

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 7, n. 2

dicembre 2018

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 7, n. 2
dicembre 2018

direttore

Antonio Attisani

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

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani

Edoardo Giovanni Carlotti

Massimo Lenzi

Leonardo Mancini

Eva Marinai

Federica Mazzocchi

Armando Petrini

Antonio Pizzo

Alessandro Pontremoli

segretario di redazione

Leonardo Mancini

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2018 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 PDF 978-88-31978-47-7

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis7-2

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



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

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 7, 2 (dicembre 2018)

EDITORIALE	5
SAGGI	
Charles-Ferdinand Ramuz, i Copiaus e le creazioni collettive: prove di drammaturgia <i>Cecilia Carponi</i>	9
«Io ho bisogno di animali teatrali». Giorgio Strehler e la recitazione nel teatro d'opera <i>Matteo Paoletti</i>	23
Luoghi di danza. Modernità, alienazione e mito dell'origine negli scritti giornalistici di Marco Ramperti <i>Giulia Taddeo</i>	39
La partitura teatrale nella "svolta concertistica" di Carmelo Bene <i>Leonardo Mancini</i>	61
VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo <i>Benedetta Pratelli</i>	75
<i>Work in Progress</i> di Gianina Cărbunariu. Genesi di un <i>mockumentary</i> teatrale <i>Thea Dellavalle</i>	87
I teatri degli anni Duemila tra rinnovamento estetico e nuove esigenze economico-organizzative. Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Menoventi, TeatrInGestAzione <i>Valeria Screpis</i>	103
PUNTI DI VISTA	
Spettatore, spettatori, pubblico <i>Mirella Schino</i>	123
Creonte, Antigone e l'elaborazione del lutto. Dialogo con Federico Tiezzi <i>Maia Giacobbe Borelli</i>	145

LETTURE E VISIONI

La fotografia teatrale dal ritratto al quiz 157
Paola Bertolone

Un viaggio verso Sud con Leo e Perla 163
Matteo Tamborrino

Poetica d'ora in poi 177
Antonio Attisani

RICEVUTI E IN LETTURA 181

ABSTRACTS 189

GLI AUTORI 193

Editoriale

Concludiamo il settimo anno di attività della nostra rivista con un numero sul Novecento in cui l'attenzione a figure ed esperienze molto diverse è tenuta viva da una evidente voglia di raccontare la storia, o meglio le storie del teatro. Dal complesso rapporto tra i Copiaus e il loro *patron* si arriva ai giovani gruppi teatrali degli anni Duemila; la disamina del ruolo di Matteo Ramperti nella danza italiana degli anni Venti è affiancato al racconto dell'evoluzione del festival Volterra Teatro. Non sono i testi a farla da padroni in questo numero, e nemmeno i singoli spettacoli, sono piuttosto "i flussi" (come scrive Mirella Schino nella seconda sezione), insieme di attività colte nel tempo e mosse da intenzioni, sensibilità, pratiche e politiche. Nei lavori che pubblichiamo si avverte un ricco patrimonio di ricerche storiche ed estetiche ormai lontanissimo dalla matrice letteraria, e non affetto da alcuna ossessione filologica di collazioni, varianti, versioni. Eppure la diversità degli oggetti di studio e delle prospettive (e di stili) dispiegata in queste pagine mostra l'ampiezza del patrimonio di saperi condiviso da questi giovani autori. Qui non ci sono articoli che ambiscono alla formulazione di teorie e nuovi paradigmi, non si propongono sigle usa e getta o l'ultimo post-qualcosa. Questi interventi raccontano la storia di un passato recente e recentissimo con gli occhi del presente, e forse proprio per questo contribuiscono a una teatrologia del mondo reale, laddove le astrazioni e i modelli sono costruiti a partire dalla storia.

In questo fascicolo abbiamo dato spazio non solo al mestiere del teatro ma anche a quella parte del nostro lavoro che ci piace di più. È il lavoro in cui ci si applica senza badare alle energie, all'investimento di tempo e risorse per dare spazio e fare crescere nuove leve di studiosi e studiosi. Dunque siamo felici di presentare un numero composto quasi interamente da interventi di giovani, anche alla prime armi. E per questo abbiamo investito ancor più tempo nella cura dei loro lavori, ne abbiamo discusso insieme anche prima di riceverli e di sottoporli alla doppia revisione anonima. Nel dialogo con loro abbiamo scoperto entusiasmo e disponibilità al confronto, discutendo di idee e di metodi, facendo precedere all'atto di giudicare la voglia di partecipare, di migliorarsi. Sia chiaro che questo vale anche per il nostro gruppo di lavoro e speriamo che anche in futuro i più giovani ci accordino ancora fiducia.

La soddisfazione per questo fascicolo non cancella la necessità di continuare a migliorare anche il lavoro editoriale e la nostra crescita come redazione. I dubbi e le

incertezze di un simile lavoro culturale devono anche fare i conti con i meccanismi accademici e normativi.

Vale a dire che l'entusiasmo che ha guidato la creazione di questo fascicolo non deve essere ingenuo. Siamo coscienti, ad esempio, che probabilmente questo lavoro non migliorerà la nostra valutazione come rivista scientifica. Anzi possiamo supporre che secondo l'agenzia nazionale per la valutazione delle università e della ricerca (la conosciamo con la sigla ANVUR) questo fascicolo sia inutile.

La nostra rivista non è tra quelle di classe A, cioè tra quelle che l'ANVUR considera tra le migliori. Non possiamo fare altro che prendere atto del giudizio e cercare di migliorare. Ma ci accorgiamo anche che è stato scelto un metodo di valutazione secondo il quale il nostro lavoro editoriale avrà difficoltà a essere apprezzato.

Proviamo a spiegare. Per classificare le riviste scientifiche, questa agenzia utilizza un criterio che si basa sulla valutazione della qualità della ricerca (VQR, altra sigla da qualche anno famosa nei dipartimenti universitari). A cadenza triennale, i singoli colleghi degli enti di ricerca italiani sottopongono (in media) due opere (articoli, saggi ecc.) alla valutazione. Grazie al coordinamento di un gruppo di esperti per ogni area (GEV – le sigle proliferano), le singole opere sono inviate ad altri colleghi e sono oggetto di un giudizio anonimo. L'insieme di questi giudizi, aggregati per ogni ente, serve da guida al Ministero per l'assegnazione della quota premiale del Fondo di Finanziamento Ordinario (FFO – ultima sigla e poi basta). A ogni ateneo o istituto di ricerca italiano è attribuito un numero che indica la sua posizione in una graduatoria della ricerca. Questo sistema di valutazione tra pari serve a premiare economicamente le istituzioni che partecipano più attivamente alla produzione scientifica. Fin qui, tutto bene. È giusto che un'istituzione che riceve soldi pubblici renda in qualche modo conto dei propri risultati.

Qui però accade qualcos'altro. Poiché l'ANVUR intendeva implementare una classificazione che somigliasse al fattore d'impatto (*impact factor*) delle riviste accademiche internazionali (forse senza avere le risorse per mettere in piedi una nuova procedura), ha deciso di valutare anche le riviste ricorrendo ai numeri che già possedeva: quelli della VQR.

Da un lato il dato numerico indubbiamente apre la possibilità di avvicinare la valutazione di merito delle aree umanistiche e l'analisi bibliometrica utilizzata in quelle scientifiche, però mettere insieme scarse risorse con alta qualità non è un'operazione facile.

L'ANVUR ha deciso di raccogliere tra la massa di opere presentate dai singoli docenti, gli articoli pubblicati nelle riviste italiane e di utilizzare la loro valutazione per attribuire o meno la patente di classe A.

In questo passaggio, ci sembra, qualcosa non funziona. Le riviste prese in esame sono valutate sommando i giudizi che hanno ricevuto i loro articoli che gli studiosi hanno presentato alla VQR; si basa quindi su un'azione (presentare l'articolo alla valutazione) decisa da altri (i singoli studiosi), eseguita per un altro scopo

(sancire la qualità degli enti di ricerca) e senza che gli agenti protagonisti fossero a conoscenza degli esiti di quest'azione.

Pur sposando l'idea che la valutazione sia necessaria, ci sembra che questo sistema sia almeno discutibile. È come se una squadra di calcio si presentasse in campo ma il punteggio della partita dipendesse da quanti *like* i calciatori hanno ottenuto sui social media tre anni prima. Magari alcuni studiosi hanno deciso di presentare alla valutazione soltanto i propri volumi, mentre altri decidono di presentare lavori tra di loro coerenti, altri ancora scelgono a caso perché considerano ottimi tutti i propri lavori... In questa lotteria inconsapevole può capitare che nessuno o pochi articoli della rivista siano estratti.

Ma c'è dell'altro. Ad esempio, in questo processo un articolo pubblicato da un luminare straniero non sarà mai preso in considerazione; anche i lavori di chi è in pensione, anche se degnissimi, non potranno mai essere valutati. Infine, tutti coloro che non hanno un ruolo precario o strutturato nelle università italiane (giovani laureati, addottorati, ricercatori indipendenti ecc.), potranno sì pubblicare, ma i loro lavori non potranno essere presentati alla VQR.

Dobbiamo quindi concludere che, secondo i crismi dell'ANVUR, questo fascicolo della nostra rivista è inutile, anzi dannoso alla qualità.

Inoltre, il giudizio ricevuto ci informa che non solo non superiamo i criteri VQR ma che siamo anche troppo torinesi. «Mimesis Journal» è una rivista universitaria, proprietà del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino e non di un singolo studioso. Il fatto di essere radicati in un Dipartimento e in una università è una conseguenza del gruppo di lavoro che è nato a Torino e produce questa rivista. L'ANVUR sembra ritenere che questo radicamento sia sinonimo di combriccola o lobby. Noi, e forse qui pecchiamo di ingenuità, non l'abbiamo mai pensata così. Per quanto ci riguarda stiamo mettendo a punto un metodo di lavoro e siamo sempre disponibili a dividerlo e discuterlo con altri (persino non torinesi!). Anzi, fin dall'inizio ci siamo imposti una forte apertura, verso tutti, a prescindere dalle cosiddette "scuole" o "cordate" accademiche. Confidiamo che i nostri lettori possano riconoscere questa linea editoriale nella varietà e libertà degli interventi che da sempre pubblichiamo.

Mentre l'ANVUR interpreta come eccessivo il numero di contributi del nostro direttore su queste pagine, per noi è il modo trasparente per indicare ai potenziali autori una linea editoriale. Siamo orgogliosi delle sue pagine e speriamo che anche in pensione voglia continuare a stimolare il dibattito e la riflessione sulle differenti culture del teatro.

Insomma, siamo arrivati al settimo anno e ci rendiamo conto che non sono tanto i risultati a venir giudicati insufficienti per la fascia A, quanto il nostro metodo di lavoro, proprio ciò in cui soprattutto crediamo. Non è una grande consolazione quella d'essere considerati inutili, ma d'altra parte abbiamo la fortuna di fare un lavoro che ci piace e del quale nonostante tutto andiamo fieri.

Per concludere, resta solo da ricordare che a partire da questo numero «Mimesis Journal» aggiunge una piccola nuova sezione. Come sempre, nei “Saggi” includiamo tutti gli articoli che compongono la parte accademica della rivista, sottoposti quindi a doppia revisione anonima; nella sezione “Lecture e visioni” alcuni collaboratori condividono con noi le loro opinioni e analisi su temi attuali oppure su opere recentemente edite e messe in scena. La nuova sezione s’intitola “Punti di vista” ed è quella in cui ci prendiamo la libertà (l’ANVUR se ne faccia una ragione) di ospitare interventi che riteniamo utili e interessanti, insomma “belli” sulla base di una scelta totalmente interna alla nostra redazione. Anche in questo caso vale per noi il criterio della trasparenza: i “Punti di vista” sono testi non sottoposti a revisione anonima, costruiti esplicitamente in un diretto e proficuo contatto con gli autori. La ricerca nasce anche dal confronto immediato, aperto, a volte casuale, tra uomini e donne che amano questo meraviglioso lavoro che consiste anzitutto nello studiare.

Buona lettura.

Charles-Ferdinand Ramuz, i Copiaus e le creazioni collettive: prove di drammaturgia

Cecilia Carponi

Questa riflessione prende spunto da uno scenario inedito, *La guerre des filles et des garçons*, rinvenuto presso il Fonds Michel Saint-Denis (Bibliothèque nationale de France – Richelieu, Parigi) e messo a punto nel 1928 dall'autore svizzero Charles-Ferdinand Ramuz, da Jean Villard-Gilles e da Michel Saint-Denis per i Copiaus. Il «vague projet», mai sviluppato né portato in scena, è interessante soprattutto se messo a confronto con le altre creazioni collettive realizzate in Borgogna dagli allievi di Jacques Copeau. Infatti, in questo caso, la lingua puramente scenica dei Copiaus è alla ricerca di una forma drammaturgica strutturata e solida, contrariamente agli esperimenti precedenti e successivi, nei quali è la recitazione a guidare il processo creativo comune.

Il problema della drammaturgia: tra poesia e scena

Sebbene già a partire dal 1927 la presenza di Copeau all'interno del gruppo dei Copiaus sia ormai incostante, un tale ritrovamento ci obbliga a tornare sull'importanza che il Patron attribuisce alla drammaturgia. Copeau intende riscoprire le sorgenti del teatro e l'idea della *Comédie nouvelle*, ispirata alla Commedia dell'Arte, costituisce l'orizzonte ultimo – per quanto utopico – della sua ricerca. Come nota Claudio Meldolesi nel suo testo sul *dramaturg*,¹ quella portata avanti da Copeau è una ricerca fra letteratura e teatro, sin dall'adattamento de *I fratelli Karamazov* per il Théâtre des Arts di Jacques Rouché del 1911.

Già alla fine degli anni Quaranta, Francis Fergusson individua nel lavoro teorico e pratico di Copeau la forza motrice di quello che chiama «lo sforzo più considerevole per creare una poesia del teatro paragonabile a quella della tradizione».² Copeau si mostra insofferente al teatro dell'attore *cabotin* e dell'autore mediocre che prospera lungo i *boulevard* parigini tra fine Ottocento e inizio Novecento. È avverso al teatro dell'apparenza, della tecnica, dell'artificio, del divertimento, e si

¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Alla luce dell'ottone: fra Copeau, Jourdheuil, Bataillon, Dort e gli altri*, in Claudio Meldolesi e Renata Molinari (a cura di), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007, pp. 98-103.

² Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre*, Princeton University Press, Princeton 1949; trad. it. di Raul Soderini, *Idea di un teatro*, Feltrinelli, Milano 1979³, p. 242.

propone di promuovere un rinnovamento della scena francese affinché in essa possa ripetersi il miracolo dell'arte. Al fine di purificare la forma drammatica, impegna le sue energie per creare un *milieu* culturale propizio: spinge l'attore all'esercizio dello spirito, avvicina il poeta al mestiere della scena, persegue l'accordo tra opera letteraria e architettura teatrale, e ricerca un'unità della rappresentazione.³ Nel 1931, nei *Souvenirs du Vieux Colombier*, Copeau riassume così il fulcro della sua vocazione: «Pretendevo di rivolgermi all'uomo nella sua interezza, fargli prendere coscienza di tutte le sue facoltà di espressione rispetto al teatro, mandare l'attore alla scuola di poesia e il poeta alla scuola della scena».⁴

Nel suo testo del 1971, Cruciani pone l'attenzione sulla differenza che intercorre per Copeau tra poeta drammatico e romanziere: occorre che il primo includa la scena, l'attore e il regista già nella fase di scrittura. «O, per lo meno, così è per il vero poeta drammatico, così è per Molière, così è per Shakespeare, nei quali l'attore, l'autore e il regista coincidevano».⁵ In un articolo del 1930, Copeau chiarisce il senso del suo indicare proprio Shakespeare e Molière come modelli: «Per mezzo loro non c'è più intermediario tra la creazione poetica e la sua realizzazione propriamente, tecnicamente teatrale. L'invenzione drammatica e la sua messinscena non sono che due momenti di un unico atto».⁶ Per Copeau, il rinnovamento del teatro si configura sempre più come un ritorno alle origini. Spinto dallo studio di Molière – che considera un «modello di trasformazione del *know how* degli italiani in scrittura poetica», come ha osservato Roberto Cuppone⁷ – e attraverso la ricerca per incrementare l'espressività del corpo dell'attore all'École du Vieux Colombier, il Patron risale alla Commedia dell'Arte, e di conseguenza all'interesse per la creazione di personaggi fissi moderni.

L'esperienza dei Copiaus in Borgogna costituisce senza dubbio il tentativo più radicale verso la *Comédie nouvelle*. Maria Ines Aliverti, nell'introduzione alla sua seconda antologia degli scritti di Copeau, parla del «passaggio obbligato per accedere a una concezione rinnovata del rapporto con il testo drammatico».⁸ Si tratta di una sperimentazione che non riguarda solo la figura autoriale, ma che

³ Cfr. Franco Cologni, *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Cappelli, Bologna 1962, pp. 29-30.

⁴ Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Latines, Paris 1931, ristampa anastatica 1975; *Ricordi del Vieux Colombier*, trad. it. di Annamaria Nacci, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 62.

⁵ Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau. O le aporie del teatro moderno*, Bulzoni, Roma 1971, p. 109.

⁶ Jacques Copeau, *Le poète au théâtre*, «La Revue des Vivants», maggio-giugno 1930, p. 769; trad. it. di Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau* cit., p. 109.

⁷ Roberto Cuppone, «Moi, je ne joue plus», «L'illusion» di Jacques Copeau, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, p. 349.

⁸ Cfr. Maria Ines Aliverti, *Il percorso di un pedagogo*, in Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Ead., La casa Usher, Firenze 2009, pp. 9-88, per la citazione p. 35.

implica un modo di fare teatro differente da quello praticato sulle scene parigine degli anni Venti, un teatro in cui autore e attore interagiscono al fine di partecipare in egual misura a una creazione comune. Questa nuova modalità di produzione degli spettacoli prevede dunque che le competenze drammaturgiche non siano di sola pertinenza degli autori, e che tutte le figure che contribuiscono alla creazione scenica siano effettivamente degli uomini di teatro *nuovi*.

L'insieme delle tecniche e degli esercizi che compongono l'opera pedagogica di Copeau, sommati all'aspetto ideologico, quindi etico e poetico, del suo percorso di apprendistato per attori, forniscono ai Copiaus un patrimonio di pratiche teatrali basate più sul linguaggio corporeo che sul registro declamatorio di derivazione letteraria. Si tratta di quella che Copeau chiama «la tradition de naissance»,⁹ ovvero un «distillato dalla reinvenzione delle pratiche teatrali del passato», dal teatro greco a Molière fino alla Commedia dell'Arte.¹⁰

Prendendo nuovamente in esame le esperienze e i fenomeni avvenuti tra la fine del 1924 e la prima metà del 1929, appare opportuno individuare le ragioni del naufragio dell'avventura in Borgogna nello scarto esistente tra il progetto di addestramento attoriale elaborato da Copeau, e le effettive dinamiche di produzione scenica adottate dai Copiaus. L'interesse suscitato da questa distanza consiste nella modalità in cui gli allievi-attori tentano di mettere in pratica i dettami della *Comédie nouvelle*, e quindi di produrre effettivamente degli spettacoli, svincolati però dalla guida autoritaria e talvolta castrante del Patron, che aveva sempre assegnato a se stesso il ruolo di *dramaturg*.

Le creazioni collettive

In larga parte, i Copiaus sono costretti a dipendere dal Patron, che si occupa di adattare i testi scelti alla compagnia, o di elaborarne di inediti sul modello dei classici. Allo stesso tempo, però, il gruppo inizia a lavorare collettivamente alla creazione di piccole drammaturgie per la scena. Ne è un esempio *La célébration du vin, de la vigne et des vigneronns*, andato in scena il 14 novembre 1925 a Nuits-Saint-Georges; in accordo con l'attenta analisi che ne fa Miloš Mistrík, questo spettacolo è a tutti gli effetti frutto di un lavoro collettivo, sebbene Copeau sia citato come unico autore dello scenario.¹¹

⁹ Cfr. Jacques Copeau, *Registres II, Molière*, a cura di André Cabanis, Gallimard, Paris 1976, pp. 73 sgg.

¹⁰ Guido Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera», «Biblioteca Teatrale», BT 104, 2012, p. 17.

¹¹ Cfr. Miloš Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau*, in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui*, vydavatel'stvo SAV, l'Amandier, Bratislava, Paris, Veda, Éditions de l'Amandier 2014, p. 101.

Soprattutto a partire del 1926, con il prolungarsi delle assenze di Copeau da Pernand-Vergelesses, i Copiaus intensificano il loro lavoro collettivo:¹² procedono con gli esercizi sull'improvvisazione, sul mimo, sull'utilizzo delle maschere e creano dei veri e propri tipi fissi che diventano i protagonisti di brevi *divertissement*. Questi componimenti vanno a unirsi alle scene improvvisate e arrivano a formare parti di spettacoli elaborati collettivamente: faccio riferimento a scenari come *La guerre*, *Les musiciens* e *Le printemps*, che costituiscono una trasposizione immediata delle tecniche apprese all'École du Vieux-Colombier, la cui proposta pone le basi per tutte le successive creazioni collettive dei Copiaus.¹³ Copeau sembra apprezzare l'esito di queste creazioni collettive. Tra il 25 e il 26 febbraio 1927 scrive nel suo diario: «I miei Copiaus mi mostrano la serie dei loro esercizi, che seguono quasi interamente la giusta via».¹⁴ Pochi giorni dopo, in una lettera alla moglie, si mostra fiducioso nel loro impegno: «Il loro lavoro mi dà grande speranza. A poco a poco vedo delinearci questa forma nuova che attendo da molto tempo».¹⁵

Nel 1927, i Copiaus iniziano a lavorare a uno spettacolo creato completamente da loro: si tratta di *La danse de la ville et des champs*, allestito per la prima volta a Mersault il 4 marzo 1928.¹⁶ Lo scenario è scritto da Saint-Denis con musiche di Villard, ma ha in realtà una lunga fase di gestazione. Nello spettacolo, che unisce danza, acrobatica, canto, mimo, maschere e improvvisazione, fa il suo debutto il tipo fisso creato da Saint-Denis, Oscar Knie. La trama dello scenario è quasi inconsistente: François vuole abbandonare la campagna per trasferirsi in città, ed è quindi costretto a lasciare la sua innamorata Jeanne che preferisce restare in Borgogna. Impreparato alla vita cittadina, perde il suo denaro ed è costretto a tornare in campagna; sulla via del ritorno incontra Knie, un borghese decaduto che vuole abbandonare la città per la Borgogna. Tornato a casa, François si sente rifiutato da tutti, e per riconquistare la fiducia dei suoi compagni dovrà salvare il villaggio da una tempesta mettendo a rischio la sua stessa vita. Alla fine, Knie scopre di aver ereditato un'ingente somma di denaro e offre la cena a François e Jeanne che si riappacificano.

¹² Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, a cura di Maria Ines Aliverti e Marco Consolini, Gallimard, Paris 2017, pp. 312-314.

¹³ Ivi, p. 315.

¹⁴ «Mes Copiaus me montrent la série de leurs exercices qui presque tous sont dans la bonne voie». Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, a cura di Claude Sicard, Seghers, Paris 1991, par. 2: 1916-1948, p. 253. Salvo diversa indicazione, la traduzione in italiano è a cura di chi scrive.

¹⁵ «Leur travail me donne un grand espoir. Je vois peu à peu se dessiner cette forme nouvelle que j'attends depuis si longtemps». Lettera di Jacques Copeau a Agnès Copeau, 1 marzo 1927. *Ibid.*

¹⁶ Uno scenario dello spettacolo, incompleto, è conservato presso la Bibliothèque nationale de France – Richelieu (d'ora in avanti BnF – Richelieu), nel Fonds Michel Saint-Denis (d'ora in avanti FMSD). Cfr. Michel Saint-Denis, Jean Villard, *La danse de la ville et des champs*. FMSD, 4-COL-83/355(1-4).

In tutto lo spettacolo, è il gioco dinamico degli attori a prevalere sulla drammaturgia: attraverso un uso espressivo del corpo, i Copiaus ricreano la primavera che arriva dopo la fine dell'inverno, la natura che si risveglia, ma anche la vita frenetica della città, la confusione nelle strade, il lavoro meccanico. La pièce segue un ritmo sostenuto, gli attori entrano ed escono di scena e cambiano più volte costume. In accordo con la formazione ricevuta dal Patron, nello spettacolo creato dai Copiaus non c'è spazio per il gesto statico né per la declamazione tradizionale, tipiche caratteristiche dell'attore *cabotin*.¹⁷

La danse de la ville et des champs incontra una sincera approvazione da parte del pubblico; ma la critica, che ne loda la parola scenica creata dal corpo, dalla voce, dal movimento e dal gesto, non si risparmia nel constatare i problemi legati alla drammaturgia. Lo scenario, infatti, parte da un'azione estremamente semplice, e aspira a iscriversi nel lavoro di ricerca sulla *Comédie nouvelle*, ma, come nota Gontard nell'introduzione al *Journal de bord des Copiaus*, si tratta di un esempio ancora imperfetto, per quanto pieno di promesse.¹⁸ La reazione di Copeau allo spettacolo, ricordata da Villard nella sua autobiografia, sconcerta e ferisce profondamente i Copiaus: il Patron, che sembrava entusiasta al momento degli applausi, l'indomani si dimostra fin troppo duro, stroncando la messinscena.¹⁹ Al contrario, il *Journal de bord des Copiaus* riassume così il colloquio col Patron sullo spettacolo: «nell'esaminare quali sono stati i problemi, le difficoltà, “andare al nucleo e fargli dire i suoi segreti”, invece di abbozzare già la grande opera: se l'opera tragica deve esistere, essa sarà il risultato di queste esperienze».²⁰ Indipendentemente dalla reale reazione di Copeau, l'episodio mette in luce l'enorme distanza tra la prospettiva del maestro e quella della compagnia. Gli attori desiderano portare in scena ciò che hanno appreso nel corso di una lunga formazione; ma per Copeau il mimo, la maschera, la pratica corale e in generale l'ampliamento dell'espressione corporea non devono portare a creazioni teatrali autonome e originali, se non all'interno dello spazio del laboratorio. Per il Patron si tratta di un *work in progress* in vista di una creazione totale, da stabilire su fondamenta nuove e per un nuovo pubblico.²¹

¹⁷ Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., pp. 381-399.

¹⁸ Denis Gontard, *Introduction*, in Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, a cura di Denis Gontard, Segher, Paris 1974 pp. 31-32.

¹⁹ Cfr. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi*, Rencontre, Lausanne 1970, pp. 142-143. Il brano è tradotto in italiano da Di Palma. Cfr. Guido Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera» cit., p. 41, n. 49.

²⁰ Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., pp. 134-135. Anche per questo estratto, ho utilizzato la traduzione di Di Palma. Cfr. Guido Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera» cit., p. 41, n. 49.

²¹ Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., pp. 381-382.

L'anno seguente, i Copiaus lavorano a una nuova creazione collettiva, dal titolo *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*.²² Una prima elaborazione dello scenario, a opera di Saint-Denis e Villard con l'aiuto degli allievi, risale al 20 dicembre 1928; nel *Journal de bord des Copiaus* lo scenario viene così riassunto: «il fulcro centrale è un sogno, nel quale è necessario l'uso della maschera: interventi improvvisati di Michel e Dasté».²³ Il debutto è previsto per marzo 1929, e i personaggi principali sono Knie e Monsieur César. Il processo creativo è apparentemente molto più rapido rispetto allo spettacolo precedente, per quanto incidentato: «Fine gennaio, lavoro sulle parti dei personaggi. I testi vengono messi per iscritto a causa della fretta e a causa dello stato non ancora pienamente sviluppato del personaggio fisso di Dasté: sulla base dei testi ritroveranno l'improvvisazione».²⁴ Questa annotazione consente di denotare un aspetto fondamentale del *modus operandi* dei Copiaus, ovvero che l'elaborazione scritta delle parti segua il lavoro di improvvisazione; sovvertire la successione delle fasi del processo creativo corrisponde a una misura straordinaria causata dal poco tempo a disposizione e dall'acerbezza di una delle maschere-personaggio. L'imminenza del debutto prende il sopravvento, a discapito della scansione creativa. Eppure, per quanto eccezionale, il provvedimento non basta a far sì che lo spettacolo sia pronto nei tempi previsti, complici un inverno rigidissimo e l'influenza stagionale che colpisce gran parte degli attori.²⁵ La première subisce diversi rinvii, e lo spettacolo debutta a Beaune il 27 aprile 1929.

In realtà, l'inversione dei passaggi creativi consente ai Copiaus di costruire una struttura drammaturgica più solida, per quanto la trama mantenga un intreccio semplice. Inoltre, *Les jeunes gens et l'araignée* dimostra un maggiore controllo sul linguaggio del corpo (pantomima, acrobatica e danza), al punto che una sequenza di oltre venti minuti è interamente mimata. Nella prospettiva dei Copiaus, convinti di aver se non raggiunto almeno intravisto la meta, César e Knie si propongono come prototipi della *Comédie nouvelle*. Convinzione peraltro alimentata dalla criti-

²² Il manoscritto completo si trova presso la BnF – Richelieu, nel Fonds Jacques Copeau, Fol-Col-1(52), ed è oggi pubblicato a cura di Mistrík: cfr. Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis, «*Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*», in Id. (a cura di), *Jacques Copeau hier et aujourd'hui* cit., pp. 259-378.

²³ «Invention du scénario dont le point central est un rêve, où s'impose l'emploi du masque : intervention des personnages improvisés de Michel et Dasté». Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 151.

²⁴ «Fin janvier, travail sur les parties des personnages. Les textes en sont écrits à cause de la hâte et à cause de l'état non encore pleinement développé du personnage fixe de Dasté : sur la base des textes ils retrouveront l'improvisation». Ivi, p. 154.

²⁵ *Ibid.*

ca, che arriva a individuare una parentela tra Knie e i personaggi della Commedia dell'Arte.²⁶

Come accaduto in precedenza, la materia narrativa rispecchia l'esperienza comune: César, seguito dal suo servitore Knie, si mette alla ricerca di un luogo incontaminato dove fondare una società nuova; allo stesso tempo, una comitiva di giovani trascorre la giornata in campagna, ma a causa di una lite, le ragazze decidono di proseguire la gita da sole. Per caso, i due gruppi si rifugiano in un castello in rovina, lo stesso scelto da César e Knie come luogo d'elezione per fondare la nuova società. L'arrivo della notte trasforma il castello in un luogo insidioso, apparentemente infestato dai fantasmi; Byd, un etnologo alle prime armi che osserva il comportamento dei ragni, è deciso a spaventare le ragazze per vendicarsi dei dispetti della bella Irène, che ha schiacciato intenzionalmente l'oggetto del suo studio, ma di cui si è comunque innamorato. L'indomani, dopo una lunga serie di equivoci, scherzi e lotte contro nemici immaginari, i giovani riescono a uscire dal castello ritrovando la libertà, si riappacificano e ridono insieme della nottata. Knie decide di lasciare il suo padrone e tornare a Parigi, mentre César, convinto di essere perseguitato dagli spettri, perde la ragione.²⁷

Non è difficile ritrovare nell'utopia di César una trasposizione, più o meno intenzionale, della parabola di Copeau, che lascia Parigi per rifondare il teatro alla ricerca della *Comédie nouvelle*. Anche il ruolo interpretato da Saint-Denis (nipote di Copeau, che inizia la sua collaborazione col Vieux-Colombier all'inizio degli anni Venti, nella speranza di lavorare come attore e regista, ma fino al trasferimento in Borgogna ricopre essenzialmente il ruolo di segretario generale e amministrativo) è fortemente emblematico della condizione in cui si trova nella vita reale. Esattamente come Saint-Denis si trova nel ruolo di intermediario tra Copeau e la compagnia, all'interno del castello è proprio Knie che entra in contatto con i ragazzi, e finisce col fare da mediatore tra i giovani e César, ormai divenuto folle, che chiede di essere celebrato come un duca. O ancora, in apertura, proprio come Saint-Denis sbriga tutte le faccende pratiche e organizzative che riguardano il Patron e la sua comunità, Knie ripete più volte e con una certa insofferenza di essere il «mulo» di César,²⁸ costantemente pungolato a occuparsi di tutto.

La relazione tra i due personaggi sembra ricalcare quella tra Don Chisciotte e Sancho Panza, di cui avevano ascoltato le avventure a Morteuil, quando il Patron allietava le serate con le sue letture:²⁹ César è un idealista e un sognatore, incapace

²⁶ Cfr. Vincent Vincent, «*Les Jeunes Gens et l'Araignée*» ou «*La Tragédie imaginaire*», «Comœdia», 12 maggio 1929. L'articolo è pubblicato quasi per intero da Mistrík. Cfr. Miloš Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau* cit., pp. 119-121.

²⁷ Per un resoconto dello spettacolo, cfr. Miloš Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau* cit., pp. 117-128.

²⁸ Cfr. Miloš Mistrík (a cura di), *Jean Villard-Gilles et Michel Saint-Denis* cit., pp. 272-273.

²⁹ Nel *Journal de bord des Copiaus* la lettura del Don Quichotte da parte del Patron ricorre almeno due

di porre limiti alle proprie utopie; Knie è pragmatico e concreto, pensa soprattutto al proprio tornaconto, ma si lascia ammaliare dalla possibilità di future glorie, pur non avendo gli strumenti per comprendere i discorsi del suo padrone. Nel gruppo dei ragazzi riecheggiano i rapporti amorosi, d'amicizia e l'intermittenza dell'armonia che accompagnano gli attori nel percorso in Borgogna. Spesso i nomi dei personaggi sono gli stessi degli attori che li interpretano, e i dialoghi – come osserva Mistrík – risultano naturali e spontanei.³⁰

Un «vague projet»

Una delle maggiori difficoltà incontrate dai Copiaus è costituita dall'assenza di un autore che conosca gli attori e collabori con la compagnia. Il gruppo ha sviluppato una grande capacità di immaginazione e ha rafforzato le competenze tecniche, ma la mancanza di un drammaturgo che sia in grado di sfruttare il potenziale degli attori della compagnia inizia a pesare sull'attività di creazione collettiva. Nel 1928, subito dopo la messinscena di *La danse de la ville et des champs* e prima di dedicarsi all'elaborazione di *Les jeunes gens et l'araignée*, Saint-Denis e Villard entrano in contatto con Ramuz, un autore svizzero interessato al lavoro di Copeau e dei suoi allievi.³¹ Come riportato nel *Journal de bord des Copiaus*, a luglio di quell'anno i tre annunciano alla compagnia che inizieranno a lavorare a un nuovo scenario.³² Nella sua autobiografia, Villard descrive l'incontro tra l'autore e i Copiaus come la promessa di una collaborazione tra poeta drammatico e *troupe* di attori: Ramuz non ha esperienza come drammaturgo (l'esperienza più vicina al teatro era stata la scrittura del libretto per l'opera da camera *Histoire du soldat* composta da Igor Stravinskij nel 1918), ma lo stile bucolico dei suoi racconti sembra coincidere con la poetica dei Copiaus; a loro volta, i Copiaus avevano impressionato e ispirato la creatività di Ramuz, che aveva assistito a una rappresentazione in Svizzera di *La danse de la ville et des champs* e ne aveva lodato le qualità innovative in una lettera indirizzata a Copeau.³³ Saint-Denis e Villard trascorrono un mese a Muzot, in Svizzera, dove lavorano con Ramuz al nuovo progetto di messinscena:³⁴ l'inte-

volte, ad aprile e a giugno 1925. Cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 74 e p. 81.

³⁰ Cfr. Miloš Mistrík, *Les Copiaus sans Copeau* cit., p. 124.

³¹ Sul progetto di collaborazione, cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., pp. 399 sgg.

³² Cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 140. Come nota Gontard nel *Commentaire*, il banchiere Marc Chavannes avrebbe interamente coperto le spese di allestimento e tournée; cfr. *ivi*, p. 210, n. 270.

³³ Lettera di Charles-Ferdinand Ramuz a Jacques Copeau, 17 giugno 1928. Cfr. Gilbert Guisan (a cura di), *C.-F. Ramuz, ses amis et son temps*, VI, 1919-1939, La Bibliothèque des arts, Lausanne-Paris 1970, p. 177, citato da Gontard in Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., pp. 209-210, n. 265.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 141.

sa creativa sembra perfetta ed entusiasmante, e produce uno scenario che Villard ricorda come «remarquable».³⁵

Una copia dattiloscritta dello scenario, intitolato *La guerre des filles et des garçons*, è stata spedita da Ramuz a Saint-Denis il 18 luglio del 1930, ma la data riportata sul documento, e quindi presumibilmente di redazione, è il 20 giugno 1928. Sin dall'inizio, lo scenario presenta una struttura ben definita; vengono subito indicate:

La durata dell'azione: un giorno.

Il vero tema: i lavori e le recite di una giornata d'estate.

Un sabato. Ci sarà una festa la sera. L'"argomento" si sovrappone al tema e gli presta la sua "curva".

La scenografia: un gran cielo di cui si potranno far variare i colori attraverso l'uso delle luci – e, sopra, delle "costruzioni".³⁶

Segue il riassunto di quella che sarà – o meglio, che avrebbe dovuto essere – la trama: la mattina della festa del villaggio, due innamorati litigano e decidono di lasciarsi per colpa degli intrighi – non meglio specificati – di una pettegola; tutti i ragazzi del villaggio prendono le parti dell'innamorato, mentre tutte le ragazze si schierano con l'innamorata. La lite causa una serie di dispute tra le due fazioni, al punto che entrambi i gruppi decidono di disertare la festa. La conclusione della recita prevede una riconciliazione generale, così che la festa possa finalmente avere luogo.

La vicenda è ambientata in un villaggio di campagna. I personaggi sono ancora indefiniti, fatta eccezione per i due innamorati, la pettegola, il gobbo e «celui qui parle tous le temps»; sono inoltre segnalati il padre dell'innamorato, la madre dell'innamorata,³⁷ le ragazze e i ragazzi, gli abitanti del villaggio (uomini, donne, anziani e bambini) e diversi «personnages épisodiques». Lo svolgimento della pièce è scandito in quattro parti; emergono numerose scene d'insieme, che rappresentano le occupazioni tipiche delle giornate estive, le faccende, gli scherzi, i dispetti tra le due squadre contrapposte.

Questo breve scenario si rivela in realtà di grande interesse, perché sembra contenere al suo interno diversi aspetti della ricerca espressiva portata avanti sia

³⁵ Cfr. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi* cit., p. 154.

³⁶ «Durée de l'action : un jour. Le vrai thème est : une journée d'été, avec ses travaux et ses jeux. Un samedi. Il doit y avoir une fête le soir. Le "sujet" se superpose au thème et lui emprunte sa "courbe". Le décor : un grand ciel dont on pourra faire varier les colorations par l'éclairage, - et, dessus, des "constructions"». Michel Saint-Denis, Jean Villard, Charles-Ferdinand Ramuz, *La guerre des filles et des garçons*. FMSD, 4-COL-83/369.

³⁷ Il padre dell'innamorato e la madre dell'innamorata vengono citati nell'elenco dei personaggi, seguiti da un punto interrogativo, ma non appaiono in alcuna scena. Cfr. *ivi*, p. 1.

all'École che in Borgogna. Per esempio, l'interesse per la partitura espressiva che sembrano compiere i coltivatori, gli artigiani e gli operai nell'esercizio del loro mestiere emerge nella prima parte dello scenario, che si apre infatti con i «jeux de travail», suddivisi tra una prima scena dedicata ai mestieri tipicamente maschili – falciatura e mietitura – e una seconda sui mestieri tipicamente femminili – il bucato presso la fontana del villaggio.³⁸ Riferendosi a questa seconda scena, lo scenario raccomanda: «Questa parte assolutamente simmetrica alla precedente. In particolare, far sentire nella recitazione e nella sua andatura la differenza dei sessi, per cui la guerra è sempre possibile, – e, nella costruzione della pièce, una solidità in più».³⁹ Allo stesso modo, la terza parte si apre con una scena dal forte impatto visivo: «Un altro posto del villaggio. Un muro. Una porta al centro del muro. Le ragazze sono sedute da un lato della porta, i ragazzi dall'altro lato sul muro, con le gambe a penzolari; le ragazze guardano il pubblico, i ragazzi gli danno le spalle».⁴⁰ Simili didascalie, che entrano nel merito della costruzione scenica, dimostrano non solo la presenza di uno sguardo compositivo molto più acuto rispetto a *La danse de la ville et des champs*, ma anche una forte considerazione del materiale attoriale a disposizione nella fase di scrittura.

Altri aspetti della lingua scenica dei Copiaus trovano spazio all'interno dello scenario. Soprattutto per la squadra delle ragazze, si tratta di costituire e portare in scena un coro: «Parlano tutte contemporaneamente: quando un ragazzo passa, tacciono tutte insieme. Un ragazzo sul suo cavallo. Silenzio»⁴¹. Nella prima parte, il passaggio di una ragazza con delle mucche lascia pensare che gli autori abbiano intenzione di inserire nello spettacolo anche il lavoro fatto dagli allievi sugli animali. Nella quarta parte, dedicata alla festa del villaggio, hanno luogo diverse danze: la danza dei vecchi, la danza dei bambini, la danza dei due gruppi di ragazzi final-

³⁸ Come nota Aliverti, la ricerca espressiva in Borgogna possiede aspetti profondamente antropologici, evidenti già in un precedente scenario proposto da Maiène nell'autunno del 1925, *Le lavoir* (cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 90). Lo studio dei gesti dei lavoratori, che nei movimenti del loro corpo portano il segno visibile di una tradizione millenaria, è infatti parte integrante dell'indagine condotta dai Copiaus. Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., p. 75; Roberta Collu, Raphaëlle Doyon, *La matrice religieuse de Jacques Copeau, une lecture anthropologique du fonctionnement de la communauté des Copiaus (1924-1929)*, 2013, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00981265>>, pp. 31 sgg.

³⁹ «Cette partie tout à fait symétrique à la précédente. Faire sentir particulièrement dans le jeu et son allure la différence des sexes, d'où la guerre toujours possible, - et, dans la construction de la pièce, une solidité de plus». Michel Saint-Denis, Jean Villard, Charles-Ferdinand Ramuz, *La guerre des filles et des garçons* cit., seconda parte.

⁴⁰ «Autre place du village. Un mur. Une porte au milieu du mur. Les filles sont assises d'un côté de la porte, les garçons de l'autre côté sur le mur, les jambes pendantes ; les filles font face au public, les garçons lui tournent le dos». Ivi, terza parte.

⁴¹ «Elles parlent toutes à la fois : quand un garçon passe, elles se taisent toutes ensemble. Un Garçon sur son cheval. Silence». Ivi, seconda parte.

mente riappacificati; a conclusione dello spettacolo è infine prevista una «scena di mimo».⁴²

L'accresciuta solidità dell'impianto drammaturgico emerge anche nell'equilibrio tra i personaggi: oltre ai due cori di ragazzi, compare una coppia di innamorati che si profonde in lamenti per le pene d'amor perduto: nella prima parte, arriva l'innamorato, «che non è più buono a nulla» e «racconta la sua storia»;⁴³ subito dopo l'uscita di scena del gruppo dei ragazzi, entra l'innamorata, «lamento della fidanzata (solo di clarinetto)»;⁴⁴ nella seconda parte, l'entrata dell'innamorata che si dispera è seguita dalla dicitura: «Non mi ama più; viene consolata».⁴⁵ A questa coppia, si contrappone quella dei due personaggi grotteschi, probabilmente in maschera, ovvero la pettegola e il gobbo. La figura di «celui qui parle tous le temps» appare come una sorta di cantastorie: nella prima parte, la sua comparsa è accompagnata dalla dicitura «La guerra di Troia, la bella Elena»,⁴⁶ nella seconda narra «le guerre, la guerra»,⁴⁷ nella terza gli viene assegnato un «discorso sulle donne» (quello sugli uomini è assegnato «a una vecchia»),⁴⁸ mentre nella quarta è lui che deve spiegare al popolo il perché dell'assenza dei giovani danzatori alla festa del villaggio.⁴⁹ La presenza dei numerosi monologhi – i lamenti degli innamorati e i racconti di «celui qui parle tous le temps» – sono probabilmente lo specchio di una maggiore attenzione, da parte dei Copiaus, all'uso della voce.

Per quanto appena abbozzato, lo scenario sembra incontrare l'equilibrio tra la lingua dei Copiaus – ovvero una lingua pensata e sviluppata esclusivamente per la scena – e una struttura drammatica più congrua rispetto alle creazioni collettive precedenti. Purtroppo, l'ingerenza di Copeau, che preme per leggere il testo non appena sia stato scritto, convince Ramuz di non avere né l'approvazione del Patron, né l'indipendenza necessaria all'elaborazione, e lo spinge a tirarsi indietro.⁵⁰ Nel *Journal de bord des Copiaus*, un'annotazione del 12 dicembre 1928 riporta: «Ramuz non ha potuto comporre il suo spettacolo entro i limiti previsti a causa del numero ridotto dei membri della compagnia. Il progetto è annullato».⁵¹ Chiaramente il resoconto di Suzanne Bing si mostra edulcorato: l'abbandono del

⁴² «Scène mimée». Ivi, quarta parte.

⁴³ «Arrivée de l'amoureux qui n'est plus bon à rien ; il raconte son histoire». Ivi, prima parte.

⁴⁴ «Départ des garçons. Arrivée de la fiancée. Lamente de la fiancée (solo de clarinette)». Ibid.

⁴⁵ «Arrivée de l'amoureuse qui se désolé : il ne m'aime plus ; on la console». Ivi, seconda parte.

⁴⁶ «CELUI QUI PARLE TOUT LE TEMPS : la guerre de Troie, la belle Hélène». Ivi, prima parte.

⁴⁷ «CELUI QUI PARLE TOUT LE TEMPS. Les guerres, la guerre». Ivi, seconda parte.

⁴⁸ «Discours sur les femmes (par celui qui parle tout le temps). Applaudissement des filles. Jeu. Discours sur les hommes (par une vieille). Applaudissement des filles. Jeu». Ivi, terza parte.

⁴⁹ «CELUI QUI PARLE TOUT LE TEMPS. Explication de l'absence des danseurs». Ivi, quarta parte.

⁵⁰ Cfr. Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi* cit., p. 154.

⁵¹ «Ramuz n'a pu composer son spectacle dans les limites imposées par le petit nombre de la troupe. Le projet est annulé». Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 151.

progetto da parte di Ramuz non deriva da impedimenti concreti, che sarebbero stati facilmente aggirabili in fase di scrittura.

Nel testo *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Jane Baldwin sostiene che Copeau percepisse la relazione tra Ramuz e i Copiaus come un'usurpazione del suo ruolo di guida autoriale all'interno della compagnia.⁵² Dalla ricostruzione effettuata da Gontard, tra luglio e dicembre del 1928 Ramuz dapprima ritira la proposta dello scenario, per avanzare un'idea di messinscena ispirata alla vicenda biblica di Noè; successivamente pensa invece a una ripresa del suo *Histoire du soldat*.⁵³ Dallo scambio epistolare tra Saint-Denis e Ramuz si evince che l'autore svizzero preferisce abbandonare il progetto pur di non andare incontro alla disapprovazione del Patron.⁵⁴ Nel settimo volume dei *Registres*, Aliverti, che analizza il carteggio incrociato tra Saint-Denis, Ramuz e Copeau, ricostruisce le cause della rinuncia alla messinscena da ambo le parti: da un lato, Ramuz, che aveva aderito al progetto senza mettere in conto le conseguenze che la sua partecipazione avrebbe avuto nel rapporto col Patron – il quale si era impegnato a interpretare il ruolo del Recitante nell'*Histoire du soldat* di Ramuz e Stravinskij, come effettivamente accade il 5 marzo 1929⁵⁵ – cerca di tirarsi indietro; dall'altro, i Copiaus mostrano qualche ripensamento, poiché il banchiere svizzero Marc Chavannes, che aveva dato la sua disponibilità a sostenere economicamente il progetto, non acconsente ad accrescere il suo contributo finanziario rispetto a quanto stabilito in precedenza.⁵⁶

Certo, molte caratteristiche dello scenario appena abbozzato permangono e rivivono nel copione di *Les jeunes gens et l'araignée*. L'aspetto più evidente è la contrapposizione tra i sessi e la «guerre» che ne deriva. Anche l'ambientazione rurale rimane una costante, e forse è possibile scorgere nello strano personaggio contraddistinto dall'appellativo di «celui qui parle tous le temps», un parente prossimo di Byd, che in *Les jeunes gens et l'araignée* intrattiene gli altri con le sue osservazioni della natura.

L'esistenza stessa dello scenario *La guerre des filles et des garçons* testimonia una volta di più lo scollamento tra la direzione di Copeau e quella dei suoi attori. Il tentativo, da parte dei Copiaus, di instaurare una relazione stabile e duratura con un autore da stimolare, con un poeta drammatico che conosca le potenzialità sceniche degli attori della compagnia e sappia sfruttarle e valorizzarle, sembra muoversi

⁵² Cfr. Jane Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of Modern Actor*, Praeger, Westport, Connecticut 2003, p. 37.

⁵³ Cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 210, n. 270.

⁵⁴ Corrispondenza inedita tra Michel Saint-Denis e Charles-Ferdinand Ramuz, 28-30 giugno 1928. FMSD, 4-COL-83/250.

⁵⁵ Cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus* cit., p. 153.

⁵⁶ Cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus* cit., pp. 410-413, in particolare p. 587, n. 134.

in linea con le ricerche del Patron sulla *Comédie nouvelle*. Eppure, il desiderio di allontanare Copeau dalla loro attività creativa e produttiva è ogni giorno più radicato ed evidente.

La Compagnie des Quinze

Il fallimento del progetto inasprisce ulteriormente le condizioni di lavoro dei Copiaus. Nel maggio del 1929, Copeau, preso dalla propria conversione e proiettato verso il possibile incarico come direttore della Comédie Française, scioglie i Copiaus e congeda tutti i componenti della compagnia. Molti anni dopo, sia Saint-Denis che Villard, ricordando quel momento particolare della vicenda borgognona, parlano del loro gruppo come di uno strumento scenico pregnante della cultura teatrale che Copeau aveva faticosamente riscoperto, al quale mancava solo un autore in grado di elaborare dei testi a misura delle competenze attoriali che avevano sviluppato nell'arco di quasi dieci anni, ma che fossero anche validi sul piano drammaturgico.⁵⁷

Questa nuova formula produttiva si pone alla base della poetica della Compagnie des Quinze, fondata da Saint-Denis e da alcuni ex Copiaus a Parigi, subito dopo lo scioglimento del gruppo. Parte integrante della compagnia, è il drammaturgo André Obey, che non solo è tra i pochi ad aver assistito alla prova generale del *Nô Kantan* ai tempi dell'École, ma ha anche seguito con assiduità le tournée dei Copiaus. Con Obey, le risorse espressive del gruppo (danza, canto, mimo e maschere) sono perfettamente integrate alla scrittura, e poste al servizio di drammi ben più solidi degli spettacoli collettivi creati in Borgogna. Gli esercizi corporei, che compongono il repertorio espressivo costruito sin dagli anni dell'École, divengono gli elementi di una lingua scenica messa al servizio di un autore capace di dar forma a strutture drammaturgiche consistenti.

Questo nuovo assetto produttivo è fondamentale al fine di comprendere il passaggio dalla classica figura di autore a quella di *dramaturg*. Infatti, Obey sfrutta la rinnovata arte dell'attore dei discepoli di Copeau per vivificare l'arte della drammaturgia; si impegna a recuperare quello che Fergusson chiama «realismo antico e medievale»,⁵⁸ ovvero quelle forme drammatiche che si erano sviluppate prima del razionalismo moderno: la commedia popolare francese fino a Molière, il teatro elisabettiano e la Commedia dell'Arte. Ed è proprio per questa connivenza tra autore e attori, entrambi rivolti verso un'antica tradizione drammatica, che i primi spettacoli della Compagnie des Quinze, in particolare *Noé* e *Le Viol de*

⁵⁷ Cfr. Michel Saint-Denis, *Training for the Theatre. Premises & Promises*, a cura di Suria Magito, Theatre Arts Books-Heinemann Educational Books, New York-London 1982, pp. 26-27; Jean Villard-Gilles, *Mon demi-siècle et demi* cit., pp. 153-154.

⁵⁸ Francis Fergusson, *The Idea of a Theatre* cit., p. 256.

Lucrèce, si ispirano alla *Comédie nouvelle*, e quindi all'idea di quel teatro nuovo che Copeau ricercava da circa vent'anni.

Il ruolo che Obey ricopre all'interno della Compagnie des Quinze è dunque quello che si può definire, parafrasando Meldolesi, garante della comunicabilità tra dramma e scena.⁵⁹

⁵⁹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Introduzione*, in Claudio Meldolesi, Renata Molinari (a cura di), *Il lavoro del dramaturg* cit., pp. 13-14.

«Io ho bisogno di animali teatrali»

Giorgio Strehler e la recitazione nel teatro d'opera

Matteo Paoletti

Non basta che cantino bene, immobili con l'occhio sbarrato e che ti piacciono musicalmente. Io ho bisogno di animali teatrali, anche. Entro certi limiti, si intende. [...] So benissimo quella che odiate perché “la canta mal”. Quella è Dorabella da teatro non in musica, d'accordo. Ma perdio devono anche “recitare” e dare non solo suoni. Va ben ghe pensa lu, Mozart, ma no proprio tutto!

Così Giorgio Strehler, nell'ottobre del 1997, dava indicazioni a Carlo de Incontrera per la selezione degli interpreti del *Così fan tutte*, spettacolo che andrà in scena postumo inaugurando nel 1998 la nuova sede del Piccolo Teatro. La citazione fa parte dell'inedito carteggio tra Strehler e de Incontrera, generosamente messi a disposizione dal musicologo triestino.¹ Le lettere, scambiate via fax durante tutta la fase di produzione, consentono di indagare il metodo di lavoro del regista da una prospettiva di grande interesse: messe a dialogare con documentazione d'archivio inedita o poco nota, conservata presso il Piccolo Teatro e presso il Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste, fanno luce sull'approccio di Strehler alla recitazione lirica. Se «in looking through the catalogue of musical works he has staged we are struck by their affinity with Strehler's tastes in straight theatre»,² è pur vero che il regista non avrà vita semplice nel conciliare il metodo

¹ Ringrazio Carlo de Incontrera per aver accettato di condividere anche il proprio ricordo della collaborazione con Strehler, ripercorrendone le tappe attraverso lunghe conversazioni. La documentazione messa a disposizione consta di sette pagine di appunti di Strehler (dattiloscritte e con correzioni manoscritte) e di dodici lettere (due manoscritte, dieci dattiloscritte, con correzioni di pugno del regista) di lunghezza compresa tra una e dieci pagine, indirizzate a de Incontrera, a Luigi Corbani e a Ezio Frigerio tra il settembre e il dicembre 1997. Il corpus consta complessivamente di una trentina di pagine. Ho presentato i primi risultati della presente ricerca in occasione della *Opera Research Students' Conference* tenutasi il 17 giugno 2014 presso la Oxford Brookes University.

² David L. Hirst, *Giorgio Strehler*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 119. In cinquant'anni di carriera operistica Strehler realizza una quarantina di titoli, con interessi eterogenei che abbracciano il grande repertorio (molto Verdi e Mozart, ma nessun Bellini, Rossini o Puccini), l'opera contemporanea (soprattutto negli anni giovanili) e numerose riscoperte del Settecento. Il lavoro lirico di Strehler non è stato ancora oggetto di studi monografici, ma solo di pubblicazioni su singoli aspetti. Per una panoramica, cfr. Alberto Bentoglio, *Strehler all'opera*, in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, II, Bulzoni, Roma 1998. Riflessioni del regista sul teatro musicale in *Strehler e la musica*, in Sinah Kessler (a cura di), *Per un teatro umano*, a

sviluppato nel teatro drammatico con le peculiarità dello spettacolo operistico e dei suoi interpreti.³ Il peso della tradizione e la difficoltà di trasformare i cantanti in attori costringeranno infatti Strehler ad adattarsi alle condizioni produttive e al materiale umano messi a disposizione dalle grandi istituzioni dell'opera, fino a quando la frustrazione per il compromesso lo porterà a realizzare nel 'suo' Piccolo Teatro l'estremo tentativo del *Così fan tutte*. Lo spettacolo, nato al di fuori delle dinamiche dello *star system*, avrebbe dovuto realizzare finalmente quel «teatro lirico d'arte»⁴ inseguito per larga parte della carriera, basato su un ensemble giovane e stabile di cantanti-attori, secondo modalità tipiche del teatro di prosa (lunghe periodi di prova, alto numero di repliche, subordinazione del processo produttivo a un unico responsabile, il regista). Tuttavia la morte di Strehler dopo soli undici giorni di prove pone seri dubbi sul risultato di palcoscenico. Sostenuto dall'enfasi che accompagnò la scomparsa del «Maestro», il *Così fan tutte*, completato dall'assistente Carlo Battistoni, ebbe una lunga tenitura a Milano e in tournée, ma i vorticosi avvicendamenti di direttore e compagnia tradirono il progetto originario, presto abbandonato da una nuova dirigenza del Piccolo Teatro proiettata verso diversi orizzonti. Dello spettacolo l'Archivio Storico dell'ente milanese conserva scarsissime fonti e, se si esclude un interessante video delle prove – comunque già frutto di un montaggio⁵ – la documentazione ufficiale attiene quasi tutta al lavoro di promozione e di ufficio stampa. Il carteggio di Strehler con Carlo de Incontrera restituisce invece motivazioni, finalità e percorso di un progetto ambizioso e

cura di Sinah Kessler, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 205-234 e in Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano, 1986, pp. 257-275.

³ Le peculiarità della recitazione lirica investono non soltanto il regista, ma anche lo studioso che vi si confronta, poiché «la performance operistica è oggetto d'un processo di formazione esteso, plurale e concreto, che non viene sufficientemente descritto e contenuto dalle novecentesche nozioni di "interpretazione" e "regia"». Gerardo Guccini, *Editoriale*, in Gerardo Guccini e Nicoletta Lupia (a cura di), *Per/Formare l'opera. Arti viventi, spazi, costumi*, in «Prove di Drammaturgia», XX, 1, 2015, p. 3.

⁴ Concetto presente in maniera latente in larga parte della carriera operistica di Strehler, il «teatro lirico d'arte» viene definito compiutamente soltanto negli anni Settanta come un teatro che «produce prodotti artistici di primo livello [...], li mantiene nel tempo uguali a come sono nati e li fa vedere a decine di migliaia di persone». Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste (di seguito CMT), *Fondo Giorgio Strehler* (di seguito FGS), b. 99, Lettera di dimissioni di Giorgio Strehler a Paolo Grassi (prima redazione), s.d. [23/24 novembre 1975]. Il documento e il contesto in cui matura sono analizzati in Matteo Paoletti, *Giorgio Strehler e l'opera lirica. Problemi organizzativi e di politica culturale*, in «Il castello di Elsinore», XXIV, n. 64/2011, pp. 41-75.

⁵ Si tratta di un filmato di circa venti minuti, dal titolo *Recitar cantando (Prove di "Così fan tutte")*, regia di Chiara Boeri con la collaborazione di Rosario Cali, Paola Catinella, Luca Mazzucco, Daniela Ramon, post produzione Digital Master. Come suggeritomi da archivisti del Piccolo, pare che all'epoca fosse stato girato anche un video delle prove della durata di dieci ore, che purtroppo non compare negli inventari.

profondamente meditato, che poneva il lavoro d'attore dei cantanti come una delle caratteristiche di maggior rilievo.

Strehler e i cantanti. Evoluzione di un metodo

Figlio di una violinista, nipote del direttore del Conservatorio di Trieste e tra i pochi registi della sua generazione in grado di eseguire al pianoforte gli spartiti delle opere che mette in scena,⁶ Strehler dimostra fin dal debutto nell'opera con *La Traviata* (Teatro alla Scala, 1947) una precoce attenzione nei confronti della recitazione dei cantanti. Dichiarò il venticinquenne regista in un'intervista divenuta celebre:

Coristi perfetti dal lato vocale non sanno spogliarsi da quella serie di movimenti stereotipati che costituiscono l'incrollabile tradizione della scena lirica: affetto-mani al cuore; disperazione-braccia al cielo. Gli artisti stessi sembrano ormai affondati in questa carreggiata da cui stentano a liberarsi [...]. Con artisti eccezionali come questi, con masse di un'intelligenza e un'esperienza simile, con un personale così addestrato, con tutti questi mezzi, si potrebbe fare infinitamente di più e si deve limitarsi invece a ripulire, a levare le scorie di un convenzionalismo trapassato.⁷

Le problematiche poste dalla tradizione lirica appaiono non troppo dissimili da quelle del "teatro all'antica italiana", con il quale il giovane Strehler aveva da poco chiuso polemicamente i rapporti:⁸ eppure, senza un costituendo Piccolo Teatro all'orizzonte, nel mondo dell'opera dell'immediato dopoguerra le dichiarazioni del regista restano poco più che una presa di coscienza dello stato di cose, peraltro placidamente inserita nel contesto produttivo.⁹ I risultati di palcoscenico, così come descritti dalla critica, sembrano confermare tale ipotesi: «Violetta [...] nasceva, viveva e spirava alla Scala in una atmosfera d'educando, con poche economiche carnevalate e composti brindisi marionettistici e fra scarsi invitati che vestivano male e peggio ballavano il valzer».¹⁰ Del resto, se la definizione di «regia critica», consolidatasi come categoria nei decenni successivi, «doveva intendersi come un

⁶ Per questi aspetti, cfr. Matteo Paoletti, *Giorgio Strehler e la musica. Il "direttore d'orchestra mancato" attraverso le sue partiture*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XV (nuova serie), n. 4/2011.

⁷ Giorgio Strehler, *Alla Scala si prepara una Traviata senza precedenti*, intervista di Rubens Tedeschi, «Pattuglia», 3, 13 febbraio 1947. L'articolo è riprodotto in Pasquale Gaudagnolo (a cura di), *Giorgio Strehler alla Scala*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1998, p. 140.

⁸ Nella stagione 1946 Strehler aveva abbandonato la compagnia Maltagliati, segnando «la sua quasi definitiva ripulsa a lavorare con le compagnie di giro». Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, p. 215.

⁹ Come d'uso all'epoca, la scrittura del regista prevede un lavoro di poco più di due settimane, dal 19 gennaio al 6 febbraio (CMT, FGS, b. 81, Contratto de *La Traviata*, 7 gennaio 1947).

¹⁰ Franco Abbiati, *La Traviata*, in «Corriere della Sera», 7 marzo 1947.

modo di produzione, e non un sistema stilistico o una filosofia del teatro»,¹¹ soltanto l'evoluzione delle modalità produttive avrebbe consentito a Strehler di tentare di introdurre anche nel mondo dell'opera il metodo sviluppato nella prosa. Tale condizione si realizzerà a partire dagli anni Sessanta, quando i frenetici impegni del regista si diraderanno e i tempi di prova si allungheranno.¹²

A dispetto della sostanziale indifferenza della critica, già in occasione de *La Traviata* del 1947 si segnalano alcune intuizioni registiche significative di un metodo che sarà affinato col tempo: il tentativo di superare la staticità del baritono Ugo Savarese (Germont) attraverso la costrizione di un sigaro perennemente acceso stretto tra le dita, dal quale deve fare finta di aspirare, e la disposizione innovativa del coro, non solo dietro, ma anche intorno e al di sopra dei solisti, sfruttando la balconata praticabile disposta da Gianni Ratto. Laddove mancano tempo e autorità per lavorare a fondo sul singolo interprete, il regista sfrutta oggetti di scena, costruzione scenografica e movimento delle masse per costringerne l'interpretazione. Si tratta di elementi che diventeranno cifra distintiva delle regie successive, ai quali – a partire dal *Ratto dal serraglio* (Festival di Salisburgo, 1965) – si aggiungerà il pilastro delle risorse illuminotecniche. Nelle prove della maturità – e in particolare in quelle verdiane – Strehler sfrutterà le masse corali per evidenziare alcuni snodi della drammaturgia musicale. Si pensi ad esempio alla chiusura del prologo nel *Simon Boccanegra* (Teatro alla Scala, 1971) in cui il popolo – l'inevitabilità della Storia – inonda il palcoscenico inghiottendo letteralmente Simone e il suo destino:¹³ sul *Viva Simon, del popolo l'eleto* l'eroe scompare tra la folla e ne riemerge in trionfo, spogliato brechtianamente della giubba da marinaio e vestito con la cappa rossa di doge, con una suggestione che fa del Boccanegra un cardinal Barberini imporporato dal quarto stato. L'efficacia del risultato è raggiunta grazie all'uso dei mimi, con un lavoro di istruzione delle masse che vede Strehler impegnato in prima persona. Rileva un cronista durante le prove del *Macbeth* (Teatro alla Scala, 1975):

[Strehler] insegnava la parte a quelle cento persone che erano metà coristi e metà comparse e dovevano imparare a essere dignitari e cortigiani [...]. “Salve o re. Sentite? Il re. Sal-ve ooo re! Anche la musica è solenne. Salve o donna è diverso, è quasi dolce, capito? Ore le coppe. Datemene una, ecco, vedete, tutti, se brindiamo, facciamo così, però qui dobbiamo fare così e così, in due tempi, zarànza zarànza, perché siamo sul palcoscenico, perché se no non viene bene per quelli che stanno in platea.”¹⁴

¹¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano* cit., p. 261.

¹² Sulla prima fase registica di Strehler, cfr. Alberto Bentoglio, *L'apprendistato scaligero di Giorgio Strehler (1947-1952)*, in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1996.

¹³ *Simon Boccanegra*, Teatro alla Scala, direzione Claudio Abbado, regia Giorgio Strehler, registrazione Rai del 1978. L'Archivio del teatro non conserva il video dell'edizione originale.

¹⁴ Giancarlo del Re, *Un drammatico amplesso*, «Il Messaggero», 4 dicembre 1975.

L'importanza del lavoro sulle masse è confermata dai piani di lavorazione,¹⁵ che prevedono l'immediata costruzione delle scene corali e in seguito l'istruzione degli interpreti principali. Siamo ovviamente in un periodo profondamente diverso da quello che aveva visto la creazione de *La Traviata*: durante la sovrintendenza scaligera di Paolo Grassi (1972-1977),¹⁶ le mutate condizioni produttive permettono al regista di sperimentare – pur con forti limitazioni e in ritardo rispetto alla prosa – il suo approccio “critico” alla regia d'opera. Strehler avvia allora una più attenta riflessione sul ruolo proprio e dei cantanti in rapporto alla drammaturgia musicale. Nel caso di Verdi, egli ravvisa nella «tessitura drammatica vocale [un] concetto drammaturgico, possiamo dire già veramente “registico”» con il quale confrontarsi:

Bisognerebbe annotare, punto per punto, dove Verdi “indica” la strada interpretativa nuovissima, sconvolgente della tragedia shakespeariana. Ma sono troppi. Basterebbe, ad esempio, soffermarsi sulla continua presenza delle didascalie drammaturgiche “per gli interpreti” di molti dialoghi musicali [...]. Indicazioni, ancora oggi, incredibilmente difficili da “realizzare”.¹⁷

Di fronte alle difficoltà poste dalla drammaturgia musicale, Strehler vede come necessaria la conquista di un nuovo gesto attoriale, raggiungibile soltanto con un approfondito lavoro sul corpo, purtroppo non sempre possibile nelle dinamiche dello *star-system*.¹⁸ E allora alla Scala, a partire dagli anni Settanta, il regista si fa affiancare da Marise Flach e da altri collaboratori del Piccolo per la definizione dei movimenti, dedicando alle prove con gli interpreti principali almeno due settimane delle quattro generalmente previste per la produzione. Sebbene proprio in questo periodo Strehler maturi la consapevolezza che soltanto un allontanamento dalle grandi istituzioni operistiche gli avrebbe consentito di creare un autentico teatro lirico d'arte, le condizioni offertegli dalla Scala, dal Festival di Salisburgo o dall'Opéra di Parigi resteranno ancora a lungo un compromesso di gran lusso. Il risultato del lavoro sul corpo è, in alcuni casi, notevole anche per cantanti d'indubbio tradizionalismo. Osservando la registrazione video del *Macbeth*¹⁹ sorprende nel

¹⁵ CMT, FGS, b. 99, *Piani di lavorazione del Macbeth*.

¹⁶ Cfr. Paolo Bosisio, *La regia degli spettacoli scaligeri nel periodo della sovrintendenza Grassi (1972-1977)*, «Ariel», XI, n. 1, 1996.

¹⁷ CMT, FGS, b. 99, Appunti di Giorgio Strehler per il programma di sala di *Macbeth*, s.d. [1975].

¹⁸ «A tutt'oggi rimane per me un mistero capire come si possa sondare un capolavoro musicale [...] in soli venti giorni, quando un qualunque Shakespeare assorbe almeno tre mesi della tua vita [...]. Quello che mi spaventa [...] è l'oggettiva difficoltà di fare il regista d'opera, di cercare e trovare tante sintonie diverse in pochi giorni, magari con cantanti che hanno, sul palcoscenico, le ore contate». *Strehler: “Che mistero il Don Giovanni!”*, intervista di Maurizio Porro, «Corriere della Sera», 5 maggio 1987.

¹⁹ *Macbeth*, Teatro alla Scala, regia televisiva di Carlo Battistoni, Rai, ripresa del 1978-79. Come per il *Simone*, la Scala non conserva video della produzione originale.

recitativo *Mi si affaccia un pugnale?! L'elsa a me volta?* e nel successivo *Fatal mia donna! un murmure* la prova d'attore di Piero Cappuccilli, che in posizione rannicchiata sacrifica l'emissione a favore del gesto e della mimica facciale, mantenendo il fiato sospeso tra il parlato e il cantato. Dell'esperienza il baritono ricorda, più che la difficoltà vocale, la «grossa fatica fisica» dell'interpretazione.²⁰ In una lettera inviata a Shirley Verrett (*Lady Macbeth*), Strehler esplicita alcuni aspetti essenziali della recitazione lirica:

Questa sera lei sarà vista dal suo pubblico ma soprattutto si ricordi sempre, cara amica, che in questa atmosfera drammatica oltre che all'espressione, è importantissimo il gioco del corpo, la plasticità dell'atteggiamento, il "modo" di camminare, di ascoltare, di abbracciare, di chiudersi od aprirsi un mantello, una mano. Nel teatro d'opera quando si tratta poi di teatri grandi, come quelli di oggi, non esiste una vera possibilità di "recitare per tutti" con il viso e gli occhi ma con tutto se stesso, sì. È la sua "figura" intera, nella luce e buio, la sua tensione interiore, il suo atteggiamento drammatico che sono visibili.²¹

La calibratura del gesto in relazione alla dimensione della sala è un elemento che Strehler enfatizza nella produzione del *Macbeth* grazie all'uso dei costumi: Luciano Damiani realizza per i protagonisti dei mantelli con lunghi strascichi che, avvilupandosi a ogni cambio di direzione nella scena spoglia e in forte declivio, richiamano le movenze di due serpenti pronti a ghermire la preda.²² Damiani è scenografo essenziale nella maturazione di Strehler come regista d'opera. Pietra miliare della loro collaborazione è la realizzazione, nel 1965, della *Entführung aus dem Serail* per i Salzburger Festspiele. Nell'ambiente ridotto del Kleines Festspielhaus,²³ come in un teatrino di lanterne magiche, Strehler fa agire gli interpreti in uno spazio stilizzato, dominato dal controluce: il palcoscenico, tripartito in senso orizzontale con la sola parte centrale illuminata, rende i cantanti delle preziose *silhouettes* quando avanzano in proscenio, mentre li restituisce in tutta la loro plasticità quando si allontanano dal pubblico. Grazie a un'invenzione mozartianamente 'semplice', il gioco del controluce diventa il referente visibile del continuo alternarsi dei livelli fiabesco e reale all'interno dell'opera. Nel *Ratto dal serraglio* compare anche l'uso del seguipersona secondo l'esperienza maturata nei *Songspiele* di Brecht e Weill, che scioglie i momenti di maggiore staticità nella partitura (in particolare lo

²⁰ Ettore Mo, *Un "Macbeth" di rame alla Scala*, «Corriere della Sera», 1 dicembre 1975.

²¹ CMT, *FGS*, b. 99, Bozza in italiano per una lettera a Shirley Verrett, s.d. [6/7 dicembre 1975]. La fascetta contiene anche la lettera recapitata, tradotta in inglese.

²² Sul lavoro scaligero dello scenografo, cfr. Franco Quadri (a cura di), *Luciano Damiani al Teatro alla Scala: bozzetti e figurini 1955-1983*, Amici della Scala, Milano 1990.

²³ Il boccascena della sala, oggi Haus für Mozart, risultava simile a quello del Piccolo Teatro prima della ristrutturazione. L'allestimento, espressamente concepito per una dimensione ridotta, perderà gran parte del proprio fascino nelle riprese in teatri più grandi.

sterminato preludio orchestrale dell'aria di agilità *Martern aller Arten*) isolando il pezzo di bravura con l'espedito dell'aria da concerto. Per Strehler l'illuminotecnica diventa una soluzione essenziale, sempre più complessa e condizionante per la recitazione: nel *Don Giovanni* (Teatro alla Scala, 1987), ricorda il protagonista Thomas Allen, «ci muovevamo [...] entro veri corridoi di luce e di buio e bisogna stare attenti a non sbagliare, altrimenti tutto l'effetto dato dai tagli di luce radente si sarebbe perso». ²⁴

Il *Ratto dal serraglio*, grazie alla presenza di molte parti recitate e di personaggi che non cantano mai, consente inoltre a Strehler di lavorare sui cantanti con un'inconsueta profondità, accresciuta dalla relativa stabilità del cast nelle numerose riprese. Il regista impronta il gesto alla propria reinvenzione della Commedia dell'Arte, esaltando la matrice favolistica dell'opera con numerosi lazzi, alcuni dei quali affidati allo storico Arlecchino Ferruccio Soleri (Stummer). Oltre al gusto per l'autocitazione, secondo Strehler queste trovate giustificano il retroterra culturale della drammaturgia: «Pensiamo che Pedrillo è l'astuto Arlecchino e Blonde si può paragonare a Colombina, così come Belmondo [*sic!*] e Costanza sono i due coniugi nobili, insomma i quattro caratteri fondamentali della commedia dell'arte». ²⁵ La corrispondenza tra caratteri alti e bassi, presente in tutte le opere mozartiane che Strehler porterà in scena sarà sfruttata dal regista per introdurre richiami all'Arte tra i guizzi di Figaro (*Opéra di Parigi*, 1973), nelle soluzioni da *Maschinenkomödie* della *Zauberflöte* (Salisburgo, 1974), nei travestimenti e nelle capriole di Leporello nel *Don Giovanni*, nell'enorme magnete della Despina-Balanzone del *Così fan tutte*. Maschere in cuoio compariranno talvolta in contesti insospettabili, quali il coro dei sicari nel *Macbeth*: svincolate da motivazioni drammaturgiche, risponderanno al gusto del regista per l'autocitazione.

Un nuovo modello di spettacolo lirico: il Così fan tutte

La sempre maggiore frustrazione nei confronti dello *star system* sfocia nel 1989 in una rottura definitiva con le grandi istituzioni liriche internazionali: durante le prove del *Fidelio* di Beethoven al Théâtre du Chatelet di Parigi, Strehler abbandona la produzione polemizzando per la sostituzione della protagonista a pochi giorni dal debutto. Per quasi dieci anni, fino al *Così fan tutte* del 1998, non metterà più in scena alcuno spettacolo d'opera. In occasione del *Fidelio* il regista prende atto dell'ormai irrimediabile impossibilità di affrontare un serio lavoro registico nelle condizioni date:

²⁴ È stata una serata memorabile, adesso ci aspetta la replica, intervista di Domizia Carafòli, «Il Giornale», 9 dicembre 1987.

²⁵ *Colloquio con Pier Maria Paoletti in Programma di sala per la stagione 1993-'94*. Trascritto in *Giorgio Strehler alla Scala* cit., p. 37.

Les chanteurs, aujourd’hui, sont des paquets volants. Sachant qu’au théâtre parlé il faut bien une heure pour régler un geste, on essaie de les immobiliser vingt jours à l’Opéra pour trouver avec eux une cohésion, une forme d’amour indispensable. Mais ils arrivent toujours à s’enfuir une journée ou deux pour chanter ailleurs, on ne peut pas les immobiliser de force [...]. C’est humain, les temps ont changé, l’époque des metteurs en scène tyranniques a été remplacée par celle des chanteurs qui acceptent de faire les singes: le métier, ainsi, disparaît.²⁶

Il problema accomuna Strehler ad altri maestri della scena a lui contemporanei, che nel momento in cui passano dal teatro di prosa a quello lirico perdono il controllo totale sulla produzione: «In an international opera house [...] Strehler is not in control of the casting, and it is here that his longing for a genuinely European, international theatre is put to the test». Tuttavia, «Nor is Strehler prepared – like Peter Stein – to take up the challenge of working with a company such as Welsh National Opera. He has applauded Stein’s courage, but it is clear that he finds the enterprise provincial; he feels (rightly or wrong) that he would be compromising his musical standards to work this way. And after forty years at La Scala this is not an unreasonable assumption».²⁷ Soltanto in seguito alla crisi, Strehler guarda a modelli radicalmente diversi. Inaspettatamente, all’indomani della rottura con lo Chatelet, egli individua come più affine quello di Walter Felsenstein alla Komische Oper di Berlino:

Ce sont Mahler, Wagner, Toscanini, les musiciens metteurs en scène, qui avaient raison: il ne peut pas y avoir deux têtes à la direction d’un processus théâtral. [...] L’autre solution, celle de Felsenstein à Berlin, celle que je préconise moi-même, est de mettre l’interprétation entre les mains du metteur en scène, la fosse étant tenue non par une star de la baguette mais par un simple directeur d’orchestre. Cela n’est plus possible qu’avec de jeunes chanteurs et des chefs ayant le sens du sacrifice.²⁸

La dichiarazione a proposito di Felsenstein è da intendersi non tanto come una improbabile apertura di credito nei confronti del gusto sviluppato dalla Komische Oper, quanto come una necessaria sottomissione al volere del regista dell’intero meccanismo produttivo. Per attuare la sua «Retheatralisierung der Oper [...] Felsenstein stellte den “singenden Menschen” in den Mittelpunkt»,²⁹ permettendo

²⁶ *Fidelio/Strehler au Chatelet. Un homme blessé*, intervista a Giorgio Strehler, «Le Monde», 9 novembre 1989.

²⁷ David L. Hirst, *Giorgio Strehler* cit., pp. 120-121.

²⁸ *Fidelio/Strehler au Chatelet* cit.

²⁹ «[nella] ritetralizzazione dell’opera [...] Felsenstein mise “gli esseri umani che cantano” al centro». Manuel Brug, *Opernregisseure heute*, Henschel, Berlin 2006, pp. 39-40. Per una panoramica, cfr. Gerardo Guccini, “Regiekultur” vs “Regietheater”. *Introduzione alla regia lirica contemporanea*, «Culture Teatrali», XXV, 2016, pp. 127-136.

allo spettacolo musicale di assumere la dignità di una performance teatrale *tout court* attraverso il ripensamento dei periodi di prova e del lavoro su un ensemble stabile, che subordina il ruolo del direttore d'orchestra a quello di un regista inteso come responsabile ultimo del processo artistico. Senza alcun dubbio Strehler persegue finalità registiche del tutto differenti da quelle di Felsenstein,³⁰ ma il metodo adottato per raggiungerle si dimostra, nel caso del *Così fan tutte*, molto affine. Nelle fasi preliminari della produzione, ad esempio, il regista chiarisce il proprio ruolo preminente nella gerarchia di palcoscenico:

Questa operazione nasce “senza un Direttore d’orchestra”. Ho voluto io così. E forse è sbagliato. [...] Sto, stiamo cercando questo Direttore [...]. Ma a questa araba fenice verrà offerto “tutto” già combinato. Deve “soltanto” essere molto bravo o disponibile, collaborativo ai massimi livelli e “fare l’opera” con tutti gli addendi a sua disposizione dal tempo, ai luoghi, agli esseri umani. L’ideale sarebbe che l’opera la dirigessi io (non ridere) fossi in altre condizioni e con altri anni, in grado di farlo. Oggi no. [...] Dunque ci sarà *all’ultimo* e non all’inizio come è abitudine, un Direttore d’orchestra. In genere, nell’opera si sceglie “per ultimo” il regista. La prima istanza è quella del direttore d’orchestra. Qui avverrà il contrario.³¹

La ricerca di questo direttore tanto atipico resterà un nodo irrisolto e problematico fino a poche settimane dal debutto.³² Va inoltre precisato come la perentoria dichiarazione di principio sarà presto riportata dallo stesso Strehler su posizioni più problematiche, quantomeno in privato: «Sai, a me fa senso parlare del direttore come di un “collaboratore” prezioso, da cercare», confida il regista a Carlo de Incontrera, «Sono troppo abituato a pensare alla direzione d’orchestra come il cuore di un progetto musicale».³³ Per un’operazione atipica come quella del *Così fan tutte*, lo scambio con de Incontrera si rivelerà essenziale: musicologo e organizzatore esperto nella teoria e nella pratica di palcoscenico, egli sarà per Strehler «anche l’amico più caro»,³⁴ con il quale condividere integralmente il processo creativo.³⁵

³⁰ Per il *Così fan tutte* Strehler ricerca infatti «un lavoro filologico non pedante ma serio» e intende «lavorare meglio sul “testo” musica e parole». ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 5 settembre 1997.

³¹ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Luigi Corbani (copia del M° Carlo de Incontrera), 4 ottobre 1997.

³² Il lungo vaglio di nomi non soddisfa del tutto né il regista né de Incontrera. Il compromesso è la scrittura del trentasettenne Ion Marin.

³³ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 16 ottobre 1997.

³⁴ «Dopo tanto travaglio ho capito che non si può andare avanti ad angosciare anche l’amico più caro che ho, cioè te. [...] Siccome sei Mittel, come me, ti devi masochisticamente verberare. Non farlo, tu sei stato e sei la mia colonna che non cede». ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 17 ottobre 1997.

³⁵ Dal punto di vista formale, il rapporto è così regolato: «Direttore musicale dell’operazione è Carlo de Incontrera. Egli, assieme a me, è il responsabile della parte “musicale”. Io assolutamente coinvolto,

Primo compito di de Incontrera è reperire il materiale umano essenziale per la costruzione dello spettacolo: i cantanti. Se il titolo mozartiano è scelto per l'assenza di grandi scene corali e per la possibilità di concentrarsi sugli interpreti principali, Strehler dividerà la compagnia tra due cast che non esiterà a definire «intercambiabili». ³⁶ La richiesta preliminare per la selezione del gruppo è svincolata dalle capacità attoriali: ci sarà tempo in seguito per lavorare sul corpo. Per prima cosa il regista vuole cantanti che:

- a) Devono cantare *il più splendidamente possibile*.
- b) Devono essere quattro giovani, o apparire tali, senza discussione. Se non c'è la gioventù quindi “una certa incoscienza” la storia diventa una porcata e cretina.
- c) Colori e statura. Devono essere 4 tipi umani: non *indispensabilmente* della stessa statura. Ovviamente ci sono dei limiti. Comunque l'eros nelle donne non può mancare. ³⁷

L'aderenza fisica tra interpreti e personaggi è altrettanto importante, perché rende esplicita la lettura registica dell'opera. Negli appunti di Strehler, tale concetto è evidenziato di continuo: «Dorabella è la più disponibile. Forse la più scema. La vedo in carne, erotica, con tette»; ³⁸ Fiordiligi invece «è nera, pallida, *tragica* di natura, passionale nascosta. Sì e ne son certo, è una parte “tragica” l'unica veramente tragica. Vive un dramma vero con se stessa con il suo doppio interiore. Così la musica». ³⁹ Ferrando è il romantico passionale, mentre Guglielmo «ha una certa esperienza D. Giovannessa [...]. Ecco lo schema psicologico: la erotica

arrivo come secondo tra pari. I pareri di de Incontrera sono fondamentali (giusti o sbagliati che siano) e sono vagliati prima da me ma non più di tanto. Io sono un grande musicista ma non un “esperto” né un direttore d'orchestra. Quindi de Incontrera è il mio doppio “qualificato” e da me scelto per rappresentarmi. Ogni sua decisione è autonoma e al tempo stesso discussa prima con me. Non è detto che tutto ciò che io penso sia esattamente quello che pensa de Incontrera. Non è detto che quello che pensa de Incontrera sia la copia conforme delle mie idee. Ma alla fine, in nostro accordo, il nostro gusto, la nostra sensibilità e amicizia è tale da far diventare “la strana coppia” uno solo. Aggiungi che de Incontrera ha, in più di me, esperienza specifica ed è non soltanto un artista ma un “organizzatore” di grandissima capacità tecnica». ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Luigi Corbani (copia del M^o Carlo de Incontrera), 4 ottobre 1997.

³⁶ «Vi vedo per la prima volta tutti insieme; mi sembrate molto disciplinati, molto seri, però già intuisco che fra di voi ci siano dei rapporti fraterni, che sia possibile creare un gruppo. Un gruppo, non prima e seconda compagnia. Semplicemente, necessariamente, prima canteranno alcuni di voi e poi gli altri. L'importante è sapere che ognuno, pur con la sua individualità, è intercambiabile, deve sapere fare le stesse cose. Perché l'idea che sta sotto quel sorriso, quel gesto è identica». Giorgio Strehler, *Diario di lavoro – Appunti delle prove 12-23 dicembre '97*, Archivio online del Piccolo Teatro di Milano, «<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=230>».

³⁷ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 3 settembre 1997.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 15 ottobre 1997.

sta con il romantico passionale. La passionale-drammatica sta con il piccolo Don Giovanni (D Elvira). Ma poi finisce che la erotica sta con il piccolo D. Giovanni. E la passionale drammatica con il romantico passionale. Insomma le coppie sono più giuste “*dopo*”». ⁴⁰ Allo schematismo apparentemente lezioso del libretto, presto Strehler aggiunge una lettura più accattivante, che disvela – grazie alla musica – i fattori grettamente umani della drammaturgia: i quattro protagonisti, «trasportati in una *situazione assurda* ma *diabolica* “cadono”, si scoprono [...] amatori delle donne degli amici, curiosi di vederle nell’amore vendicativi proprio con l’amico, malvagi per godere di far diventare troie le proprie donne e così via e loro si scoprono porche deboli, miserabili, invidiose, curiose come gli uomini. Sì così *sono tutti!* Porco cane, se non è così meglio fare i soliti pagliacci». ⁴¹

Se la difficoltà del *Così fan tutte* «sta nel raccontare una storia sostanzialmente epica, assurda, come un teorema astratto e nello stesso tempo farlo credere per un attimo teatrale possibile e reale», ⁴² il gioco delle parti si sostiene grazie a Don Alfonso e a Despina, «i due registi [...] un poco osceni e passati [e] corrotti». ⁴³ Generalmente trattati come anodini comprimari, essi occupano per Strehler un ruolo centrale: nella loro alterità rispetto ai protagonisti, sono infatti funzionali alla lettura politica che il regista vorrà attribuire anche al *Così fan tutte*:

Ora Despina è una chiave del *Così*. È piena di vita e di voglia, di rivendicazione sociale e appartiene all’altra classe, la subalterna. Fa il teatro, recita scema quando ne ha voglia e per i suoi fini, si traveste a Carnevale e non da dama illustre ma forse da “uomo” dottore o Notaio e vecchio gentiluomo e parla con voce acconcia. In casa lavora, non poi tanto, ma spazza e lava ma è “pigra” per vendetta. Considera le sorelle due “stronze” ingiustamente ricche ed in più “sceme”, non nel mondo vero, non nel secolo galante. Sono sì “due maledette buffone” che recitano la parte delle svenevoli di buone maniere ma in casa vanno a piedi nudi, si grattano, spetazzano se è il caso. Non sono affatto nobili come “dovrebbero” e lei Despina le odia. L’occasione vuole che ella possa “educarle”. Ma ricorda degli uomini e dei soldati, ne parla prima “del piano”. Fa la lezione non “troiessa” ma di vita vissuta in proprio. Questa è Despina. Nessuno deve meravigliarsi che faccia il dottore mesmerico e il finto notaio. Le appartiene [...]. C’è un punto [...] in cui lei si offre di passare “per puttana”: se vengono, verranno per me. Lì o prima c’è come un’esitazione delle due. Perché non potrebbe essere? È questo dubbio che mi convince che “evidentemente” non deve parere “figa vezzosa” ma un po’ madre scuola ancora molto buona. Non sono riuscito a farlo capire. O non ci sono cantanti così. ⁴⁴

⁴⁰ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 3 settembre 1997.

⁴¹ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 15 ottobre 1997.

⁴² ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 3 settembre 1997.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 15 ottobre 1997.

Trovare «cantanti così» non sarà in effetti semplice. Per Don Alfonso Strehler vorrebbe «un vecchio attore, uno maturo di un'altra generazione»,⁴⁵ «un relitto, che canta mal, ma che, per la Madonna, sia el personaggio di natura, che abbia l'età necessaria, l'aria indolente e mal sana ma intelligente che occorrono».⁴⁶ Eppure, il regista è costretto ad arrendersi sconsolato: «Io avrei dovuto vedere una *decina di sfiatati vecchiardi* [...]. Non ho avuto questo bene. Credimi Carlo non è giusto».⁴⁷ Alla difficoltà di trovare interpreti adatti dal punto di vista fisico, si aggiunge presto quella di avere anche dei buoni attori dotati vocalmente. «Canta proprio così male?», chiede Strehler dopo la bocciatura di un'interprete da parte di de Incontrera, «Io non è che capisca ma forse ero distratto, forse preso dalla “teatralità” dopo tanti morti. Mi sono fatto ingannare del tutto».⁴⁸ Alla fine il cast, composto da de Incontrera con 256 audizioni in giro per il mondo, vedrà un compromissorio amalgama di interpreti molto navigati e di giovani a inizio carriera, tra cui la futura star Jonas Kaufmann.⁴⁹

Superata la difficoltà distributiva, Strehler passa al lavoro con la compagnia, con l'aiuto di Marise Flach per i movimenti mimici. Dal video conservato presso il Piccolo Teatro e dalle conversazioni con Carlo de Incontrera, ho ricavato alcune indicazioni interessanti sullo svolgimento delle prove. Fin dalle prime letture, lo spettacolo è costruito con molti elementi che generalmente nel teatro lirico i cantanti incontrano soltanto a pochi giorni dal debutto, come costumi e trucco: Strehler vuole invece che gli interpreti – prima e seconda compagnia – siano sempre tutti presenti e sempre tutti in costume, in modo che possano entrare appieno nella parte, permettendo al regista di calibrare il gesto nelle condizioni che l'attore troverà effettivamente in scena. Per la costruzione dei suoi «animali teatrali», Strehler spinge gli interpreti a un grande lavoro fisico, imponendo un canto vero – benché costretto da posizioni inidonee all'emissione – laddove la tradizionale prassi delle prove di regia prevede il semplice accenno della parte. Ricorda de Incontrera:

Le prove si sono svolte, tutte, in una saletta attrezzata alla meglio. Giorgio era infaticabile, stava appresso ai cantanti, corpo a corpo, si buttava per terra, si inginocchiava, li muoveva da dietro, esemplificava ogni gesto. Parlava, spiegava il perché di ogni più piccola azione scenica. Un lavoro preparatorio immenso, che sarebbe stato poi rivisitato

⁴⁵ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 3 settembre 1997.

⁴⁶ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 15 ottobre 1997.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 16 ottobre 1997.

⁴⁹ Cast: Eteri Gvazava e Ana Rodrigo (Fiordiligi), Teresa Cullen e Lesley Goodman (Dorabella), Jonas Kaufmann e Mark Milhofer (Ferrando), Nicolas Rivenq e Markus Werba (Guglielmo), Soraya Chaves e Janet Perry (Despina), Alfonso Echeverria e Alexander Malta (Don Alfonso). Orchestra sinfonica “Giuseppe Verdi” di Milano; Coro della Civica Scuola di Musica di Milano. Scene di Ezio Frigerio e costumi di Franca Squarciapino.

sul palcoscenico vero. Bisogna precisare che Strehler non è mai arrivato a provare il *Così fa tutte* in palcoscenico perché è morto prima. A questo punto è forse bene ricordare che Strehler, prima del debutto di ogni suo spettacolo, dopo le tante prove lunghissime, estenuanti, arrivato alla ‘generale’ trovava tutto sbagliato, tutto orribile. Tra urla e strepiti imponeva di rifare la prova e rivoluzionava tutto: spostava le entrate, le posizioni, i movimenti... E lo spettacolo rinasceva per magia, appariva sotto una luce ancora più straordinaria. Si compiva il “miracolo Strehler”. Battistoni ha fatto il possibile e, secondo me, ha fatto uscire un buonissimo spettacolo. Però non era Strehler...⁵⁰

Osservando il video delle prove, si nota il confronto tra regista e direttore d’orchestra, secondo una modalità oggi frequente ma all’epoca tutt’altro che scontata: lo schema produttivo tradizionale prevede infatti che i cantanti siano impegnati separatamente in prove musicali e in prove di regia, fino alla prima prova d’insieme in palcoscenico. Nel *Così fan tutte* esiste invece fin dall’inizio una sintesi. Per Strehler, infatti, la recitazione non può essere separata dal canto: il gesto deve scaturire naturalmente dalla drammaturgia musicale, le scelte registiche trovare una giustificazione nello spartito. L’analisi della pagina mozartiana si fa puntuale e raffinata:

Nella partitura sono segnalati numerosi sottovoce, cioè cose che non debbono essere sentite dagli altri. Nella scena del finto suicidio, essi sono costanti. Ma nessuno, dico nessuno potrà mai “capire” come si possano cantare a piena voce, quello che deve essere “a parte”. L’orchestra si spiega uniforme (e non c’è indicazione di pp o di ppp) mentre gli attori “si parlano” e tanto spesso devono *non* sentirsi l’uno con l’altro. Cosa significa ciò? Significa che la direzione orchestrale segue un tessuto ritmico-sonoro di una sicura dinamicità, ma senza sfumatura, senza tenere conto del “testo” e della “situazione”. E come no? Non c’è scritto *nella musica*, quello che avviene nella realtà drammatica. C’è scritto nella realtà scenica e nella logica. Ha sbagliato Mozart? Certo Mozart non ha pedantemente segnato “qui piano” perché ci sono degli a parte. Ma Mozart ha pensato al quadro generale, alla ritmica e sonorità generale lasciando l’arduo compito di modulare “la musica” con la parola. Compito difficilissimo. Ma è qui “l’arte” del concertare. E l’arte del “mettere in scena”.⁵¹

Analizzata la struttura musicale, Strehler sceglie di restituirne la complessità attraverso una disposizione degli interpreti in palcoscenico che realizzi l’alternarsi dei piani sonori senza sacrificare la credibilità teatrale dell’importante snodo drammaturgico:

È indubbio che i due “davanti” devono cantare al pubblico senza farsi sentire. È indubbio che le due donne non li sentono e cantano il loro smarrimento. Dal punto di vista

⁵⁰ Conversazione con Carlo de Incontrera del 23 agosto 2018.

⁵¹ ACdI, Giorgio Strehler, *Appunti sparsi*, s.d. [1997].

sonoro bisogna dunque che l'orchestra permetta ai due di farsi sentire dal pubblico ma *non di farsi sentire* dalle due donne. Le due donne devono far capire che *non possono sentire* quello che i due dicono al pubblico. Questione di posizione? Fino ad un certo punto. Perché la dinamica sonora della musica rinserra tutti. Il ritmo è uguale. [...] Il direttore deve riuscire a far rendere "i colori" ed i volumi, non sovrastati dall'orchestra. I cantanti debbono potere cantare come si conviene. Quindi: le due donne debbono "sentirsi" più lontane. I due uomini più vicini e sottovoce quasi.⁵²

Osservando il video dello spettacolo,⁵³ molte di queste teorizzazioni restano su carta. Se la scomparsa del regista penalizza il lavoro sul corpo maturato durante le prove, in scena mancano anche alcuni degli elementi scenotecnici che Strehler aveva giudicato essenziali, come il particolare «velo-scintilla»⁵⁴ nel quale avrebbe voluto far «scompa[r]ire le figure dei protagonisti».⁵⁵ Ricorda de Incontrera:

Ci sono cose che Strehler voleva realizzare ma che non aveva mai provato. Ad esempio aveva ordinato in Olanda una stoffa speciale, costosissima, per un probabile sipario che venne parzialmente montato in sala regia. Strehler voleva che quel "panorama/cielo" (ora non ricordo la definizione che usava) avesse una vibrazione, una specie di anima dentro, un movimento. Diceva che quel sipario doveva essere come la vicenda ed esprimere la dimensione del volere e del non volere, la mutevolezza dei sentimenti e anche della partitura. Dopo la morte si è tentato di capire come Strehler volesse muovere e utilizzare quel tessuto, ma nessuno ci è riuscito: Strehler non ha lasciato appunti, almeno che io sappia. Ed è soltanto una delle molte cose che si sono perse.⁵⁶

Di certo, la realizzazione del *Così fan tutte* non rispecchia l'idea fondamentale del regista di creare un ensemble stabile, punto di partenza di quel «teatro lirico di produzione d'arte» che si sarebbe dovuto irradiare dal nuovo Piccolo Teatro. Sottolinea de Incontrera:

Senza dubbio Strehler voleva l'invariabilità tra la première e le repliche. Volontà che si è persa non per colpa di Battistoni, ma per il sistema stesso di produzione. Il *Così fan tutte* ebbe moltissime repliche. A un certo punto Kaufmann e Werba sparirono, la compagnia si disperse parzialmente. Il risultato fu una riproposizione del modo di lavorare contro cui Strehler aveva lottato proprio nel concepire il *Così fan tutte*: i nuovi cantanti prendevano il video della recita, lo guardavano e poi via, in scena. Cambiò l'orchestra, cambiò il direttore. Insomma, cambiò quasi tutto e di Strehler non rimase praticamente nulla.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Così fan tutte*, uno spettacolo di Giorgio Strehler con la regia di Carlo Battistoni, direzione d'orchestra Ion Marin, regia televisiva Carlo Battistoni, registrazione Rai del 1998.

⁵⁴ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Ezio Frigerio, 5 dicembre 1997.

⁵⁵ Giorgio Strehler, *Lo spettacolo che voglio fare con voi*, in *Programma di sala di Così fan tutte*, 1998.

⁵⁶ Conversazione con Carlo de Incontrera del 19 marzo 2014.

Io vidi, ad esempio, una replica a Udine (o a Trieste, non ricordo) in cui mi chiesi che fine aveva fatto lo spettacolo cui avevamo tanto lavorato. L'ultimo lavoro di Giorgio.⁵⁷

Sebbene le aspirazioni di Strehler siano in larga parte disattese e il *Così fan tutte* si dimostri uno spettacolo più immaginato che realizzato, la documentazione messa a disposizione da Carlo de Incontrera ci mostra il processo creativo di un regista che ha sempre preferito concentrarsi sulla prassi di palcoscenico piuttosto che sulla sua teorizzazione; testimonianze rivelatrici del metodo “critico” strehleriano applicato all'opera lirica, che pur non essendo riuscito a portare alla completa formazione di «animali teatrali» ha comunque dimostrato che – anche in Italia – un'alternativa allo *status quo* dei grandi enti lirici era possibile.

⁵⁷ *Ibid.*

Luoghi di danza

Modernità, alienazione e mito dell'origine negli scritti
giornalistici di Marco Ramperti

Giulia Taddeo

«Una sensibilità squisita di poeta, una nervosità irrequieta di donna e la malizia ipocrita d'un gatto sornione».¹ Così, nel 1929, si esprimeva Lucio D'Ambra a proposito del giornalista, critico teatrale e romanziere novarese Marco Ramperti,² fra i pochi scrittori che, durante il ventennio fascista, si sono occupati di danza non solo in sede critica,³ ma anche facendone un vero e proprio soggetto letterario.

¹ Lucio D'Ambra, *Il conversatore notturno*, in Id., *Trent'anni di vita letteraria*, Corbaccio, Milano 1929, vol. III: *Il ritorno a fil d'acqua*, p. 196.

² Numerose le testate che, almeno fino agli anni Quaranta, accolgono la firma di Marco Ramperti (Novara, 1887-Roma, 1964), da «L'Avanti», al quale collabora già prima dell'entrata in guerra dell'Italia, a l'«Ambrosiano», «Il Secolo», «L'illustrazione italiana», «Il Secolo. La Sera», «Film», «La Lettura». Per «La Stampa» cura, oltre a *Luoghi di danza*, anche le rubriche *La vita facile*, attiva tra il 1927 e il 1932 e dedicata a usi e costumi del turismo estivo in Italia, e *Cronache dal paradiso*, in cui, tra il 1932 e il 1933, rende conto dei propri viaggi negli Stati Uniti, dapprima come corrispondente alle Olimpiadi di Los Angeles, poi come frequentatore del mondo del cinema hollywoodiano (ne scaturirà, nel 1936, la galleria di ritratti d'attrice *Nuovo alfabeto delle stelle*). Risulta particolarmente apprezzato come romanziere, ricevendo, fra gli altri, il plauso di Gabriele D'Annunzio ed Ezra Pound. Pur senza aver mai preso la tessera del PNF, aderisce alla Repubblica Sociale Italiana e, scagliandosi contro la maggioranza di quelli che considerava dei voltagabbana, sostiene pubblicamente la necessità di continuare a combattere a fianco dei tedeschi. Ciò gli procurerà un processo per collaborazionismo e la condanna a 16 anni di detenzione, poi ridotti a 15 mesi. Dopo il carcere, si trasferisce a Roma e riprende un'accidentata carriera giornalistica collaborando prevalentemente al quotidiano «Roma». Pur vivendo ormai in uno stato di quasi totale isolamento, continua a pubblicare romanzi fra cui l'ucronico *Benito I. L'imperatore* in cui immagina cosa sarebbe accaduto se Mussolini, grazie alla bomba atomica, avesse vinto la guerra. Muore nel 1964 a seguito di un'operazione chirurgica. Una edizione recente del *Nuovo alfabeto delle stelle* è quella pubblicata dall'editore Sellerio nel 1981 con una prefazione di Leonardo Sciascia. Tra i contributi che testimoniano l'apprezzamento per l'opera letteraria di Ramperti, se non altro prima della seconda guerra mondiale, ricordo almeno Giuseppe Ravagnani, *Ramperti il romantico*, in Id., *I contemporanei (seconda serie)*, Guanda, Modena 1936, pp. 227-235. Carlo Weidlich, *Sagome e profili*, Domino, Palermo 1938, pp. 131-144.

³ Nell'ambito degli studi in danza il nome di Ramperti si lega altresì alla polemica giornalistica fra classicisti e modernisti dell'inizio degli anni Trenta conosciuta come “guerra di gonnellini”. Per approfondimenti su questo punto rimando a Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001; Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica*

Questo è il caso della rubrica *Luoghi di danza* comparsa sul quotidiano torinese «La Stampa» tra il 1926 e il 1928,⁴ sgargiante carrellata dei ritrovi danzanti allora in voga nella città di Milano dove, oltre a praticare i balli da sala, si poteva assistere tanto alle esibizioni di *girls* ammiccanti, quanto alle performance di danzatrici moderne, quasi sempre di provenienza mitteleuropea. Documento prezioso sullo spettacolo leggero e sul ballo di società durante il Ventennio, gli articoli della rubrica offrono uno sguardo sulla danza decisamente eccentrico rispetto al panorama culturale del tempo, nel quale l'assenza di una critica professionista produceva spesso (anche se, è doveroso dirlo, con le dovute eccezioni) trattazioni sbrigative e superficiali, caratterizzate tanto dalla mancanza degli opportuni rudimenti estetici, quanto da un grumo di pregiudizi che facevano della danza una pratica tutto sommato indegna di essere osservata, pensata e raccontata come vera e propria forma d'arte.⁵ Non così per Marco Ramperti, il quale, persino quando esercita la critica di danza, non nutre alcuna preoccupazione circa la rispettabilità della materia o la padronanza di precise categorie estetiche e strumenti interpretativi. Al contrario, la danza è fenomeno artistico e sociale al quale, in sede giornalistica e letteraria, spetta pieno diritto di cittadinanza: Ramperti adotta così uno sguardo che cerca il disvelamento delle relazioni con il contesto, quasi a voler fare luce tanto sull'azione concreta del corpo danzante, quanto sulle tracce che la danza dissemina nelle pratiche e nei comportamenti collettivi.

Gli scritti che compongono *Luoghi di danza*, inoltre, esaltano il tratto peculiare della produzione giornalistica⁶ di Ramperti, ovvero un istrionismo vivace e ironico in cui convivono la nostalgia per un Ottocento percepito come tempo dell'ingenuità perduta e l'inquietudine verso un presente affannato e scalcinato, condannato all'efficienza, alla produttività e, in definitiva, alla corruzione di ogni possibile autenticità nelle relazioni umane. Simile istrionismo inguaina una sensibilità profondamente teatrale, dato che il teatro rappresenta non solo una componente importante della biografia professionale di Ramperti, ma anche uno spunto e una chiave di lettura

giornalistica 1923-1934, in Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa (a cura di), *Fantasmie e fascismo*, «Teatro e Storia», n. 38 (2017), pp. 269-302.

⁴ Gli articoli saranno poi riuniti in volume e pubblicati, con numerose aggiunte, nel 1930 per l'editore torinese Bocca con il titolo, per l'appunto, di *Luoghi di danza*.

⁵ Sulle relazioni fra danza e giornalismo in Italia durante il fascismo si veda Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017.

⁶ Questo contributo si riferisce al corpus di testi costituito dai contributi firmati da Ramperti per «La Stampa» tra il 1926 e il 1928. Sempre per questi anni sono stati effettuati una rapida e non esaustiva rassegna del quotidiano l'«Ambrosiano» e uno spoglio completo del periodico specializzato «Comoedia». Per quanto riguarda la narrativa sono stati considerati soprattutto il romanzo *La corona di cristallo* (Bottega di Poesia, Milano 1926) e la raccolta di novelle *Suor Evelina dalle bianche mani* (Omenoni, Milano 1930). Per tutte queste indicazioni si rimanda alla bibliografia conclusiva.

ra del reale, nonché un serbatoio di temi, motivi e dispositivi di costruzione del discorso che echeggiano per tanti aspetti la letteratura teatrale coeva.

Tanto l'eccentrico approccio alla danza di Ramperti quanto la virtuosistica teatralità della sua scrittura costituiscono l'oggetto di questo contributo, nel quale, prima di occuparmi di *Luoghi di danza*, intendo soffermarmi, da un lato, sul profilo di Ramperti come autore e protagonista delle sue stesse narrazioni, e, dall'altro, sulla qualità teatrale della sua scrittura, il tutto con un'attenzione privilegiata alle questioni concernenti la corporeità.

Autore e personaggio

L'immagine di Ramperti che, come autore e personaggio, emerge dai testi esaminati qui sembra costruirsi su un paradosso. Sebbene onnipresente a livello letterario, in quanto protagonista di tutte le situazioni narrative cui dà vita sulla carta, il volto di Ramperti rimane tuttavia sfuggente: sempre sospinto da una inesauribile spinta ironica, lo vediamo di volta in volta vestire i panni dell'articolaista brillante in cerca di bizzarrie o situazioni pruriginose,⁷ del bohémien sprofondato in situazioni socialmente al limite,⁸ del poeta elegiaco perso nella contemplazione della bellezza femminile o della Natura,⁹ del critico drammatico disincantato e stremato dai ritmi del teatro, del cantore crepuscolare di oggetti e situazioni *fin de siècle*.¹⁰

Una specie di travestitismo che Ramperti doveva praticare anche nella vita, almeno stando a quello che ancora ricorda Lucio D'Ambra: «Di colpo lo scrittore cangia, a periodi, costume e costumi. Alla cravatta 1830 è sostituita la cravatta di Londra; [...] I più eleganti ritrovi di Milano vedono allora notte e di – ma soprattutto la notte – Marco Ramperti, *gentleman* letterario. [...] E, un'altra sera, Marco Ramperti non si vede più. [...] Con una gaia brigata, con la cravatta svolazzante e l'abito qualunque, è di nuovo all'osteria, a giuocar giuochi italiani tempestosi e rissosi [...]».¹¹

⁷ Abbondano ad esempio i riferimenti alle abitudini personali di artisti e letterati di fama o quelli al dietro le quinte del mondo del teatro. Qualche spunto in tal senso si può trovare, fra gli altri, in Marco Ramperti, *La tavola degli astemi*, «La Stampa», 5 febbraio 1927; Id., *Notturmo*, «La Stampa», 14 agosto 1927; Id., *Vigilia d'armi*, «La Stampa», 2 agosto 1928.

⁸ Come quando si trova a trascorrere la notte in dormitori pubblici o in osterie popolate da prostitute, comunisti e malviventi. Si vedano Id., *Sermone al n° 23*, «La Stampa», 27 luglio 1925; *Ronda di notte*, «La Stampa», 15 settembre 1926.

⁹ Cfr. ad esempio, Id., *Pensieri per un compito*, «La Stampa», 14 maggio 1928, in cui l'autore si lancia in un omaggio del fiore della rosa paragonato alla bellezza femminile.

¹⁰ Tornerò fra breve su questo punto. Per ora si può rimandare almeno a *Il crepuscolo del baraccone* («La Stampa», 9 maggio 1928) rievocazione delle giostre e dei baracconi con attrazioni del passato, quasi tutte squallide e sempliciotte, alle quali però si credeva con un misto di ingenuità, ribrezzo e curiosità.

¹¹ Lucio D'Ambra, *Il conversatore notturno* cit., pp. 186-187.

Sul piano letterario questo continuo cambiarsi d'abito (o di maschera) si rivela lo strumento attraverso il quale Ramperti articola la distanza che lo separa dal mondo circostante, dominato da quella che – con un termine tanto problematico quanto pregnante – potremmo definire come modernità. La scrittura di Ramperti, attivo almeno fin dagli anni Dieci, si infila in uno snodo storico epocale, il quale, affondando le radici nella cultura positivista tardo-ottocentesca, era sfociato non solo nell'affermazione del capitale industriale e della società di massa, nella zampata delle avanguardie artistiche, nella proliferazione delle scienze umane e sociali e nell'avanzata dell'industria culturale, ma aveva anche visto, dopo la mannaia della Prima guerra mondiale, la frantumazione di ogni certezza politica, sociale, esistenziale e l'inevitabilità di ricostruire sulle macerie, fino ad arrivare alla necessità, per Ramperti, di «addomesticarsi»¹² (senza tessera) al fascismo.

Mutando maschera, allora, l'autore punta ad affermare il proprio disagio nei confronti di un tempo che impone a chiunque – artisti compresi – efficienza e performance, un tempo nel quale la logica della produzione è penetrata all'interno di ogni sfera dell'esistenza mettendo alla porta, persino nei rapporti umani, qualsiasi forma di gratuità, di spontaneità e, perché no, di pigrizia. Un disagio espresso e dichiarato nel pieno degli anni Venti e dell'ascesa del regime, ma che, forse, echeggia quella condizione di cui acutamente parlava Renato Barilli a proposito non solo di Luigi Pirandello, ma anche di autori come Marcel Proust e Robert Musil: «Grande motivo di questa *Weltanschauung* è infatti la separazione fra la sfera dell'utilitario, dello strumentale, e quella di una fruizione genuina e aperta dell'incessante proliferazione di aspetti di cui si dimostra capace la vita»¹³; da cui deriva, nel caso di Ramperti, non solo il senso di una mancata coincidenza con il proprio tempo, ma anche la nostalgia acuta per un passato nel quale si è consapevoli di non potersi più rifugiare.

La maschera diventa così l'unico modo per approcciare e, soprattutto, per “dire” la vita: attraversandola obliquamente, osservandola e raccontandola come attraverso un filtro. Tutto ciò non mette solo in campo la riflessione sul problema dell'identità, ma implica anche il ricorso a temi, motivi e dispositivi retorici che collocano Ramperti in una rete di comunicazione ideale con larga parte della letteratura italiana del suo tempo e, in particolare, con quella teatrale. La scrittura di Ramperti procede infatti per paradossi, rovesciamenti ironici, accostamenti umoristici e contraffazioni fantastiche, tutti procedimenti letterari che si rintracciano nell'opera dei maggiori drammaturghi italiani del primo Novecento, accomunati,

¹² Vd. *ivi*, p. 188.

¹³ Renato Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Mursia, Milano 1986, p. 24.

ricorda giustamente Anna Barsotti, da «un questionamento attorno al polo tematico dell'io».¹⁴

Se però i tratti costitutivi della personalità letteraria di Ramperti si definiscono a partire da una difficoltosa presa di posizione rispetto al proprio tempo, occorre che la riflessione su questo autore si articoli lungo l'asse del rapporto fra passato e presente. La dimensione della Storia diventa in questo senso fondamentale, in quanto lo smarrimento, l'inadeguatezza, il relativismo e il sarcasmo che connotano la scrittura di Ramperti si inseriscono in una speculazione sull'umanità inscindibile dal particolare momento storico che la genera, senza l'ambizione di sistematizzazioni di ordine ontologico.

Se così è, bisogna allora interrogarsi sul rapporto che Ramperti intrattiene con quello che, all'interno del proprio discorso giornalistico e letterario, tende a collocare nell'orizzonte del "passato". Al di là del sentimentalismo rilevato da alcuni contemporanei,¹⁵ che ne hanno infatti parlato come di un "romantico", l'atteggiamento di Ramperti mi sembra raggiungere temperature vicine a quelle dei poeti crepuscolari, con i quali, peraltro, condivide l'appartenenza generazionale, il rapporto ambiguo con D'Annunzio,¹⁶ il riferimento alla Scapigliatura¹⁷ e la vicinanza con la letteratura francese del Secondo Ottocento.¹⁸ Su un piano più strettamente poetico, Ramperti aderisce a quell'«incapacità di partecipare a un normale ritmo vitale»¹⁹ propria del crepuscolarismo, di cui sposa altresì la tendenza alla trasfigurazione nostalgica del passato inteso come tempo perduto, dimensione ideale nella quale sottrarsi al prosaico fluire della vita. Questo tempo ideale, che per Ramperti

¹⁴ Anna Barsotti, *Futurismo e avanguardia nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 1990, p. 140. Vale la pena di sottolineare come in questo volume Barsotti ricordi le considerazioni espresse da Gino Gori ne *L'irrazionale* (1924) a proposito di Pirandello, Rosso e Bontempelli, in particolare sottolineando come per questi autori l'umorismo fosse uno strumento di lavoro, l'inclinazione al fantastico una finalità e il relativismo ontologico e cosmico la base da cui partire. Cfr. *ivi*, p. 136.

¹⁵ Così è nel caso, mi pare, del capitolo che Carlo Weidlich dedica a Ramperti nel suo *Sagome e profili*, Domino, Palermo 1938, pp. 133-144.

¹⁶ Ramperti cita più volte D'Annunzio come personificazione (o, forse, istituzionalizzazione) stessa della poesia. Tuttavia, per stile, temperamento e postura culturale mi pare che l'opera di Ramperti sia intrinsecamente antidannunziana.

¹⁷ Esplicito, ad esempio, il rimando a Igino Ugo Tarchetti (Marco Ramperti, *I volti della musica*, «La Stampa», 24 aprile 1928). Come ricordato da Nino Borsellino, inoltre, la Scapigliatura è una delle radici di quell'umorismo a cui non è estraneo nemmeno Ramperti. Nino Borsellino, *Il dio di Pirandello: creazione e sperimentazione*, Sellerio, Palermo 2004.

¹⁸ Ramperti mostra di frequentare certamente la letteratura romantica (Théophile Gautier e Gérard de Nerval), la narrativa di consumo e, parrebbe, la saggistica sulle scienze umane e sociali (tra i riferimenti: Paul Bourget, Félicien Champsaur, Charles Lalo, Léon Werth). Una lettura attenta dei testi, specie quelli dedicati alla danza, mostra debiti espliciti (al limite del plagio), con Stéphane Mallarmé, mentre, nel suo profilo su Ramperti, D'Ambrà lo paragona ad Anatole France. Cfr. Lucio D'Ambrà, *Il conversatore notturno* cit.

¹⁹ Anna Nozzoli – Jole Soldateschi, *I crepuscolari*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 8.

parte dagli anni trenta dell'Ottocento e si protende fino all'età umbertina (ovvero agli anni della sua fanciullezza), è spesso richiamato, secondo uno dei *topoi* della poesia crepuscolare, mediante l'elenco di oggetti d'uso quotidiano e ormai fuori moda. Così accade, ad esempio, in un articolo pubblicato su «La Stampa» il 12 agosto 1926 con il titolo *La diligenza tra i fossili*, nel quale, dopo aver richiamato i nomi di Guido Gozzano e Marino Moretti,²⁰ traspone sul piano del teatro il meccanismo di rievocazione nostalgica degli oggetti:

Precipita il tempo, come in quelle burlesche mutazioni cinematografiche in cui, di punto in bianco, il bruco diventa farfalla, il pulcino galletto, Ridolini boxeur. [...] Pensavo ieri [...] allo strano fascino, quasi favoloso, che il milleottococinquanta à su noi, spettatori distanti due generazioni sole; e alla voga, appunto, della *Signora delle camelie*, da quando si rappresenta in costume. Ida Rubinstein, che pure non può ricordarsi di quel tempo, ce l'ha ricostruito in scena con una fedeltà e una poesia commoventi; ed io credo che i vestiti ci toccassero, udendola recitare, anche più delle parole. Rivedemmo mamma e nonna, nel duro volto dell'attrice, e il campanellino da chiamare i domestici, squillando, ci chiamava in processione al cimitero di famiglia.²¹

Precipita il tempo. La modernità, filtrata qui dalla metafora cinematografica, si abbatte sulla vita degli uomini condannandola al mutamento frenetico e all'insincerità. Vittime designate di questa alienazione sono innanzitutto le relazioni amorose, minacciate dal rovesciamento dei ruoli di genere²² o, al contrario, da una totale reificazione della donna, quasi inadatta, in pieno Novecento, a ricevere amore e ammirazione incondizionati. Così è, ad esempio, in *Bambole*, dove il tema del rapporto tra uomo e donna si trasforma in quello, assai frequentato anche nel teatro, tra uomo e fantoccio: «Ne prendi una, la guardi, la tocchi, le volti il capino, non ce n'è una sulla terra cui un uomo qualunque non riesca a far girare la testa – e poi l'interroghi, la scruti, ed essa ti risponde papà e mamma, e tu finisci per scoprire che ha un odore di cartapesta. [...] Non si capisce nemmeno bene se le teniamo così vicine per diletto o per diletto, per onorarle o per offenderle». ²³ Il fascino assente di queste bambole rimanda poi al tema della commercializzazione/violazione della Bellezza perpetrata dall'industria culturale, si esprima essa attraverso le riviste illustrate o nei concorsi. Ed è proprio a questi ultimi che si riferisce spesso

²⁰ «Un carattere del nostro tempo è di avere, in pochi anni, modificato tutte le prospettive, e anche nel gioco delle rimembranze occorre diversa misura, diversa condotta. A Gozzano, per riuscirci, bastava parlarci di sua nonna, A Moretti, adesso, già sempre non basta quando ci parla di sua madre». Marco Ramperti, *La diligenza tra i fossili*, «La Stampa», 12 agosto 1926.

²¹ *Ibid.*

²² Curiosa in tal senso la situazione immaginata nell'articolo *Le sagittarie* («La Stampa», 13 luglio 1926), nel quale, esito ultimo dei movimenti emancipazionisti di matrice soprattutto inglese, prefigura un futuro in cui le donne partiranno per la guerra e gli uomini rimarranno a casa ad aspettarle.

²³ Marco Ramperti, *Bambole*, «La Stampa», 1 gennaio 1928.

Ramperti, come quando, nell'articolo *Un film sul monte Ida*, si trova faccia a faccia con un viscido fotografo che gli comunica di essere stato scelto come giudice per un concorso di bellezza (in ragione, aggiunge, della sua acclarata bruttezza): Ramperti non riesce a non rilevare la perversione dell'iniziativa, forse incarnata dal gesto del fotografo di sfogliare adagio le immagini delle fanciulle in gara, quasi che la bellezza fosse ormai qualcosa da manipolare e piegare alle logiche dell'intrattenimento e del consumo.²⁴ Verrebbe da dire che Amore e Bellezza, temi-cardine della poesia romantica, possano ormai trovare posto sulla pagina scritta solo se denigrati, contraddetti e contraffatti, come se il tempo in cui Ramperti si trova a vivere non fosse più in grado di accoglierli nella loro forma pura.

Tra le figure degeneri della modernità che ricorrono nell'opera di Ramperti è assai importante, specie per le sintonie che stabilisce con la lettura teatrale coeva,²⁵ quella della città, esemplificata soprattutto dai casi di Milano, mostro di pietra nutrito a ciclo continuo dall'avanzata del capitale,²⁶ e Venezia, luccicante e fragoroso hotel *en plein air* in cui la logica dei divertimenti a pagamento ha trasformato la vita in una festa continua e la città stessa in una specie di vistoso set cinematografico. Ramperti avvicina queste visioni d'incubo a immagini che esaltano una dimensione improduttiva e volutamente intima dell'esistenza: dinanzi agli efficienti progetti di riforma urbanistica di Milano, allora, Ramperti si chiede che fine abbiano fatto «le strade inutili; quelle dove si passa per due: quelle degli innamorati»,²⁷ mentre ritiene che «dega corona» della città di Venezia non siano le orchestre jazz o gli hotel di lusso, ma «i cento e cento fanciulli ignudi che giocano nella spuma delle sue acque, dalle undici a mezzanotte, lietamente, salutarmente».²⁸

Partorite dai tempi nuovi sono poi alcune figure professionali che mostrano di saper cavalcare a proprio vantaggio l'onda della modernità: tra costoro figurano i pugili,²⁹ spesso ingenui, animaleschi e, non caso, guidati in tutto e per tutto dall'azione di manager astuti, gli esploratori,³⁰ tanto coraggiosi quanto insensibili

²⁴ Id., *Un film sul Monte Ida*, «La Stampa», 16 febbraio 1926.

²⁵ Corre l'obbligo qui di ricordare almeno di sfuggita le ambientazioni urbane di opere come *Marionette che passione!* o di *Nostra Dea*. Sempre a proposito di Massimo Bontempelli, ritengo che si possa stabilire qualche paragone anche con il romanzo del 1920 *La vita operosa*, proprio incentrato sul rapporto massa-individuo e sull'impossibilità, da parte del letterato, di adeguarsi ai ritmi e alle regole della Milano immediatamente uscita dalla guerra, dominata da arrivisti, "pescecani" e poveri diavoli in cerca di fortuna. Vd. Massimo Bontempelli, *Opere*, a cura di Luigi Baldacci (5° edizione), Mondadori, Milano 2014.

²⁶ Id., *La Milano dei figli*, «La Stampa», 19 giugno 1927.

²⁷ Marco Ramperti, *La Milano dei figli* cit.

²⁸ Id., *Sull'acqua, fuor d'acqua, sott'acqua*, «La Stampa», 26 agosto 1927.

²⁹ Vd. Id., *Un'ora con Descamps*, «La Stampa», 3 agosto 1926; Id., *La rivincita non conta*, «La Stampa», 20 ottobre 1926.

³⁰ Come nel caso di Richard Evelyn Byrd e del suo mancato volo sul Polo Nord nel 1926. Marco Ramperti, *La gesta senza canto*, «La Stampa», 2 giugno 1926.

e precipitosi (specie se americani), i jazzisti, brutali e falsi, gli ingegneri, veri e propri «barbari ragionatori».³¹ Quasi un alter ego di questi personaggi è proprio lo stesso Ramperti, dinanzi ai quali veste i panni del poeta pigro, spesso mal vestito, certo poco atletico e non di rado in imbarazzo nelle situazioni mondane. Anche la pratica di firmare gli autografi (a proposito dei quali, quasi pirandellianamente, dichiara: «Ma che pena, non appena il nostro nome e cognome è nelle mani dell'estraneo! Che capirà, che potrà egli capire dell'anima nostra, fissando quelle sillabe che ci specchiano, è vero, ma solo agli occhi nostri; rivelatrice per noi; mute, sconosciute, ermetiche per tutt'altri!»)³² mette Ramperti in grande difficoltà, tanto da indurlo, come si vede nel passo che riporto di seguito, in *gaffe* di sapore vagamente umoristico:

Ebbi una volta, frequentando una «Pension» internazionale, due albi da firmare nello stesso giorno: l'uno, d'una giovinetta fresca di convento; l'altro, d'una ragazza sua coetanea cui stavano insegnando, per non so quel music-hall, delle danze e piè nudi. Sul quaderno della vergine saggia avevo pensato di scrivere: «Siano i tuoi sentimenti casti e profondi. Solo i facili amori lasciano gli occhi stanchi. Come i fuochi artificiali». E su quello della vergine folle: «Siano i tuoi amori fuochi di gioia, che brillano, scoppiano, e non lasciano come gl'incendi prolungati, tristezza di cenere dietro di sé». Mi sbagliai di album, all'ultimo momento; e che accadde? Che toccò all'una il precetto dell'altra. E che furono contentissime tutte e due.³³

Immagini di teatro

Come accennato in precedenza, il teatro è una presenza tanto solida quanto multiforme nella produzione di Ramperti, rintracciabile non solo sotto forma di riferimento autobiografico e d'attualità, ma anche come oggetto di riflessione critica in sé e, non da ultimo, come deposito da cui attingere dispositivi di costruzione o, meglio, di vera e propria messa in scena del discorso letterario, resa possibile (e assai interessante) dalle numerose intersezioni fra arte e vita che attraversano i suoi testi e che derivano dalla percezione della modernità come portatrice di artificio e insincerità, dinanzi alla quale il teatro, inteso evidentemente nei termini di recita e mascherata, riesce a rappresentare in maniera privilegiata la condizione dell'individuo contemporaneo, soffocato in ogni slancio autentico e ridotto a fantoccio che agisce secondo consuetudini e ritmi imposti dall'esterno.

Tra le situazioni narrative che più si predispongono a un simile processo di teatralizzazione ci sono quelle inserite nel tempo ozioso della vacanza, le quali,

³¹ Marco Ramperti, *La Milano dei figli* cit.

³² Id., *Autografi*, «La Stampa», 27 febbraio 1927.

³³ *Ibid.*

sulla spinta dell'industria turistica, trasformano i luoghi di villeggiatura in autentici palcoscenici a cielo aperto in cui nessuno può sottrarsi dal recitare la propria parte. Questa sorta di inquadramento teatrale sembrerebbe garantire agli attori ogni sorta di libertà, il che, a ben vedere, rappresenta solo il volto bizzarro dell'ennesima consuetudine sociale, quella dell'eccentricità e della stranezza a tutti i costi, dinanzi alla quale, per esempio, fallisce miseramente il tentativo del *maître danseur* Camille De Rhynal³⁴ di imporre, nell'estate del 1928, delle norme di «*tenue*», vale a dire di contegno, per limitare i contatti fisici tra i partecipanti al torneo di danze presso l'elegante sala Excelsior del Lido di Venezia:

*La tenue, al Lido! Ma è un nonsenso. Al Lido non si vive. Si recita. E il contegno è l'ultima cosa da chiedere a degli attori. Non dimentichiamo che da San Nicoletto alle Quattro Fontane, per due o tre mesi, è tutto spettacolo [...]. Nel giardino di Chez-Vous, trasformato in orto goldoniano, è come calassero a quando a quando dei praticabili di garza; e allora si cerca cogli occhi Gioacchino Forzano; e se non si sapesse ch'egli è a Viareggio, lo si chiamerebbe alla ribalta per applaudirlo della buona direzione. [...] Tutto è rappresentazione, col permesso del complice orizzonte [...]. Distinguerla, ormai, la realtà dallo scenario.*³⁵

Per ciò che concerne l'impiego di dispositivi letterari provenienti dal teatro, mi pare che essi riguardino, da un lato, l'organizzazione dei testi sotto forma di dialogo in discorso diretto (come fossero, insomma, le battute di un copione), e, dall'altra, la tendenza a presentare la situazione narrativa come se si svolgesse su una scena teatrale di cui l'autore è ora spettatore ora personaggio marginale, quasi ricoprendo il ruolo di *raisonneur*.

³⁴ Danzatore, coreografo, compositore e insegnante di tango tra i più influenti nella Parigi di inizio Novecento, Camille De Rhynal è anche ricordato per aver dato vita a importanti competizioni dedicate a questo ballo, a partire da quelle di Nizza e Parigi del 1907. De Rhynal tentò di adeguare il tango ai gusti e alle tendenze delle danze di società del proprio tempo, stemperandone gli aspetti più palesemente erotici. Contribuì inoltre a una standardizzazione dei passi, dei ritmi e della tecnica del tango che ne favorì la diffusione, tanto in contesti mondani, quanto nelle vere e proprie gare.

³⁵ Id., *Fauna del Lido*, «La Stampa», 22 agosto 1928. In questi anni, in particolare dal 1923 al 1930, il poliedrico drammaturgo e regista – teatrale e cinematografico – Gioacchino Forzano (1884-1970) è *régisseur* stabile presso il Teatro alla Scala diretto da Arturo Toscanini: è in questa veste, nonché in quella di allestitore de *La figlia di Iorio* presso il Vittoriale nel 1927, che Ramperti sembra citarlo anche in altri contributi, presentandolo come emblema di una visione del teatro tutta esteriore e vuotamente pomposa, pertanto paragonabile alla ridondante teatralità dei divertimenti che animavano la vita estiva di Venezia. Bisogna aggiungere che in questo torno d'anni, come emerge ad esempio da alcuni materiali pubblicitari, le più prestigiose feste estive del Lido veneziano sono affidate a personalità del mondo del teatro (per esempio allo scenografo della Scala Antonio Rovescalli e, parrebbe, addirittura a Max Reinhardt), pertanto non escludo che ulteriori approfondimenti in materia dimostrino anche un coinvolgimento dello stesso Forzano.

Capita allora che, come nel caso dell'articolo *Il seduttore e le latitudini*³⁶, l'intera trattazione si sviluppi sotto forma di un immaginario dialogo fra Don Giovanni e Casanova corredato di una nota che descrive la scena dell'azione (l'aldilà), mentre, più generale, la presenza massiccia del discorso diretto permette a Ramperti di dare voce a tutta una serie di figure che sembrano assumere la funzione di *alter ego* dell'autore, di cui spesso fingono di contraddire il punto di vista per affermare con forza ciò che lui, ironicamente, si rifiuta di dire in prima persona.

Deve poi intrattenere qualche legame con l'ambito del teatro l'attenzione che Ramperti riserva al corpo, alle sue caratteristiche, azioni e reazioni, soprattutto quando guarda i personaggi letterari come se fossero attori che agiscono sul palcoscenico, dei quali si sforza di cogliere ogni gesto, ogni irrigidimento muscolare, ogni minima contrazione del volto. Questo è il caso, fra gli altri, dei paragrafi finali dell'articolo *Un'ora con Descamps*, che descrivono il momento in cui, al termine di un incontro di boxe, l'autoritario e carismatico manager François Descamps sale sul ring – che inquadra dunque l'azione come un palcoscenico – per rianimare il suo pugile stabilendo con lui un dialogo squisitamente corporeo: «Egli adesso si precipita incontro al suo atleta; e lo scruta, lo palpa, lo liscia, gli fa vento, suscitando da tasche profondi unguenti misteriosi, muovendo le labbra a parole che nessuno intende, e invece pungono e fan trasalire il pugile come aghi elettrizzati. Parole? No, Sillabe? Cenni? Neppure. Io mi son fatto vicino, una sera, ad ascoltare. Non ho sentito che un murmure, in cui dovevano passare ondate di fluido».³⁷

Meriterebbe infine uno studio a parte la disamina delle posizioni di Ramperti come critico di teatro, se non altro in ragione della ricca mole di contributi prodotta nel corso degli anni che sto esaminando, durante i quali – e specie a partire dal 1926 – i suoi articoli di argomento teatrale compaiono sull'«Ambrosiano» (dove è ormai critico titolare)³⁸ con cadenza quasi quotidiana. Quello che tuttavia proverò a fare velocemente qui, focalizzandomi sempre sul periodo 1926-1928, è indicare alcuni appigli per collocare Ramperti nel panorama della critica teatrale del suo tempo. Qualche riferimento in tal senso proviene dall'articolo *Teatro di Stato*: comparso sull'«Ambrosiano» il 9 dicembre 1926, ovvero pochi giorni dopo la pubblicazione sulla «Fiera Letteraria» del progetto per un teatro drammatico di

³⁶ Id., *Il seduttore e le latitudini*, «La Stampa», 15 dicembre 1926. Lo stesso accade in *Il diavolo disoccupato* («Ambrosiano», 11 novembre 1926), strutturato in forma di dialogo teatrale e introdotto dalla lista dei personaggi, cui fa seguito, tra parentesi, una nota che descrive la scena.

³⁷ Id., *Un'ora con Descamps* cit.

³⁸ Ramperti scrive per il quotidiano milanese già nel 1923, ma fino al 1925 il ruolo di critico titolare era stato ricoperto da Augusto De Angelis e da Ettore Romagnoli. Al principio degli anni Venti, inoltre, Ramperti era stato critico teatrale del quotidiano «Il Secolo», dove raccoglieva il testimone di Enrico Cavacchioli e pubblicava anche contributi di taglio letterario. Riferimenti al Ramperti critico di teatro si trovano in Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore: Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Edizioni del Dams, Torino 2003.

Stato firmato da Luigi Pirandello e Paolo Giordani,³⁹ in questo contributo Ramperti prende posizione sul tema dichiarando di voler rimanere a metà strada (lui che, all'epoca, aveva d'altronde quarant'anni) fra il disincanto dei vecchi e le speranze dei giovani. Insolitamente pacato e razionale, forse perché chiamato a esprimersi ufficialmente sul problema teatrale più dibattuto del tempo, Ramperti ricorda come al compimento di un simile progetto si oppongano tre difficoltà di ordine spirituale (di quelle tecniche, dichiara, non intende nemmeno occuparsi), le quali – «tutte e tre affrontabili, ma da riflettere»⁴⁰ – coincidono con i tre nodi del suo discorso critico: il pubblico, l'attore e il testo drammatico. Se da una parte occorre superare gli stereotipi relativi alla volubilità del pubblico e alla sregolatezza indomabile degli attori, per i quali non è dunque impossibile pensare a una normalizzazione, dall'altro bisogna che il teatro drammatico di Stato si incentri su una valorizzazione del repertorio, in quanto, ben lungi dall'essere una palestra per giovani drammaturghi in erba, esso dovrebbe, secondo Ramperti, attrarre il meglio della produzione drammatica italiana e, soprattutto, straniera, ancora ferma all'importazione di testi commerciali: «in arte, quanto in medicina, cioè a dire dov'è una salute di mezzo, il libero scambio è una necessità; [...] la conoscenza dello spirito altrui è indispensabile ai confronti e agli innesti, alla nozione e all'emozione, allo spirito che emuli e a quello stesso che superi».⁴¹

D'altronde il tema del repertorio sarebbe stato ripreso da Ramperti a distanza di pochi giorni, quando, su «La Stampa», ricorre al suo consueto gusto per il paradosso con l'intento di stigmatizzare gli allestimenti in chiave contemporanea dei testi classici e, in particolare, shakespeariani, il tutto sull'onda dell'*Amleto* di Max Reinhardt in abiti moderni andato in scena a Vienna⁴² nell'aprile 1926. In questo articolo, dal titolo *Amleto up to date*, Ramperti si serve di una pirotecnica sequela di immagini stridenti – da Salomé che balla lo *shimmy* a Romeo che sale in ascensore al balcone di Giulietta – per rimarcare la stanchezza della drammaturgia nazionale, costretta a chiedere in prestito all'antichità i propri concetti, la quale, in cambio «ha accettato un po' di panni. Senza dubbio, gli autori contemporanei hanno della stoffa».⁴³

Come si vede, il discorso di Ramperti rimane al di qua di autentiche preoccupazioni registiche⁴⁴ e, considerando la messa in scena come una sorta di rivestimento esterno della parola, si concentra interamente sulla qualità e sull'efficacia del testo

³⁹ La proposta di Pirandello e Giordani, notoriamente destinata a rimanere sulla carta, era infatti stata pubblicata il 4 dicembre 1926.

⁴⁰ Marco Ramperti, *Teatro di Stato*, «Ambrosiano», 9 dicembre 1926.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Vienna è definita per ben due volte una «operosa città del nord», forse con un rimando a *La vita operosa* di Bontempelli, di cui non a caso si cita *Nostra Dea* e i suoi cambi d'abito

⁴³ Marco Ramperti, *Amleto up to date*, «La Stampa», 13 dicembre 1926.

⁴⁴ Non intendo aprire qui il discorso sul problema del passaggio e dell'affermazione della regia in Italia, a proposito del quale mi limito a rimandare a Mirella Schino (a cura di), *L'anticipo italiano. Fatti*,

drammatico, il quale continuerà a rimanere al centro delle sue riflessioni sullo stato dell'arte teatrale anche negli anni successivi, quando, passati i cauti entusiasmi per i progetti di un teatro di Stato, esso apparirà critico sotto ogni punto di vista. Nel 1928, ad esempio, egli parlerà di una vera e propria eclissi, un momento buio nella vita teatrale nazionale che, seppur passeggero, è comunque destinato a durare a lungo: il teatro, afferma Ramperti, si rinnova seguendo dei ritmi separati da quelli della Storia ed è fatale che alcune sue falle ataviche, come la rissosità degli attori e la volubilità del pubblico, sembrano rimanere immutate nel tempo. Per la drammaturgia, a proposito della quale il discorso viene allargato alla concorrenza esercitata dal cinema, Ramperti parla invece di un vero e proprio smarrimento, una fase in cui anche gli autori maggiori hanno dimenticato la propria natura: «Intanto, il genio, che fa? Si distrae, si disperde. Ciò è fatale, anche ai migliori, quando è notte. D'Annunzio non ritrova le vie del suo canto, Benelli quelle della sua Toscana, Pirandello quelle della sua saggezza. Forzano ha una vena comica, e fa lo storico; Rosso ne ha una lirica, e fa il filosofo; tutti gli altri, più o meno, si trattengono, si tastano, o non si trovano».⁴⁵

Quanto alla produzione cronachistica di Ramperti, si vede come essa sia del tutto piegata sotto il peso dell'eccentrica personalità dell'autore, il quale, pur conformandosi allo schema ricorrente dell'ampio commento al testo drammatico seguito da uno stringato giudizio sugli attori, tende tuttavia a impostare le cronache come un racconto in prima persona nel quale, talvolta contrapposto a sagaci ritratti del pubblico, il suo istrionismo possa lampeggiare liberamente. Tralasciando dunque gli elzeviri di argomento teatrale che sembrano quasi degli autoritratti in veste in critico,⁴⁶ colpisce come il giudizio di Ramperti – specie nel caso in cui si tratti di sonore stroncature – sia spesso accompagnato dallo svilimento della posizione del critico teatrale (vero e proprio «catoncello»⁴⁷ senza potere), dall'ironica negazione di ogni acredine o pregiudizio quando non addirittura da veri e propri scherzi.⁴⁸

La qualità letteraria delle cronache di Ramperti, animate da un'inesauribile vena ironica, funge comunque da veicolo brillante per giudizi spesso assai severi, specie, com'è facile comprendere, rispetto ai testi drammatici, affetti da due mali

documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio della grande regia in Italia tra il 1911 e 1934, «Teatro e Storia», anno XXII, n. 29, 2008.

⁴⁵ Marco Ramperti, *Estratto dal Barbanera*, «La Stampa», 25 gennaio 1928.

⁴⁶ Tra questi ricordo almeno *Poltrone di prima fila*, «Ambrosiano», 14 maggio 1924.

⁴⁷ Così definisce i critici in *E se fosse?*, «Ambrosiano», 27 gennaio 1927.

⁴⁸ Così accade nel 1926 all'indomani del debutto di *Corallina* di Arnaldo Fraccaroli, tra gli autori maggiormente bersagliati da Ramperti per la ricerca ossessiva dell'effetto comico fine a se stesso: «Il cronista dell'*Ambrosiano* dà, con la presente relazione, l'addio ai lettori, per ciò che la disapprovazione alle commedie di Fraccaroli è divenuta reato, naturalmente perseguibile a termini di legge. [...] Dunque addio lettori, e grazie a coloro che mi manderanno in prigione dei "soccorsi", almeno pari a quelli che il Fraccaroli trovò ieri sera in teatro». Id., «*Corallina*» di Fraccaroli, «Ambrosiano», 7 dicembre 1926.

fondamentali: la filosofia e la trovata. Da una parte, infatti, Ramperti biasima tanto la sovrapposizione alla vicenda drammatica di contenuti che non le appartengono, come nelle lunghe tirate pirandelliane che stonano con la situazione rappresentativa in cui sono inserite,⁴⁹ quanto la presenza di oscuri simbolismi, specie attraverso il ricorso all'ellissi, alla metafora e, in generale, a una parola che ha l'ambizione – per Ramperti un vero e proprio abuso – di rivelare a ogni battuta la natura profonda del personaggio. Dall'altra parte, a generare l'indignazione sempre divertita di Ramperti è la ricerca della trovata fine a stessa, vieta ma di sicuro effetto sul pubblico, da cui derivano situazioni drammatiche incoerenti e spesso del tutto illogiche, un mancato approfondimento psicologico dei personaggi e, insopportabile, l'abuso ingiustificato di lazzi, battute e numeri desueti. Seppur non dichiarato a chiare lettere, Ramperti sembra auspicare l'affermazione, sulle scene italiane, di letterati di alto profilo: ciò lo porta non solo a difendere quelle opere che, spesso avversate dal pubblico, mostrano una promettente qualità letteraria (nel commentare *Cammino sulle acque* di Orio Vergani, ad esempio, dirà: «quello che importa di sapere, è che l'autore è qualcuno, è che nel teatro italiano appare finalmente, con lui, una riottosa e fresca e benedetta vena di primavera»⁵⁰), ma anche a individuare la valenza poetica di testi inefficaci sul piano teatrale, come quel *Vulcano* di Filippo Tommaso Marinetti a proposito del quale parlerà di vero e proprio «ditirambo», oltre che di «un cinismo assolutamente fanciullesco e assolutamente eroico, e cioè di vera poesia».⁵¹

La parola drammatica è apprezzata da Ramperti anche nel caso in cui dimostri di avere in sé il germe della propria vita scenica, ovvero dell'incorporazione da parte dell'attore, al quale riserva, specie nella galleria di ritratti che compaiono su «Comoedia» tra il 1926 e il 1927, un'attenzione speciale e assai significativa, in quanto totalmente immersa nella dimensione del corpo. L'arte dell'attore, la cui potenza – come dimostra il caso di Ermete Zacconi⁵² – risiede in un impasto misterioso e seducente di pregi e di (assai più importanti) difetti, trova certamente un primo fondamento nelle qualità fisiche innate, dalla potenza e duttilità timbrica della voce al magnetismo e motilità della presenza scenica. La tentazione alla quale l'attore, specie se consapevole delle proprie doti naturali, non deve mai cedere, però, è quella della pigrizia o, peggio ancora, della *volontà*: ogni interprete, per Ramperti, possiede una natura artistica che occorre assecondare con sincerità e alla

⁴⁹ Come rilevato a proposito di *Due in una* («Ambrosiano», 7 aprile 1926). Anche nel commentare *La nuova colonia* («Ambrosiano», 19 aprile 1928), Ramperti lascia intendere che il criticismo pirandelliano (pur sempre «sovra bandiera dello spirito») ha offuscato l'unità della vicenda, nonché la bellezza e la sincerità delle forme.

⁵⁰ Id., *Cammino sulle acque*, «Ambrosiano», 22 aprile 1927.

⁵¹ Id., *Il "Vulcano" di Marinetti*, «Ambrosiano», 14 aprile 1926.

⁵² Id., *Galleria dei comici italiani. II – Ermete Zacconi*, «Comoedia», V, 7 (20 luglio 1926).

quale bisogna rendere omaggio, anche accettando di compiere immani sforzi nello studio del personaggio e nella performance scenica e, soprattutto, assumendosi il rischio di non incontrare il favore il grande pubblico. Da qui nascono, ad esempio, le critiche verso Ruggero Ruggeri, Dina Galli o Armando Falconi, ciascuno reo di aver deliberatamente costruito e mantenuto inalterato nel tempo un modello di recitazione in cui muoversi comodamente e quasi senza fatica, ma sempre con la certezza del successo di cassetta e dell'affermazione mondana. Dal punto di vista di Ramperti, invece, il lavoro che l'attore dovrebbe compiere su se stesso conduce a una scoperta che, soprattutto quando scomoda e faticosa, assume una rilevanza etica – «Non si dà, per la felicità soltanto, la gloria»,⁵³ scrive a proposito di Dina Galli, il cui straordinario potenziale drammatico è sacrificato sull'altare dell'applauso facile e volubile – e giunge a statura eroica nel dono che l'interprete, corpo e anima, fa di sé sulla scena. Titanico ed esemplare, allora, diventa lo sforzo di Antonio Gandusio, perfetta incarnazione di un sacrificio che è prima di tutto un fatto corporeo: «Calata la tela fra gli applausi, l'interprete era caduto sopra un praticabile: livido, tremante, disfatto, la fronte in sudore, le mani in croce sul petto: immagine pietosa, e sublime, di un sacrificio che spesso gli artisti di teatro sopportano – ma forse il Gandusio più di tutti – con l'ironica condizione che nessuno se ne deve accorgere: ignoto, dunque, se riesce; però castigato quando manca al suo scopo...».⁵⁴

Luoghi di danza

La danza entra a più riprese nella produzione giornalistica di Ramperti figurando soprattutto come oggetto di discorso critico: come accennavo in precedenza, egli firma cronache, resoconti e riflessioni sull'argomento tanto sulla stampa quotidiana, quanto su quella periodica, specie sulle celebri riviste teatrali «Comoedia» e, successivamente, «Scenario»; a ciò si si aggiunge la visionaria prefazione al volume *La danza come un modo di essere* (1927) della danzatrice e coreografa russa Jia Ruskaja⁵⁵, uno tra i non numerosi esempi di monografia sulla danza libera nell'Italia del Primo Novecento.

Anche se non posso soffermarmi sulle caratteristiche del suo discorso critico sulla danza, voglio però accennare all'atteggiamento intellettuale che mi pare esserne alla base e che si rintraccia certo in misura minore nelle cronache di argomento teatrale. Sebbene anche per il teatro egli affermi che il critico non esprime altro che

⁵³ Id., *Galleria dei comici italiani. V – Dina Galli*, «Comoedia», V, 10 (20 ottobre 1926).

⁵⁴ Id., *Galleria dei comici italiani. VI – Armando Falconi e Antonio Gandusio*, «Comoedia», IX, 1 (20 gennaio 1927).

⁵⁵ È tuttavia ragionevole pensare che Ramperti sia l'autore dell'intero volume. Per approfondimenti rimando a Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio... cit.*, p. 212.

la propria personalissima opinione, nel caso della danza Ramperti sembra voler fare della critica una sorta di esercizio di letteratura, in cui, rinunciando a qualsiasi ipotesi di imparzialità, la personalità, il gusto e il temperamento del critico possano balzare in primo piano ed esprimersi in tutta la loro soggettività. Giova allora ricordare alcune considerazioni espresse nel 1935 in un articolo intitolato *L'ideale critico*:

Giusta od ingiusta, precisa od imprecisa, il verbo del critico ha allora la sua prova e la sua sola ragion d'essere, ch'è quella di portare un "contributo" alla verità, un raggio al suo prisma, una vampa al suo rogo, uno splendore, avverso o consentaneo, alla sua fede. Ma per ciò al critico non toccano che due obblighi: uno, che ha nome rettitudine; l'altro, che ha nome ingegno [...]. In quanto artista, egli sa, e tutti debbono intendere con lui che in arte si fa all'amore con l'idea, senza sposarla: e che portare in amore troppe prudenze ed astinenze, è snaturarlo, è offenderlo, è farlo patire e morire.⁵⁶

Fare critica allora non significa edificare un sistema coerente di idee, il che poco si adatterebbe al profondo relativismo gnoseologico dell'autore, ma consiste piuttosto in un esercizio di sincerità, abbandonarsi all'esperienza dell'arte senza idee preconcepite, andando alla costante ricerca della folgorazione subitanea da accogliere, rielaborare e celebrare senza mezzi termini, anche a costo di contraddirsi e dare prova di «un non solido gusto».⁵⁷

Queste considerazioni ci riportano direttamente agli articoli della rubrica *Luoghi di danza*, i quali, forse proprio perché presentati come resoconti dal vero,⁵⁸ esaltano sì le doti precipue della scrittura di Ramperti, ma accolgono anche un riflesso delle sue singolari posizioni critiche. In questi testi sulla danza, infatti, trovano una particolare declinazione non solo l'istrionismo dell'autore (il quale sarà di volta in volta osservatore, infiltrato e danzatore in prima persona) e la sua propensione a puntellare i racconti d'attualità di riferimenti letterari⁵⁹, ma la questione fondamentale del suo rapporto tormentato con le finzioni della modernità è risolta in maniera spesso impreveduta.

⁵⁶ Marco Ramperti, *L'ideale critico*, «La Stampa», 29 maggio 1935.

⁵⁷ La felice incoerenza di Ramperti è d'altronde ben rilevata da Leonardo Sciascia nella nota conclusiva della riedizione di *Nuovo alfabeto delle stelle* (Sellerio, Palermo 1981).

⁵⁸ Su questo punto, tanto la rubrica "Luoghi di danza" quanto il volume omonimo che la ripropone quasi per intero, possono essere accostati al libro di Léon Werth *Danse, danseurs, dancing* del 1925 (F. Rieder et Cie, Paris). Vi compare infatti la seguente indicazione: «Ce sont notes prises en quelque sorte sur le vif. Elles n'expriment qu'une heure d'un jour unique. [...] Avec plus d'expérience et de méthode, on pourrait tenter un récit plus général, plus historique» (p. 60).

⁵⁹ Penso, ad esempio, non solo al rimando al romanzo *Le danseur mondain* di Paul Bourget che, per quanto oggetto del sarcasmo di Ramperti, poteva essere stato comunque una fonte di ispirazione, dato che era uscito proprio nel 1926, ma anche alla commedia di Benjamin Cremieux *Qui si balla* andata in scena senza successo a Milano nell'aprile del 1926 e recensita da Ramperti per l'«Ambrosiano».

A questo si aggiunge il ruolo tutto particolare riservato al corpo, il quale, oltre a quanto s'è visto a proposito degli attori, è al centro di larga parte della sua produzione giornalistica. Essa è innanzitutto invasa dalla fisicità dello stesso Ramperti. Quasi compiacendosi della propria dichiarata bruttezza (l'ennesima maschera, verrebbe da dire), l'autore non solo indugia nella descrizione del proprio corpo debole, malconco e spesso umoristicamente contrapposto a quello di giovanotti prestanti o di floride fanciulle,⁶⁰ ma finisce per servirsene come di uno strumento per filtrare e raccontare la realtà: accade così che ogni personaggio dei suoi racconti, poco importa se reale o immaginario, si manifesti in prima istanza come presenza carnale e, soprattutto, come corpo in movimento, in particolare se goffo e incapace di adeguarsi alle consuetudini sociali. Alla sfera del corpo, inoltre, vanno ascritti sia i ricorrenti rimandi (quasi un *leitmotif*) al corteggiamento e alla sessualità, specie quando la pulsione amorosa è distorta o soffocata dalle abitudini della vita moderna,⁶¹ sia il motivo dell'esibizione (o, potremmo dire, della messa in scena) del corpo in società, principalmente nelle situazioni in cui, come durante la villeggiatura, è consentita una buona dose di libertà nelle relazioni con gli altri.

Tornando alla rubrica *Luoghi di danza*, si vede come essa offra a Ramperti un'occasione privilegiata per interrogarsi sulla natura delle relazioni umane: posto a stretto contatto con le più disparate categorie di individui che, nel ballo, tentano di interagire gli uni con gli altri, l'autore ne osserva alacramente («vogliosamente», avrebbe forse detto Sciascia)⁶² ogni movenza, al fine di cogliere (in uno sguardo, contatto o abbraccio) una sorta di *verità* e di *sincerità* essenziali, quasi suggerendo che la danza derivi una dedizione assoluta e tale da non consentire a chi vi è coinvolto di risparmiarsi o, peggio, di chiudersi nella finzione. Si legga a tal proposito il ritratto di una coppia di professionisti delle danze da sala che si esibisce in uno squallido *tabarin* la cui principale caratteristica sembra essere quella di falsificare e degradare qualsiasi cosa vi figuri all'interno, dal Parsifal wagneriano ridotto a banale fox-trot al vino volgare spacciato per prelibato champagne. Ebbene in questa cornice la coppia di ballerini, dopo essersi lanciati in una «samba arroventata che mette l'arsura pure a chi guarda, che esita, corre, prilla, balza su tutte le cose con una specie d'ebbrezza truce, da condannati e da folli»,⁶³ si abbandonano a un tango in cui, come Ramperti lucidamente dimostra a un amico letterato (forse un ennesimo alter ego letterario) che osserva la scena con lui, emerge con chiarezza la relazione che li lega:

⁶⁰ Come nel corso della gita in barca al centro di *Il paraninfo degli agoni* («La Stampa», 31 agosto 1928), tutto incentrato, peraltro, sul paragone fra la sessualità umana e quella dei pesci.

⁶¹ Penso, tanto per fare un esempio, alla castità praticata dal pugile Gene Tunney in *La rivincita non conta*, «La Stampa», 20 ottobre 1926.

⁶² Leonardo Sciascia, *Nota cit.*

⁶³ Marco Ramperti, *Addio Tabarin*, «La Stampa», 28 gennaio 1927.

I due ballerini si sono placati in un tango d'intensa lentezza. L'uomo porta la donna, adesso, con una precauzione amorosa, quasi ella fosse di cristallo; e il ritmo si ripete in figura di carezze rifinite, rifluenti, passanti dall'uno all'altra come se nessuno vi assistesse: vereconde, però, e piene d'una schiva tenerezza. Sono, tutti e due, gravi e lontani. Credo che continuerebbero a ballare anche se la musica cessasse. [...]

– Ma lui? [chiede l'amico, n.d.A]

– È l'amante, naturalmente. Potrete capirlo da ciò: che, ballando, essa, non ride.

Ridere, al Tabarin, fa parte del programma. Ma ballare con la persona che si ama, è una cosa seria. [...] Non danzano per noi. Ah, non pensatelo! Ma non è vero che sono belli? Essi incarnano, veramente, la musica. Anzi pare che la suggeriscano. Guardate: non c'è più niente di vivo qui. Essi. Essi soltanto.⁶⁴

Il contrasto suggerito in questo passo rimanda all'immagine di tristezza, ipocrisia e lascivia che Ramperti disegna attorno alle danze di quei professionisti che, nei *tabarin* come nei caffè-concerto, allietano le serate dei frequentatori: l'autore allude così a un panorama di danze variegato ed eccentrico, testimonianza rara della penetrazione, nei luoghi dello spettacolo leggero, di esperienze coreiche echeggianti le principali correnti della danza colta di quegli anni, dalle danze macabre «nello stile di Valeria [*sic*] Gert»⁶⁵ ai balli di ispirazione folclorica, tra «falsi tzigani» e mori «passati al lucido da scarpe».⁶⁶ In questo panorama performativo, spesso dominato da imitazioni e scimmiettature, ciò che urta maggiormente la suscettibilità di Ramperti è quel senso di esibizione vacua, volgare e desiderosa di sensazionalismi (il “numero”) che gli sembra di rintracciare soprattutto nelle danze delle *girls* e nelle cosiddette “danze negre”.

Su quest'ultima questione,⁶⁷ Ramperti assume una posizione in parte originale:

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.* Non saprei dire se Ramperti avesse mai assistito alle performance di questa interprete. Certamente però ne aveva avuto notizia grazie alla lunga *Lettera da Berlino* che Raimondo Collino Panna firma sul numero di «Comoedia» del 20 luglio 1926. Su questa danzatrice si veda anche Massimo Locatelli, *Piccola, grande e ostinata. Valeska Gert*, in Roberta Carpani, Laura Peja, Laura Aimò (a cura di), *Scena madre. Donne, personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Vita e Pensiero, Milano 2014, pp. 427-434; Id., *Cultura materializzata nel corpo. Anita Berber e Valeska Gert* in Elisa Uffreduzzi e Cristina Jandelli (a cura di), *La danza nel cinema muto*, «Immagine. Note di storia del cinema», 9 (2014), pp. 111-142.

⁶⁶ Marco Ramperti, *Addio Tabarin* cit.

⁶⁷ Simile questione si intreccia con il fenomeno della straordinaria diffusione, in Italia e in Europa, delle musiche e delle danze jazz. Diretta conseguenza degli esiti del Primo conflitto mondiale, il successo del jazz, che negli anni Venti animerà sale da ballo e tabarin italiani senza mai davvero soccombere ai divieti imposti a più riprese dal regime, suscita sulla stampa un dibattito che nel tempo tenderà ad allinearsi su posizioni nettamente razziste, vale a dire imperniate sulla costruzione dello stereotipo del danzatore nero non solo come incarnazione di brutale bestialità, ma anche come folleggiante manifestazione del programma imperialistico attraverso il quale i “plutocratici” Stati Uniti intendevano asservire le nazioni “proletarie”, con in testa, notoriamente, l'Italia. All'inizio del decennio, allora, si rintraccia ancora sulla stampa la voce di chi vede nelle danze afro-americane la possibilità di fare

pur raffigurando – com'era d'abitudine – le danze nere come manifestazione di un temperamento a metà fra il diabolico e l'animalesco, egli insiste tuttavia nel sottolineare la differenza fra le danze effettivamente legate alle tradizioni afroamericane e i balli jazz diffusi in Europa, volti a catturare il gusto dei "bianchi" attraverso la mera sollecitazione sessuale. In questo senso, allora, Ramperti parla di una vera e propria invasione nera i cui protagonisti sono, da un lato, le «nuove conquistatrici»⁶⁸ (prima fra tutte Joséphine Baker) e, dall'altro, tutte quelle danze jazz sincopate e sciocche (vera «espressione ritmica della noia»)⁶⁹ che, sostiene l'autore, condurranno tanto a un progressivo abbandono delle tradizioni coreiche europee (come nel caso dell'ormai desueto valzer, nostalgico ricordo d'Ottocento), quanto al tradimento della cultura afro-americana, schiacciata sotto il peso di squallide manifestazioni d'importazione.

Questo pervertimento delle tradizioni non riguarda solo la danza ma anche altre pratiche sociali come la musica, lo sport o il teatro: in un contributo del 1927 intitolato *Teatro negro*, ad esempio, Ramperti si interroga dapprima sulla «vera natura delle danze negre» ricordando che esse «sono già teatro. C'è in esse – parlo delle

un'esperienza sociale (e, aggiungo, corporea) altra, capace di liberare l'uomo europeo dai meccanismi (e dai meccanicismi) del vivere collettivo e di lenire le ferite, mai rimarginate, che la guerra gli aveva procurato. Con l'approssimarsi degli anni Trenta, quando il fascismo ha innescato risolutamente la stretta totalitaria, i discorsi giornalistici sulle danze jazz mettono sempre più in campo la contrapposizione frontale fra danza classica (nella quale bisogna includere anche i balli popolari del folclore italiano) e danza straniera, il tutto sorretto dall'appello alla difesa delle tradizioni nazionali, esposte al rischio di rimanere fagocitate da una civiltà, quella americana, che era campionessa nel trasformare usi e costumi nazionali – così, come notava lo stesso Ramperti, era stato anche per le musiche e le danze africane – in meri fenomeni di moda e, soprattutto, in prodotti di consumo attraverso i quali imporre il proprio dominio sul mondo. Al tema delle cosiddette "negrerie" si dedica alla fine degli anni Venti anche Anton Giulio Bragaglia, il quale, soprattutto nel volume *Jazz Band* (Corbaccio, Milano 1929), riflette polemicamente sul tipo di accoglienza riservata in Italia ai balli jazz, sottolineando l'insensatezza dell'imitazione pedissequa di danze provenienti da luoghi e culture radicalmente diversi dalla propria e, soprattutto, incitando, oltre che al recupero, anche al rinnovamento delle pratiche coreiche tradizionali. Su quest'ultimo punto rimando almeno a Patrizia Veroli, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band* (1929), in Giannandrea Poesio, Alessandro Pontremoli (a cura di), *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Aracne, Roma 2008, pp. 11-19; Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», 4 (autunno 2013), <http://danzaericerca.unibo.it>, pp. 55-116. Per altri spunti rinvio a Giulia Taddeo, *"L'ora di Dalila": danza e società post-bellica nel giornalismo italiano degli Anni Venti*, «Nuova Corvina. Rivista di Italianistica», 28, 2015, pp. 50-62. Per un'apertura sul tema delle danze jazz in Europa si vedano almeno: Ramsay Burt, *Alien bodies: representations of modernity, «race» and nation in early modern dance*, Routledge, London 1998, pp. 57-83; Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres: lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*, Nouveau Monde, Paris 2013.

⁶⁸ Marco Ramperti, *Le negre*, «La Stampa», 27 luglio 1926.

⁶⁹ *Ibid.*

danze autentiche – della grazia e dell’atletica, del ritmo e del dramma»⁷⁰ e, successivamente, allarga il discorso anche ad altri ambiti.

Non è affatto vero che la coreografia dei paesi torridi sia tutta lubrica e sadica [...]. Se noi la conosciamo male, è perché la conosciamo soltanto dai dancings notturni, o dai cattivi libri. Già noi ignoriamo pressoché tutto di quella gente. Guardate gli stessi boxeurs negri. Non vengono a pugnare fra noi che quando sono canuti, come Taylor; oppure si fanno milanesi di cittadinanza, come Jean Joup, e parlano il linguaggio di Carlo Porta, e non si riconoscono più.⁷¹

Ancora più tristi e scriteriate appaiono poi le esibizioni delle *girls*, in cui giovani e avvenenti fanciulle, sovente presentate come americane pur essendo palesemente europee, danzano in quasi totale nudità, ridicolizzate da maquillage grossolani e coperte solo di pochi accessori che ne impreziosiscono (mortificandolo) il corpo. Le loro acrobazie appaiono come una sorta di inutile supplizio, certo non paragonabile a quanto doveva accadere nei ritrovi danzanti del secolo precedente:

L’acrobazia dei nuovi balli, dapprima così sorprendente, appare nel loro sforzo, alla lunga, un supplizio inutile. La gambina diciottenne dislocata nel grand ecart, sotto la luce crudele di tutte le lampade e di tutti gli occhi, sotto tante luci che l’investono e la frugano, è uno spettacolo per sadici. Altra cosa doveva essere, questa “spaccata”, al Bal Bullier dove appariva, trenta o quarant’anni fa, solo a titolo di variante tra un waltzer e un galop, e non come un ripetuto melanconico martirio: quando le gonne delle danzatrici erano corolle di fiori complicati, sbocciati al vento festoso del can-can; e non maglie suggeritrici di nudità anemiche, in balli senza riposo e senza gioia.⁷²

Il contrasto tra Otto e Novecento, assieme al protagonismo di Ramperti, si ritraciano poi nell’articolo *Parola d’ordine: “Fido”* dedicato a un dancing clandestino ospitato in un appartamento del centro di Milano: qui, assumendo il duplice ruolo di spettatore e protagonista, Ramperti si ritaglia uno spazio significativo, dato che, in conclusione, racconta:

⁷⁰ Id., *Teatro negro*, «La Stampa», 13 dicembre 1927.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Id., *Addio Tabarin* cit. Sempre nello stesso contributo, inoltre, Ramperti mette in campo il tema della connessione fra la diffusione di nuove danze e gli esiti del Primo conflitto mondiale: di fronte alle esibizioni delle *girls* teutoniche, infatti, Ramperti sembra vedervi sia un mesto e degradante «tributo di guerra», sia una sorta di conturbante strumento della controffensiva austro-tedesca, quasi che, grazie al favore delle proprie danzatrici presso il pubblico dei paesi vincitori, Austria e Germania cercassero di rifarsi della sconfitta subita in guerra. Per approfondimenti rimando a Giulia Taddeo, “*L’ora di Dalila*”: *danza e società post-bellica nel giornalismo italiano degli Anni Venti*, «Nuova Corvina. Rivista di Italianistica», 28 (2015), pp. 50-62.

Quella sera, ricordo, m'ero appartato presso la libreria a doppio fondo, e avevo preso un volume a caso. Curioso libro! Era una Strenna per Famiglie edita dal tipografo Pogliani in Milano, nell'anno 1837. A pagina 26 si leggeva:

Ferve la danza: garrula

Brilla la gioventù

S'alternan con le danze

Le amabili virtù.

Un'hesitation, di là, durava da venti minuti. Che senso! Mia pareva d'aver perduto il battito del cuore. Per rintracciare l'idea del tempo, cercavo d'arrivare con gli occhi sino al pendolo, che però era immobile anch'esso. Ero stordito, soffocato: come chi esce da un bagno d'etere. Sentivo, nella sala accanto, delle scarpe nuove crochiare tra i passi sfioranti.⁷³

Espediente letterario o meno, il ritrovamento della Strenna offre a Ramperti, la cui sapienza teatrale si fa qui particolarmente evidente, l'occasione per costruire una scena in cui ieri e oggi confliggono vistosamente, con la compresenza, da un lato, di una danza giovane, casta e sinceramente festosa (quella rievocata dal volumetto ottocentesco), e, dall'altro, del ballo in assoluto meno apprezzato dall'autore, quell'*hesitation* che, nella sua esplicita drammatizzazione della ritrosia e dell'indugio,⁷⁴ negava in partenza qualsiasi possibilità di autentica interazione.

Istrionismo, teatralizzazione e centralità del corpo si intrecciano infine in *l'°*: "*Qui si balla*", incentrato sul racconto, da parte dell'autore, di una disastrosa lezione di ballo⁷⁵ in cui, goffo e affaticato, veste i panni del novizio diviso fra il desiderio di guidare con disinvoltura la propria partner e l'imbarazzo per i costanti rimproveri del severissimo maestro.

È forse possibile ipotizzare che l'episodio echeggi un'esperienza realmente vissuta: come s'è visto nel contributo di Lucio D'Ambra su Ramperti, l'autore era solito frequentare gli ambienti mondani più disparati, nei quali verosimilmente poteva fare concreta esperienza del ballo. Farebbe poi propendere per l'ipotesi di una vicenda autobiografica anche l'accuratezza con cui si riportano le sensazioni fisiche provate nell'atto del danzare (dall'involontaria rigidità al timore di perdere l'equilibrio, dal bisogno di "guardarsi i piedi" per capire in che direzione muoversi al pudore generato dal contatto col corpo dell'altro), che ci presentano un Ramperti incapace di padroneggiare il proprio corpo, evidentemente irrigidito negli automa-

⁷³ Marco Ramperti, *Parola d'ordine: "Fido"*, «La Stampa», 16 aprile 1927.

⁷⁴ Così, nell'articolo *Il "Dancing" domenicale* («La Stampa», 1 gennaio 1927), si descrive questo ballo: «Ognuno va con piede cauto, senza rumore, quasi temesse d'inciampare in una bomba. Passi di malandrini, attenti al segnale d'allarme. Passi di disertori, in cerca di rifugio nell'ombra. Ognuno dei ballerini sembra, ad un tempo, un inseguito e un inseguitore».

⁷⁵ Un antecedente letterario si può ritrovare in un volume che Ramperti certamente conosceva, *L'amant des danseuses* di Félicien Champsaur (Deniu, Paris 1888), il cui capitolo conclusivo è proprio *La leçon de danse* del protagonista, l'impacciato pittore modernista Decroix.

tismi della vita quotidiana, e totalmente estraneo rispetto alla propria dimensione più istintiva e spontanea. La vita collettiva e il lavoro intellettuale, sostiene allora l'autore, manipolano gli istinti dell'uomo falsandone i comportamenti, ma, se si ha il coraggio di abbandonarsi al ballo («Il più curioso è questo: che quando si è imparato qualche cosa non si sa perché»⁷⁶), è forse possibile recuperare una parte di ciò che la “cultura”, intesa come sistema ampio di convenzioni e pratiche sociali, ha profondamente alterato:

Ballare, diciamo, è un istinto. Anche amare. Anche nuotare. Ma il mozzo, quando lo getti in mare la prima volta, non galleggia. Il can borbone (sic) sì. Così è del blues. L'orso malese lo ballerebbe subito. Noi no. Così, sempre più pavidì del brutto, anche in amore la nostra iniziazione è tremante, e spesso aberrata e incapace. Troppi istinti, in verità, ci ha rubato il maestro di scuola. Il maestro di ballo ha da ridarceli.⁷⁷

Quest'ultimo passo esplicita forse più di altri il ruolo multiplo che il corpo esercita nella rubrica *Luoghi di danza*, non soltanto incentrata sull'osservazione di corpi che danzano, ma anche sorretta da una vera e propria dinamica di incorporazione, intesa tanto come affondo nelle sensazioni fisiche che le situazioni presentate producono in Ramperti, quanto come sorta di irraggiamento del corpo nella cornice narrativa che lo vede protagonista e che finisce per assorbirne le qualità fisiche ed energetiche.⁷⁸

Sia che si tratti di un *tabarin*, di un baraccone da fiera, di un salotto borghese o di un ritrovo clandestino, Ramperti adotta il punto di vista dell'osservatore partecipe che, profondamente scosso e turbato dall'azione dei corpi danzanti, si colloca appena al margine dell'azione, trasformando la pista da ballo in una sorta di palcoscenico che il lettore riesce a vedere attraverso gli occhi e le considerazioni dell'autore. Questi ritrovi danzanti, che, con le loro norme e rituali di comportamento, potrebbero a prima vista apparire come la suprema manifestazione di quella modernità falsa e corruttrice tanto avversata da Ramperti, finiscono invece per porre l'autore

⁷⁶ Marco Ramperti, 1^o: “*Qui si balla*”, «La Stampa», 28 dicembre 1926

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Sebbene consideri *Luoghi di danza* un divertimento letterario incentrato su una pratica, il ballo, di cui non è più possibile parlare con serietà, Giuseppe Antonio Borgese sottolinea tuttavia come il maggiore pregio del libro risieda proprio nella modalità di restituire certe sensazioni fisiche e dinamiche da parte di Ramperti. Dopo aver infatti dichiarato che: «Non mi risulta che si balli meno o con meno passione di qualche anno fa; ma il ballo ha perso un poco dell'importanza simbolica e metafisica che troppo conversativamente gli si conferiva nel dopoguerra; ed è divenuto più difficile discorrerne col tono da iniziati che allora stava tanto bene», aggiunge: «Il meglio del libro consiste in certe bravure descrittive che raggiungono effetti sensibili. È molto sagace il disegno di Josephine Baker, sono resi con spirito i mugoli e i lagni del jazz e il trapestio del festival pubblico, simile a “un'immensa baruffa senza grida”». Giuseppe Antonio Borgese, *Storie d'amore e luoghi di danza*, «Corriere della Sera», 27 novembre 1930.

di fronte a una sfida, vale a dire quella di ricercare tracce di autenticità proprio dove uno sguardo unilaterale e superficiale potrebbe ravvisare solo lo spunto per aneddoti e appunti piccanti o, al contrario, per noiose tirate moraleggianti. Forte del suo punto di vista prismatico, Ramperti indugia nell'appassionata disamina della maschera ma non rinuncia alla ricerca del volto, dato che, pur svelando senza pietà lo squallore e l'artificio di certe pratiche e consuetudini sociali, non può non accorgersi che, proprio attraverso la danza, gli esseri umani riescono a recuperare una qualche spinta sincera alla relazione e alla conoscenza dell'altro.

Osservata da una prospettiva orgogliosamente non specialistica e saldamente collocata lungo il confine fra danza colta e danza di società, l'arte di Tersicore è, nel discorso di Ramperti, innanzitutto pratica sociale, manifestazione di un mondo contraddittorio e in precipitoso cambiamento, il quale, però, non diviene oggetto di un più o meno brillante resoconto, ma si trasforma in una realtà da ricreare sulla pagina per portarne alla luce le smagliature e cogliere ciò che si cela dietro la maschera della consuetudine. Il mondo che lo circonda, in tutte le sue declinazioni, rappresenta così per Ramperti una fonte di inesauribile ispirazione artistica, una straordinaria avventura sensoriale e, soprattutto, un oggetto da guardare con atteggiamento analitico e indagatore, al fine di scandagliarne le pieghe e portarne alla luce le incongruenze. Per la sua natura incarnata e performativa, la danza merita allora un'attenzione particolarmente ispirata.

La partitura teatrale nella “svolta concertistica” di Carmelo Bene

Leonardo Mancini

Fra le diverse fasi della produzione artistica di Carmelo Bene la cosiddetta “stagione concertistica”, iniziata nel 1979, è ancora oggi fra quelle meno frequentate e scandagliate nell’ambito degli studi. Nell’insieme della sua carriera artistica, tuttavia, essa è forse uno dei momenti culminanti in cui il ruolo della voce, della musica e dell’ascolto, spinti sino al punto limite della «sospensione del tragico»,¹ trovarono pieno compimento e realizzazione. Prenderò in esame il primo di questi spettacoli musicali, il *Manfred* di Lord Byron, con musiche di Schumann. Infine mostrerò alcune analogie tra l’uso della voce nel *Manfred* e alcune esperienze teatrali precedenti, nell’ipotesi – qui solo accennata – della possibile confluenza in Bene di alcune tecniche declamatorie di epoca ottocentesca.

Dopo una replica del suo *Riccardo III* al Teatro Quirino di Roma nel febbraio del 1977, Carmelo Bene fece un incontro che segnò una delle svolte più importanti nella sua carriera artistica: Francesco Siciliani, uomo di punta della vita musicale italiana del secondo dopoguerra, già scopritore di Maria Callas, andò in camerino per esprimere ammirazione a Bene per la sua musicalità d’attore e per proporgli una collaborazione artistica. L’iniziativa di Siciliani riguardava due progetti musicali per l’Accademia Santa Cecilia di Roma, di cui egli fu direttore della produzione artistica dal 1977 al 1982: il *Manfred* di Lord Byron con musiche di Schumann e il *Peer Gynt* di Ibsen con musiche di Grieg. A causa di un *Otello* già in cantiere per il maggio di quello stesso anno, Bene si rese disponibile per una sola delle due proposte; dopo aver riflettuto una notte, fra le due optò per il *Manfred*. Siciliani tentò in tutti i modi di non rinunciare al *Peer Gynt*, sostenendo di aver già assunto degli impegni, ma Bene fu irrevocabile nella sua decisione: «vorrà dire che faremo un gran *Manfred*», fu la sua risposta.²

Fu così che, all’alba dei suoi quarant’anni di età, Bene dette avvio a una nuova e importante fase della sua attività artistica, anche conosciuta come la “svolta concertistica”. «Ma con la presenza musicistica o no di un’orchestra, dagli anni Ottanta a oggi, tutte le mie produzioni sono concertistiche»,³ affermò Bene nella

¹ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 21.

² Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 20104, p. 351.

³ Ivi, p. 356.

sua autobiografia, riferendosi anche a successivi lavori fra cui *Mi presero gli occhi. Poesia della voce – Voce della poesia da Hölderlin e Leopardi* (musica di Giovanni Gaetano Luporini), i *Canti Orfici* di Dino Campana, di cui Bene ricordava l'esecuzione «memorabile» al Palazzo dello Sport di Milano con Flavio Cucchi,⁴ e l'*Adelchi* prodotta dalla Scala e dal Comune di Milano nel 1984 in occasione del bicentenario della nascita di Alessandro Manzoni. Rientrano in questa fase anche gli spettacoli *Hyperion*, dall'omonimo romanzo di Hölderlin *Iperione o l'eremita in Grecia*, con musiche di Bruno Maderna ed *Egmont (Ritratto di Goethe)* con musiche di Beethoven.

Forte di un'esperienza artistica già ventennale nel teatro e nella produzione di cinque film (più un sesto mai realizzato dedicato alla figura di San Giovanni da Copertino e un progetto per un *Don Chisciotte* televisivo con la partecipazione di Salvador Dalì e di Eduardo), Bene aveva accumulato una fama e una reputazione tali da assicurargli completa autonomia nelle scelte organizzative. Anche per il *Manfred*, dunque, egli ebbe da Siciliani carta bianca su tutti gli aspetti dello spettacolo: «adattamento, regia, scene, costumi, parte da protagonista».⁵

Prima della versione di Bene le esecuzioni del *Manfred* di Byron-Schumann in Italia erano state poche e in seguito quasi dimenticate. Fra queste spicca la prima messa in scena a Firenze, nel 1894, di Luigi Rasi, direttore della Regia Scuola di Recitazione “Tommaso Salvini”, in collaborazione con il Regio Istituto Musicale fiorentino, oggi Conservatorio Luigi Cherubini. Nel dopoguerra due messe in scena del *Manfred* a Roma e a Firenze permettono di rintracciare un filo rosso che portò all'edizione di Bene: la prima si svolse il 7 dicembre del 1966 al Teatro dell'Opera di Roma, in collaborazione con il Teatro Stabile, con la regia di Mauro Bolognini e la partecipazione di Enrico Maria Salerno nel ruolo del protagonista. La seconda, cinque anni dopo, fu una nuova rappresentazione al Teatro Comunale di Firenze il 27 febbraio del 1971, con Paolo Graziosi nel ruolo del protagonista e con la regia di Maria Francesca Siciliani, figlia di Francesco Siciliani, impegnata anche come attrice nel ruolo di Astarte. Entrambe queste edizioni erano basate sulla traduzione del testo a cura di Giorgio Manganelli, in seguito autore del primo scritto critico che appare nel libretto di sala del *Manfred* di Bene,⁶ e videro la presenza di Piero Bellugi come direttore d'orchestra, il quale diresse in seguito anche l'edizione beniana del 1979. I due allestimenti, a Roma nel 1966 e a Firenze nel 1971, si svolsero come rappresentazioni integrali e fedeli al testo, con un ampio numero di attori coinvolti nell'interpretazione di tutti i personaggi e addirittura l'aggiunta di un narratore.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 350.

⁶ Giorgio Manganelli, *Il privilegio della dannazione*, in Carmelo Bene, *Manfred, CD Audio con libro*, Luca Sossella Editore, Roma 2012, pp. 5-7.

Nelle intenzioni di Bene, invece, l'opera non andava eseguita nella forma canonica; si trattava piuttosto di sottrarre il *Manfred* all'operistica e di elaborarne un concerto in forma di oratorio. Così egli racconta nella sua autobiografia:

Proposi a Siciliani una formula "nuova", inedita: sottrarre il *Manfred* all'operistica e riportarlo in *forma d'oratorio*. Mi sarei assunto da voce recitante tutti i "ruoli", come evocati dal se stesso-mago, accentuando così in parodia-patetica l'*eroismo* dell'autore, e asciugando il testo a poco più di un'ora, introducendo la *strumentazione fonica* in concerto per consentire alla magnifica musica di Schumann (affrancata dal servilismo delle scene) d'essere centrale per tutto lo spettacolo, giocando una fusione sincrona e asincrona con gli armonici dell'orchestra, nel *dire* della voce solista.⁷

Assumendo in prima persona tutti i ruoli del poema drammatico, anche attraverso l'uso del *play-back* e della strumentazione elettronica, Bene fece del *Manfred* una nuova occasione di superamento di sé stesso come attore sulla scena. Nella sua personale rielaborazione i personaggi del dramma, negati a ogni forma di dialogo tra di loro («sospensione del tragico è *sospensione del dialogo*»), scriverà tre anni dopo Bene nella *Voce di Narciso*⁸ diventano – come ha scritto Deleuze - *modi vocali*. Nel *Manfred* di Bene la voce, infatti,

non è né un canto e neppure uno *Sprechgesang*: è l'invenzione d'una *voce modalizzata*, o piuttosto filtrata. È un'invenzione forse altrettanto importante che lo stesso *Sprechgesang*, ma essenzialmente distinta da esso. Si tratta al contempo di fissare, creare o modificare il colore di base di un suono (o di un insieme di suoni), e di farlo variare o evolvere nel tempo, di cambiarne la curva fisiologica.⁹

In questo contesto l'uso dei microfoni e della strumentazione elettronica funsero da amplificazione delle possibilità fonatorie della voce e contribuirono alla creazione del concetto di «macchina attoriale» coniato da Bene. Senza microfono, ha osservato Sergio Colomba, l'«attore/interprete non potrebbe invece che limitarsi a pronunciare dei discorsi, *logoi*: la *psyké*, le variazioni dell'anima (come variazione vocale continua) e della *mousyké*, gli sono precluse». ¹⁰ All'uso del microfono Bene aggiunse inoltre quello delle casse 'spia': *monitors* posizionati sul palcoscenico e rivolti verso l'attore grazie ai quali era possibile verificare in tempo reale la modulazione e l'intensità sonora prodotti dalla sua stessa voce. Il microfono dunque, con

⁷ Ivi, p. 351.

⁸ Carmelo Bene, *La voce di Narciso* cit., p. 21.

⁹ Gilles Deleuze, *A proposito del "Manfred" alla Scala*, in Carmelo Bene, *Otello di William Shakespeare secondo Carmelo Bene*, Fratelli Palombi, Roma [1979], pp. 17-18 (anche in Carmelo Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 7-9 e in Carmelo Bene, *Opere* cit., p. 847).

¹⁰ Sergio Colomba, *La voce come consolazione metafisica*, in Carmelo Bene, *La voce di Narciso* cit., p. 108.

le parole di Sergio Colomba, era inteso da Bene «alla stregua di un microscopio, di una telecamera. [...] Per definire l'uso che Bene fa del microfono si può prendere a prestito la stessa immagine che Léon Bloy applicava al paradosso: un telescopio per gli astri, un microscopio per gli insetti, per le inezie».¹¹

Il debutto del *Manfred* avvenne il 6 maggio del 1979 all'Auditorium di Via della Conciliazione a Roma, sede dei concerti sinfonici dell'Accademia di Santa Cecilia. Lo spettacolo ricevette uno straordinario successo di pubblico e apprezzamenti unanimi da parte della critica, un fatto raro nelle apparizioni teatrali di Carmelo Bene. Altrettanto elogiati furono anche Lydia Mancinelli nel ruolo di Astarte e il direttore d'orchestra Piero Bellugi, la cui esecuzione avvenne all'insegna dell'espressività e della precisione musicale¹².

Se l'incontro con Siciliani era stato, a detta di Bene, una «folgorazione reciproca»,¹³ quello con Bellugi portò a un'«immediata intesa» fra i due: il direttore d'orchestra riscontrò nella voce di Bene una straordinaria sensibilità musicale, al punto tale da arrivare a sentire di poterlo dirigere come un vero e proprio strumento, come egli stesso affermò in un'intervista alla «Stampa» apparsa il 22 giugno del 1979 in occasione di una replica dello spettacolo a Torino.¹⁴ Sui quotidiani di quei giorni si arrivò a parlare addirittura di una «gara» fra due diverse orchestre: l'orchestra vera e propria da una parte contro l'orchestra della straordinaria gamma fonica e vocale di Carmelo Bene dall'altra.

Il procedimento era apparentemente semplice: «a ogni canto recitativo di Bene, segue un controcanto dell'orchestra»; nell'individuare questo modello binario, Jean-Paul Manganaro ne delinea l'esito non finalistico, tendente piuttosto verso la negazione di ogni centralità dei significati e verso la nascita di «un modello estetico di trasgressione, un modo di creare assolutamente nuovo»¹⁵. L'organizzazione dei modi vocali diventa dunque, secondo Manganaro, «il luogo obbligatorio di passaggio delle forze [della rappresentazione] e ne è una conferma ulteriore il *Manfred*, in

¹¹ *Ibid.* Fra gli studi sulla voce in Italia segnalò le ricerche condotte nel contesto del «Gruppo Acusma» (su Bene, in particolare, cfr. Helga Finter, *Love for Letters or Reading as Performance: Carmelo Bene's Lectura Dantis*, Lecture for the faculty of Arts and Literature at the University of Notre Dame Ind., April 12th, 2006) e, più recentemente, un convegno svoltosi a Milano e intitolato 'La voce mediatizzata', a cura di Stefano Lombardi Vallauri e Marida Rizzuti (IULM, 26 ottobre 2016). A quest'ultima iniziativa hanno partecipato studiosi di diversi ambiti disciplinari, proponendo da più punti di vista un inquadramento sulla voce e sulle molteplici potenzialità derivanti dalla sua mediatizzazione (è in corso di stampa, a questo proposito, un volume di studi intitolato *La voce mediatizzata*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2019).

¹² Per una recensione dell'esecuzione del *Manfred* si veda, fra gli altri, Massimo Mila, *Il manifesto della disperazione romantica con la voce orchestra di Carmelo Bene*, «La Stampa», 24 giugno 1979.

¹³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 350.

¹⁴ Marinella Venegoni, *La voce dell'attore diretta da Bellugi*, «La Stampa», 22 giugno 1979.

¹⁵ Jean-Paul Manganaro, «Il pettinatore di comete» in C. Bene, *Otello o la deficienza della donna* cit., ora in Id., *Opere* cit., pp. 1483-1484.

cui il procedimento di dissonanze e variazioni all'interno degli elementi prosodici e melodici è condotto sino all'estremo limite di purificazione, di trasparenza».¹⁶

La musicalità nel *Manfred* fu ricercata da Bene in ogni ambito dello spettacolo. Anche l'adattamento e la traduzione da lui stesso operati sul testo originale di Byron enfatizzavano il lirismo del verso e la scelta metrica dell'endecasillabo è certamente da intendersi in questa direzione. Al testo tradotto da Bene faceva da contrappunto l'italiano ottocentesco di Pasquale De Virgiliis, autore della prima traduzione del *Manfred* pubblicata nel 1837,¹⁷ della cui traduzione Bene mantenne infatti tutte le parti cantate dal coro e alcuni versi affidati a Lydia Mancinelli nel ruolo del fantasma di Astarte, come per esempio nella parte sull'anatema degli spiriti (*Sia pur profondo il tuo notturno sonno / [...] che in terra stampi, l'ombra mia non è*).¹⁸

Allo straordinario successo della prima edizione a Roma seguì una *tournee* che toccò le principali città italiane e si concluse nell'autunno del 1980 alla Scala di Milano, dove il 1° ottobre di quell'anno fu eseguita una registrazione sonora dalla Fonit Cetra, recentemente rimessa in commercio in un'edizione contenente anche i due scritti di Giorgio Manganelli e di Gilles Deleuze.¹⁹

Una registrazione televisiva dello spettacolo fu inoltre effettuata con il Coro e l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna e trasmessa dalla Rai il 12 settembre del 1983. Anche la ripresa del *Manfred* fu vissuta da Carmelo Bene come una sfida sulle potenzialità del mezzo e, nello specifico, un'occasione di messa in discussione delle registrazioni concertistiche canoniche, da lui considerate «fallimentari».²⁰ Già in un'intervista nel dicembre del 1979 Bene chiariva la necessità di effettuare una versione televisiva del *Manfred* e affermava a tal proposito che «con il *Manfred* si tratterà di esaminare veramente l'ennesima, forse l'ultima possibilità di proporre la concertistica, la musica, in televisione».²¹ La dichiarata predilezione di Bene per il sonoro non implica tuttavia che il visivo fosse da lui trascurato: dopo aver frequentato a lungo l'immagine nel teatro e nel cinema, come osserva Deleuze, nella sua stagione concertistica Bene «passa interamente l'immagine nel sonoro»,

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ George Gordon Byron, *Manfred in Tragedie di Lord Byron; recate per la prima volta in italiano dall'originale inglese da Pasquale De Virgiliis*, Stamperia del Petrarca, Chieti 1837

¹⁸ Ivi, p. 32.

¹⁹ Carmelo Bene, *Manfred* cit. Dallo spettacolo alla Scala di Milano, la cui orchestra fu diretta da Donato Renzetti, muove anche un recente saggio di Antonio Meneghelli intitolato *Manfred di Byron-Schumann: Carmelo Bene alla Scala di Milano. Il verso declamato e cantato. Romanticismo, teatro e sogno*, pp. 121-130, in «Die Musik des Mörders. I Romantici e l'Opera», a cura di Camillo Favervani, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2018, pp. 121-130.

²⁰ Cfr. l'intervista di Franco Cuomo a Carmelo Bene *Giocare sul terreno dell'irrapresentabile*, «Panta», XXX (2012), p. 265.

²¹ *Ibid.*

in una relazione di contaminazione e compenetrazione reciproca fra i due mezzi». ²² Appurato che ogni immagine contiene elementi sia visivi sia sonori, secondo Deleuze Bene non solo estrae il sonoro dal visivo, «facendo del sonoro una *punta* che trascina tutta l'immagine», ma arriva anche a «estrarre dalla sonorità vocale tutte le infinite potenze musicali di cui essa è capace». ²³

Nel realizzare la versione televisiva Bene assunse in generale un approccio all'immagine meno conflittuale rispetto alle precedenti posizioni espresse nella fase della produzione dei suoi cinque film. A proposito di *Nostra Signora dei Turchi* (1968) egli infatti aveva affermato: «La mia frequentazione cinematografica è ossessionata dalla necessità continua di frantumare, maltrattare il visivo, fino talvolta a bruciare e calpestare la pellicola». ²⁴ In questa nuova fase, invece, Bene sembra più accorto e misurato nelle sue scelte stilistiche, ricercando piuttosto una compostezza dell'immagine ripresa e avvalendosi di una luce ‘sagomata’ e dell'uso dei chiaroscuri. Di queste scelte efficaci sono una testimonianza particolarmente suggestiva le mani del direttore d'orchestra Piero Bellugi impegnate nella conduzione musicale e inquadrare nel video per oltre quindici minuti e trenta secondi, ma anche la compostezza e la posa statuaria dei cantanti principali e dell'attrice Lydia Mancinelli. I primissimi piani espressivi su Bene, illuminato quasi sempre per metà del volto, avvicinano ulteriormente lo spettatore a uno sguardo e a un ascolto privilegiato sulle modulazioni della voce e sull'articolazione delle parole nel gioco espressivo della *phonè*. Bene riaffermò la centralità dell'attore anche nella concertistica e trovò nel genere del melologo un tipo di teatro musicale poco frequentato in Italia, un'ulteriore occasione di inveramento della propria poetica e della propria riflessione personale sul teatro.

In un passo dagli appunti di Carmelo Bene su Marlowe, dapprima apparsi nel suo testo del 1982 *La voce di Narciso*, sono presenti alcuni aspetti fondamentali della sua ricerca artistica sul teatro e sulla musica di quegli anni:

Il visivo sulla scena è un *silenzio* musicale (lungo o breve spazio di tempo) della *voce*. Si tratta allora di rivedere l'idea di “teatro totale” al filtro d'un rigoroso metodo sottrattivo. [...] Quanto al conflitto delle alternanze rappresentabili (condizione fondamentale della tragedia), esse, preda del mostruoso, si riducono ai segni deliranti del dio; dannate all'incoerenza, non possono che *dilaniarsi nell'ascolto* e vanificate, vanificare la provvisoriety dell'azione, dichiarando, proprio attraverso la “possessione”, *la sospensione del tragico*. [...] Il resto (ed è tutto) è musica. ²⁵

²² G. Deleuze, «A proposito del *Manfred* alla Scala», 1° ottobre 1980, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano 1981, ora in Id., *Opere cit.*, p. 1466.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Carmelo Bene, *Arte*, in *Quattro momenti su tutto il nulla*, Rai, maggio 2001.

²⁵ Carmelo Bene, «Marlowe» in Id., *Opere cit.*, pp. 1018-1023.

Questo passo, pubblicato tre anni dopo la prima edizione del *Manfred*, testimonia l'avvenuta maturazione di una riflessione e di una consapevolezza sul ruolo dell'attore/artefice nel contesto più ampio dei nessi fra parola e musica. Ciò che è certo è che il *Manfred* di Carmelo Bene riuscì appieno a consacrare questo spettacolo nel teatro italiano degli ultimi decenni. «Questo è l'unico modo di teatro rappresentabile. Tutti gli altri non lo sono. Si tratta di far musica dai silenzi e dalla parola, che entra nella partitura e non nel testo»,²⁶ affermò l'attore alla vigilia di una replica a Torino nel 1979.

Menzionata da Bene a più riprese, la partitura è un aspetto non ignoto ma ancora oggi in buona parte da studiare. Si avvale Carmelo Bene, almeno in una certa fase della sua attività, di una vera e propria partitura scritta? E se sì, la partitura si sosteneva su una metodologia consapevole e sistematica relativa all'uso della voce? Sono interrogativi che attendono ancora risposte definitive. Queste potranno essere trovate solo attraverso lo scavo dei materiali documentali che non sono ancora pienamente disponibili al ricercatore.²⁷ Tuttavia, fin da ora, è possibile proporre alcune ipotesi di lavoro a partire da sorprendenti analogie con un esponente di rilievo della storia teatrale italiana tra Otto e Novecento: Luigi Rasi. Alcuni significativi punti di contatto, con le dovute differenze, sussistono infatti sia nei contenuti sia nei metodi d'uso della voce, attestando la ricerca consapevole di una tecnica declamatoria nella tradizione dell'arte dell'attore.

Innanzitutto non si può non notare la coincidenza delle opere affrontate da Bene nel suo periodo concertistico (sia il *Manfred* sia l'*Egmont*) con quelle scelte da Rasi, di cui si è già accennato poco sopra.²⁸ È interessante notare, fra l'altro, che sia Siciliani sia Bellugi (i due fautori del *Manfred* di Bene) si erano diplomati proprio al Conservatorio Cherubini di Firenze, l'istituzione musicale con la quale Rasi aveva collaborato anni prima per la realizzazione teatrale del suo *Manfred*. Presso l'Istituto Musicale di Firenze aveva inoltre insegnato in precedenza Giovacchino Maglioni, maestro d'organo e autore del *Manfredo*, un'opera lirica ispirata al poema di Byron composta nel 1848, prima ancora dunque del *Singspiel* di Schumann, la cui vicenda è stata ricostruita da Giuseppe Galigani in un contributo apparso recentemente.²⁹ Ma soprattutto si deve ricordare che un perno decisivo nell'insegnamen-

²⁶ Alessandro Di Giorgio, *Carmelo Bene stasera in «Manfred»-«Sono venuto per dare una lezione»*, «Stampa Sera», 22 giugno 1979.

²⁷ Sulla vicenda ancora della biblioteca di Carmelo Bene e sul suo contenuto, cfr. Simone Giorgino, *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene*, in «Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture», a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 577-591.

²⁸ Sui melologhi recitati da Luigi Rasi mi permetto di rimandare a un mio recente contributo: *Luigi Rasi dalla declamazione al melologo*, «Il Castello di Elsinore», LXXVII (2018), pp. 35-50.

²⁹ Giuseppe Galligani, *Il Manfred di Lord Byron. Un'opera fiorentina*, in «Die Musik des Mörders. I Romantici e l'Opera» cit., pp. 102-120. Sempre di Galligani segnalò *Il Manfredi di Lord Byron*, Firenze University Press, Firenze 2003 (CD Rom con il testo).

to di Rasi alla Regia Scuola di recitazione di Firenze fu proprio la lettura ad alta voce, una disciplina alla quale egli dedicò il suo primo trattato teorico e costanti attenzioni lungo il corso della sua vita.³⁰ Considerato un dicitore impareggiabile, Rasi trovò infine nella collaborazione con il Regio Istituto Musicale di Firenze l'occasione per approfondire i rapporti fra la musica e la declamazione nel genere del melologo. Rifacendosi espressamente alla trattazione di Ernest Legouvé, autore poco prima in Francia di alcuni trattati sull'arte della lettura,³¹ egli impostò il suo metodo didattico intorno alla classificazione dei metalli della voce: voce di bronzo, voce d'oro, voce d'argento, più una quarta definita «voce velata».³² Nella trattazione di Rasi tale divisione poggiava sulla scansione della voce in tre ottave (grave, media, acuta), spiegata visivamente agli allievi attraverso il disegno di una linea retta divisa in tre parti uguali fra di loro. In questa impostazione, usare la voce senza conoscere le intonazioni equivaleva, allora, a «mettere le mani alla cieca sulla tastiera di un pianoforte»:

L'organo della voce può somigliarsi ad un pianoforte. Non saper modulare la voce, non saper dare ad essa il colorito dovuto, insomma: non saper leggere o parlare, vale quanto mettere le mani alla cieca sulla tastiera di un pianoforte; non ne uscirà che un accozzo di note barbaro, assordante. [...] Le note di mezzo sono quelle che il lettore deve prendere come base. Si facciano di quando in quando procedere e succedere con arte da note acute e gravi, e la voce diverrà il pianoforte suonato dalle mani di un grande maestro.³³

In un ampio compendio di poesie analizzate e annotate per la declamazione pubblicato nel 1895, Rasi tornava nuovamente sull'argomento e chiariva l'uso delle intonazioni della voce attraverso le variazioni fra note gravi, medie e acute.

Quando si accenna a un abbassamento di tono, lo scolaro dovrà proferire le parole, camminando, dirò così, colla voca dal suo punto di partenza *verso le note basse*; quando si accenna ad un'*alzata di tono*, s'intende che lo scolaro debba dal punto di partenza portare gradualmente la voce alle *note acute*; riflettendo che l'abbassamento o l'alzata di tono si riferiscono al mutamento di nota esclusivamente, e non al mutamento di valore

³⁰ Luigi Rasi, *La lettura ad alta voce, dichiarata con nuovi esempi*, Paravia, Firenze 1882.

³¹ Ernest Legouvé, *La lecture à haute voix*, Hetzel, Paris 1877; Id., *La lecture en action*, Hetzel, Paris 1881.

³² La classificazione della voce in quattro metalli, ereditata da Legouvé, fu presentata da Rasi sin dal suo discorso di inaugurazione alla Regia Scuola di Declamazione: Luigi Rasi, *La verità nell'arte rappresentativa: discorso letto per l'inaugurazione della R. Scuola di recitazione in Firenze il XVI aprile 1882*, Civelli, Firenze 1895, pp. 12-15. Alle origini e alla fortuna di tale classificazione ho recentemente dedicato uno studio in *Luigi Rasi e i quattro metalli della voce. Radici di una classificazione nella trattatistica declamatoria ottocentesca*, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», «AION. Annali - Sezione romanza», LVIII, 2 (2016), pp. 59-126.

³³ Luigi Rasi, *La lettura ad alta voce* cit., p. 26.

nella voce: che è quanto dire che un abbassamento o un'alzata di tono, possono anche essere fatti colla voce più sommessa.³⁴

A questo proposito, in una recente intervista presso il Teatro Gobetti a Torino, l'attore e regista Gabriele Lavia ha menzionato proprio l'impiego dei metalli della voce da parte di Carmelo Bene, da lui disposti su una partitura a tre righe, definita «trigramma». Così infatti ha dichiarato Lavia:

[Carmelo Bene] aveva i suoi trigrammi. Quante volte lui faceva il disegno delle tre righe. Non il pentagramma, il *trigramma*: con la voce di bronzo, la voce d'oro, la voce d'argento. Lui a volte si trascriveva la parte, per la sua *phonè*. [...] Quando doveva cambiare, usava il trigramma: "Questa me la faccio tutta nella zona d'argento, questa nella zona di bronzo, questa nella zona d'oro".³⁵

In un'altra e precedente intervista Gabriele Lavia aveva in effetti già menzionato l'uso da parte di Bene di un trigramma, facendolo risalire al periodo dell'impiego cospicuo della strumentazione tecnica nella cosiddetta fase della macchina attoriale:

Carmelo poetò (mise in opera) il dire, lo staccò dal corpo e lo consegnò a un gigantismo sonoro meccanico che esaltava appunto la fonazione. Anche le sue casse altoparlanti erano gigantesche, qualcuno lo ricorderà. Ne discutevamo spesso con Carmelo e, ovviamente, non eravamo mai d'accordo. Voleva convincermi ad usare il microfono. E lui lo usava in un «certo modo», dividendo la voce secondo una certa musicalità fissata in un trigramma vocale (una specie di pentagramma a tre sole righe su cui trascriveva la parte da recitare)³⁶.

Una sorprendente e stretta somiglianza lega la testimonianza di Gabriele Lavia a un'altra, precedente di circa trent'anni, da parte di un allora giovane studioso di nome Bruno Venturi, oggi regista teatrale. In un suo articolo del 1986 intitolato «Il testo come partitura» Venturi proponeva infatti una dettagliata analisi dell'esecuzione vocale di un passo del *Manfred* di Bene (la scena dell'incontro con il cacciatore di camosci) attraverso l'uso di un particolare trigramma. Così infatti egli scriveva per introdurre il proprio lavoro, nell'*incipit* dell'articolo:

³⁴ Luigi Rasi, *La recitazione nelle scuole e nelle famiglie. Raccolta di poesie accentate, annotate e ordinate conforme richiedono la pronunzia, la intonazione e il senso*, Civelli, Firenze 1895, p. VI.

³⁵ Gabriele Lavia dialoga con Franco Perrelli su «L'uomo dal fiore in bocca» - *Retroscena* 2016/17, Teatro Stabile Torino, 23 novembre 2016. La registrazione dell'intervista è disponibile presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

³⁶ Gabriele Lavia, *Il microfono e il teatro*, "Huffington Post", 7 novembre 2014 (data ultima consultazione: 20/09/2018, disponibile all'indirizzo web: <https://www.huffingtonpost.it/gabriele-lavia/il-microfono-e-il-teatro_b_6119694.html>).

Dal brano in questione è stata dedotta all’ascolto una partitura musicale inerente al recitativo, composto di un monologo e di un dialogo [...]. La partitura è svolta su un trigramma, ciascun rigo del quale indica i principali registri vocali - le «diverse ottave» (C. Bene): tesa, misto, petto. Al suono corrisponde l’andamento di una linea che sarà retta nei casi di «recto tono», spezzata nei picchi o dislivelli tonali, e curva nelle variazioni melodiche.³⁷

Per condurre la propria analisi Venturi si avvaleva di strumenti e terminologie linguistiche, a partire dalla scansione del testo in «unità ritmiche», individuate non da «criteri sintattici o frastici, ma solo da criteri metrici».³⁸ In aggiunta egli forniva inoltre una raffigurazione grafica del trigramma del passo da lui esaminato, volto a descrivere visivamente la declamazione di Bene. Ciò che Venturi proponeva, in sintesi, era un’interessante «analisi musicale sulla partitura», condotta da tre punti di osservazione: ritmico, tonale, retorico, quest’ultimo sviluppato attraverso i concetti di *ritmo*, *ornatus* e *amplificatio*. A questo proposito, è curioso ricordare che l’utilità di una partitura realizzata in una simile maniera era stata in parte già intuita e descritta da Gilles Deleuze, sempre a proposito dello *Sprechgesang* da lui individuato nel *Manfred* di Bene. Secondo Deleuze, infatti, la scrittura di Bene serviva a indicare di volta in volta «la scala delle variabili attraverso cui scorre l’enunciato, proprio come uno spartito musicale».

È curioso che non ci siano dialoghi nel teatro di Bene; poiché le voci, simultanee o successive, sovrapposte o trasposte, sono rinchiuso in questa continuità spazio-temporale della variazione. È una specie di *Sprechgesang*. Nel canto, il problema è di mantenere l’altezza, ma nello *Sprechgesang* non si smette di abbandonarla con una caduta o una risalita. Non è dunque il testo che conta, semplice materiale per la variazione. Bisognerebbe persino sovraccaricare il testo di indicazioni non-testuali, e tuttavia interne, *che non sarebbero soltanto sceniche*, che funzionerebbero da operatori, esprimendo ogni volta la scala delle variabili attraverso cui scorre l’enunciato, proprio come in uno spartito musicale. Ed è così che Carmelo Bene scrive per sé, con una scrittura che non è letteraria, né teatrale, ma realmente operatoria, e il cui effetto sul lettore è fortissimo, molto strano.³⁹

In uno scritto del 2003, a due anni dalla morte di Bene e a più di venti di distanza dal *Manfred*, Piero Bellugi rievocava le emozioni delle prove con Carmelo Bene e il valore di quell’esperienza per lui: «Ricordo il mio stupore durante le prove quando voce registrata e musica si fondevano in una mirabile melopea. Come tutti i

³⁷ Bruno Venturi, *Il testo come partitura*, «Teatro festival», 4, giugno-luglio 1986, p. 57.

³⁸ Cfr. *ibid.*

³⁹ Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978.

musicisti occidentali, schiavo della tirannia del solfeggio, avevo finalmente scoperto un'altra dimensione musicale».⁴⁰

Anche in questo senso, allora, si potrebbe affermare che il *Manfred* di Bene fu davvero «una nostalgia vecchia almeno cento anni», come suggeriva una recensione di Siro Ferrone apparsa sull'Unità nel 1979.⁴¹ La melopea chiamata in causa da Bellugi era infatti una parola antica, ma non del tutto nuova nell'ambito teatrale. Proprio a Firenze essa era stata alla base degli insegnamenti promossi sin dal 1811 dall'Accademia di Belle Arti, dalla cui classe di Musica e Declamazione (quest'ultima affidata ad Antonio Morrocchesi) nacquero poi l'Istituto Musicale di Firenze nel 1849 e successivamente la Regia Scuola di declamazione. Per Morrocchesi la melopea era stata il mezzo per insegnare agli allievi la propria concezione della «musica della declamazione», da lui articolata intorno a diverse modulazioni della voce, divise in tre principali note: bassa, media e alta.

È noto agli eruditi che gli antichi avevano diverse regole per la maniera di condurre il canto, e che adattavano con certe modificazioni anche alla declamazione: una tal'arte era da essi chiamata Melopea. Il greco Aristossene ne parla diffusamente, ma in particolare poi Aristide e Quintiliano. Si divideva in tre specie, le quali avevano rapporto ad altrettanti modi. La prima era Ipatoide, chiamata così dalla corda *Hypate*, la principale o la più bassa, perché il canto raggirandosi nei tuoni gravi, non si allontanava da questa corda, a cui adattavasi la modulazione tragica ancora. La seconda specie era la Mesoide, da *Mese* o corda di mezzo, a motivo dei suoni medi, corrispondenti alla modulazione nomica consacrata ad Apollo; e la terza si chiamava Netoide da *Nete* ultima corda, o la più alta, non estendendosi il suo canto che sui tuoni acuti, e costituiva la modulazione ditirambica, o bacchanale.⁴²

«Ipatoide», «mesoide» e «netoide» erano anche le note bassa, media e alta della Lira nella scala delle *Armonie delle sfere* presentata da Arnaldo Bonaventura, bibliotecario, professore e direttore del Regio Istituto Musicale di Firenze, poi trasformato in Regio Conservatorio nel 1923 sotto la sua direzione. In un suo studio del 1904 su *Dante e la musica* Bonaventura citava infatti la teoria musicale che accostava i sette pianeti a sette vocali greche e sette note della Lira, a seconda che questa fosse «accordata per tetracordi congiunti o per tetracordi disgiunti».⁴³ Una impostazione musicale della declamazione per certi versi simile era già presente anche in Luigi Rasi, legato con Bonaventura da una stretta amicizia: ne sono una

⁴⁰ Piero Bellugi, *Vorrei udire ancora quella voce in A CB*, a cura di Gioia Costa, Editoria & Spettacolo, Roma 2003, p. 81.

⁴¹ Siro Ferrone, *Una nostalgia vecchia almeno cento anni*, «l'Unità», 15 luglio 1979.

⁴² Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Tip. All'insegna di Dante, Firenze 1832, pp. 67-68.

⁴³ Arnaldo Bonaventura, *Dante e la musica*, Giusti, Livorno 1904, p. 200.

testimonianza gli scambi epistolari fra i due conservati presso la Biblioteca teatrale della SIAE a Roma (Fondo Rasi) e le teorie enunciate da Rasi nel suo trattato dell'*Arte del comico* del 1890, quando egli proponeva di usare le note musicali per identificare il valore e il suono delle pause: «Ogni nota che sia, s'intende, in accordo col contesto armonico del discorso, è atta ad esprimere un dato segno ortografico; anzi l'arte dell'attore, per quel che concerne i riposi della voce, sta tutta nel saper trovare le varie note in perfetta armonia fra loro, or segnando una virgola con un *do*, or con un *si*, or con un *fa*, ecc.».⁴⁴

Non a caso la «meloepa» era entrata a far parte del vocabolario del teatro almeno a partire dalla *scène lyrique* del *Pygmalion* di Rousseau (1762), oggi considerata convenzionalmente il momento d'esordio del genere del melologo in cui rientra a pieno titolo anche il *Manfred* di Byron-Schumann. In quel caso fu l'autore delle musiche dell'opera, Horace Coignet, ad associare l'esperimento di Rousseau all'antica arte della meloepa, raccogliendo un'indicazione che egli aveva ricevuto dallo stesso filosofo ginevrino. Nel 1770 Coignet raccontò infatti che Rousseau «vouloit donner, par ce spectacle, une idée de la Mélopée [sic] des Grecs»;⁴⁵ più avanti ancora, in uno scritto successivo, egli ricordò nuovamente la genesi dello spettacolo, quando «Après le diner il [Rousseau] me communiqua son Pygmalion, et me proposa de la mettre en musique, dans le genre de la mélopée des Grecs».⁴⁶

La portata innovatrice della meloepa nel *Pygmalion* non passò inosservata anche in Italia. Già nel 1773 Francesco Milizia scriveva:

Nella Scena Lirica del *Pigmalione* del singolare M. Rousseau, eseguita a Lyone con gran successo, le parole non furono punto cantate, e la musica non servì che a riempire gl'intervalli de' riposi necessari alla declamazione. Rousseau volle dare con questo spettacolo una idea della Meloepa de' Greci, e della loro antica declamazione teatrale; volle perciò che la musica fosse espressiva, e che dipingesse la situazione, e per così dire, il genere d'affezione, che provava l'autore stesso. Alcuni pezzi di quella musica furono composti dal medesimo Rousseau, ed il resto da M. Coignet. E perché fu quel saggio felicemente riuscito in Francia non se ne fanno de' consimili in Italia? Correggerci, oh che vergogna!⁴⁷

⁴⁴ «Ogni nota che sia, s'intende, in accordo col contesto armonico del discorso, è atta ad esprimere un dato segno ortografico; anzi l'arte dell'attore, per quel che concerne i riposi della voce, sta tutta nel saper trovare le varie note in perfetta armonia fra loro, or segnando una virgola con un *do*, or con un *si*, or con un *fa*, ecc.». Luigi Rasi, *L'arte del comico*, a cura di L. Mancini, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2014, pp. 118-119 (prima edizione Paganini, Milano 1890).

⁴⁵ Jean-Jacques Rousseau, Horace Coignet, *Pygmalion. Scène lyrique*, édition critique par Jacqueline Waerber, Éditions Université - Conservatoire de Musique, Genève 1997, p. 82.

⁴⁶ Cfr. Victor-Donatien de Musset-Pathay, *À l'histoire de J. J. Rousseau*, in *Œuvres inédites de J.J. Rousseau, suivies d'un supplément à l'histoire de sa vie et de ses ouvrages*; par V. D. Musset-Pathay, Peytieux, Paris 1825, t. I, p. 463.

⁴⁷ Francesco Milizia, *Del teatro*, Pasquali, Venezia 1773, p. 48. Si veda anche Jacqueline Waerber, *En*

I desideri di Milizia non restarono inascoltati. Seppur senza raggiungere mai una popolarità e una diffusione di massa, anche in Italia comparvero presto infatti i primi melologi: in particolare a Firenze e a Torino, dove furono rappresentate per esempio le opere del toscano Giuseppe Moneta (il *Meleagro*) e del toscano Gaetano Pugnani (*Werther*),⁴⁸ ma anche a Napoli.⁴⁹ E fu così che la musica e la declamazione ricominciarono a intrecciarsi nuovamente nel percorso teatrale che di lì a poco avrebbe trovato una sede di sviluppo e di insegnamento accademico nelle istituzioni fiorentine di cui si è parlato sino a qui. Oggi, dopo le lezioni magistrali offerte da Bene, questo filone continua a raccogliere le attenzioni da parte di alcuni interpreti che vi si confrontano con coraggio e passione, coniugando il teatro con una concezione musicale della declamazione antica ma, grazie a loro, non ancora del tutto dimenticata anche sul palcoscenico.⁵⁰

Con tutto ciò non si vuole teorizzare un rapporto di dipendenza stretto, ma prospettare un'affinità nell'impostazione metodologica sull'uso della voce nell'arte dell'attore, nel contesto della declamazione. Che queste somiglianze siano puramente casuali è però difficile da sostenere. Per quanto si tratti ancora di ipotesi, questo filone di indagine consentirebbe, inoltre, di rivalutare un'importante tradizione teatrale specificamente italiana a livello di costituzione del recitare, dipanando un filo rosso entro il percorso storico del teatro italiano dall'Ottocento fino al secondo Novecento e oltre.

Scrivendo Umberto Artioli che confrontarsi con il teatro di Bene significa «far vibrare la soglia in cui la vocalità forza la propria sonorità limitata, cercando il

musique dans le texte: le mélodrame de Rousseau à Schoenberg, Van Dieren Éditeur, Paris 2005, p. 24.

⁴⁸ Cfr. Alberto Basso, *L'Eridano e la Dora festeggianti. Le Musiche e gli Spettacoli nella Torino di Antico Regime*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2016, pp. 774-775, 845.

⁴⁹ Lucio Tufani, *Teatro musicale e massoneria: appunti sulla diffusione del melologo a Napoli (1773-1792)*, in «Napoli 1799. Fra storia e storiografia», Atti del Convegno internazionale, Napoli 21-24 gennaio 1999, a cura di Anna Maria Rao, Vivarium, Napoli 2003, pp. 598-631 e Id., *Un melologo inedito di Francesco Saverio Salfi: Medea*, in «Salfi librettista», studi e testi a cura di Francesco Paolo Russo, Vibo Valentia, Monteleone 2001, pp. 97-131. Oltre al già citato saggio di Jacqueline Waeber, per la storia del melologo come genere teatrale e musicale si rimanda qui anche a Cesare Scarton, *Il melologo: una ricerca storica tra recitazione e musica*, Città di Castello, Edimond 1998 e i numerosi studi di Emilio Sala. Fra gli altri si segnalano *Mélodrame: définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique*, «Revue de musicologie», LXXXIV/2 (1998), pp. 235-246 e *La carriera di Pigmalione ovvero nascita e prime metamorfosi del mélodrame*, saggio introduttivo al volume comprendente il *Pygmalion* di Jean Jacques Rousseau-Horace Coignet (1770) e il *Pimmalione* di Simeone Antonio Sografi-Giovanni Battista Cimador (1790), a cura di Emilio Sala, Ricordi, Milano, 1996, pp. VII-LXXXVI.

⁵⁰ Fra i casi più importanti vorrei ricordare qui i melologi interpretati da Sonia Bergamasco, la quale ha dato piena dimostrazione di una straordinaria sensibilità musicale nella recitazione, affrontando anche opere complesse quali *l'Enoch Arden* di Richard Strauss (Auditorium di Santa Cristina, Bologna, 17 marzo 2010).

transito verso l’altrove». ⁵¹ Ancora oggi confrontarsi con il *Manfred* di Bene, nelle registrazioni video e sonore, significa porsi di fronte a una delle occasioni di incontro più fortunate ed espressive di un teatro d’attore (o di “non attore”, o di “grande non attore”) con la potenza sonora di un’intera orchestra. Tale incontro avvenne nell’ambito di una forma di spettacolo teatrale e musicale – quella del melologo – che è spesso servita da serbatoio e rifugio di creatività per quanti vollero cimentarsi in una sperimentazione oltre le forme e le distinzioni dei generi. Tra *phonè*, poesia, musica e immagine, Bene seppe miscelare gli elementi più significativi della propria ricerca in un contesto di spettacolo insolito in Italia, con un riscontro di pubblico e di critica senza precedenti. In controtendenza alla chiusura dei teatri e alla riduzione delle forme di spettacolo che si svolgono al loro interno, l’esempio del *Manfred* di Bene, e della sua stagione concertistica, rappresentano un caso straordinario di abbattimento delle barriere e di rinnovamento del teatro stesso e della ricerca innovativa che vi si può condurre anche nel segno della tradizione.

⁵¹ Umberto Artioli, *Al di là della lingua degli angeli*, in Carmelo Bene, *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990; ora in Id., *Opere cit.*, p. 1498.

VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo¹

Benedetta Pratelli

Nel luglio 2016 il festival toscano VolterraTeatro festeggiava la sua trentesima edizione, diretto per la sedicesima volta da Armando Punzo e dall'associazione Carte Blanche. Sedicesima e ultima: nel 2017 il direttore della Compagnia della Fortezza insieme ai suoi collaboratori decide infatti di non partecipare al nuovo bando per l'assegnazione della direzione, denunciando una precarietà prima di tutto economica che poco giova a un discorso artistico-progettuale continuativo. Dopo un anno di direzione affidata ad Andrea Kaemmerle e al bientinese Teatro Guascone il 2018 non ha visto l'edizione numero trentadue.

Conoscere un festival, dalla sua nascita alle successive evoluzioni, permette di comprendere non soltanto la storia dello stesso e i cambiamenti avvenuti al suo interno, ma anche il clima culturale, le tendenze artistiche e talvolta anche politiche che hanno interessato un determinato periodo storico.

In trent'anni di esistenza Volterrateatro ha visto succedere alla sua direzione quattro personalità completamente differenti tra loro: oltre ad Armando Punzo, Vittorio Gassman, Renato Nicolini e Roberto Bacci.

Quando per primo Vittorio Gassman nel 1987 sceglie Volterra come sede del nuovo festival, lo fa perché rimasto affascinato dalla cittadina, e Renato Nicolini nei due anni successivi dedica alla stessa una sezione dell'evento, intitolata *Volterra in Teatro*, una sorta di omaggio alla città, alla sua storia e alla sua tradizione. Nel 1990 la scelta di affidare la direzione a Roberto Bacci, già direttore del CSRT (Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale) di Pontedera, è una forte dichiarazione d'intenti da parte della commissione incaricata, che dimostra in questo modo di mirare a una crescita del festival che vada di pari passo con un coinvolgimento maggiore del territorio: l'obiettivo raggiunge l'apice quando,

¹ L'articolo prende avvio dalla tesi magistrale, *VolterraTeatro 1987-2016. Storia di un festival e della sua evoluzione* (relatrice Anna Barsotti), il cui principale obiettivo è stato quello di delineare la storia complessiva del festival e gli orientamenti artistici, più o meno mutati nel corso degli anni. Il lavoro documentale è stato basato principalmente su materiali di archivio (libretti cartacei e rassegna stampa di ogni edizione del festival) presenti presso l'associazione volterrana Carte Blanche, oltre a periodici e saggi critici sul teatro contemporaneo per le riflessioni a carattere storico-critico. In questa sede mi limiterò a citare esclusivamente le fonti che saranno riportare nell'articolo o confrontabili con lo stesso, senza fare riferimento al resto del materiale esaminato.

nel 1996, nella programmazione di VolterraTeatro vengono inclusi i cinque paesi circostanti (Peccioli, Pomarance, Castelnuovo V.C, Montecatini V.C. e Monteverdi M.mo). Con Armando Punzo alla direzione del festival per il periodo più lungo, dal 2000 in maniera autonoma fino al 2016, il coinvolgimento del territorio si rivela in ogni sua declinazione, dall'ospitalità a compagnie toscane ai progetti speciali fino al progetto di un festival-spettacolo. In questo articolo quindi cercherò di testimoniare la trasformazione avvenuta in tre decenni a Volterra, seguendo un filo tematico specifico: la caratterizzazione territoriale di questo evento e l'attenzione rivolta alla dimensione comunitaria, che ha sempre giocato un ruolo predominante nella progettazione e definizione del festival.

Gli anni zero di VolterraTeatro: Vittorio Gassman e Renato Nicolini

La prima edizione di VolterraTeatro, finanziata dalla Cassa di Risparmio di Volterra, dalla Regione Toscana e dal Comune, rispecchia le molteplici tendenze del teatro italiano negli anni Ottanta del Novecento: teatro di ricerca, Terzo Teatro, il teatro dei gruppi, e il "ritorno del grande attore", come lo definì Ugo Volli.²

Vittorio Gassman, curatore del progetto insieme a Ivo Chiesa, presenta il festival come una "rassegna-prologo", concentrata strutturalmente in Piazza dei Priori. Il termine "Rassegna" chiarisce subito l'obiettivo: presentare gli spettacoli dei grandi artisti contemporanei; l'aggiunta di "Prologo" esplicita per questa prima edizione la volontà di delineare le caratteristiche del festival, gli obiettivi futuri e la specificità artistica. Impegnato fin dagli anni Sessanta del Novecento nel dar vita a un teatro fruibile da parte di un pubblico eterogeneo, sperimentando a fianco al repertorio classico testi e spettacoli nuovi,³ Gassman individua nel formato del festival il miglior alleato per un teatro a carattere popolare.

Parola e poesia sono le muse di questa I edizione di VolterraTeatro e un aspetto metateatrale domina l'intera programmazione, in cui la centralità della parola e il discorso filologico fanno della riflessione sul "mestiere" dell'attore la vera protagonista. Tre esempi su tutti: con *Poesia la vita*, spettacolo principe del festival, Gassman porta in scena circa cinquanta testi teatrali, affiancato da altre personalità del teatro e della letteratura; Luigi Proietti legge *La scoperta dell'America* del poeta romano Cesare Pascarella e Robeto Benigni inscena, insieme ad altri artisti, *Rime improvvisate da ottavine cantate*.

² Cfr. Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma 1996, p. 134.

³ Cfr. Arianna Frattali, "Il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta. Vittorio Gassman fra teatro, cinema e televisione", in Anna Barsotti, Carlo Titomanlio (a cura di), *Teatro e Media*, Felici, Ghezzano 2012, pp. 143-160.

Ma se nella prima edizione la cittadina pisana è ancora mero contenitore del festival, nei due anni successivi il legame con il luogo occupa una porzione importante della programmazione, accogliendo sia spettacoli pensati in onore di Volterra sia spettacoli realizzati *con* Volterra.

Nel 1988 Gassman è costretto ad abbandonare la direzione del festival, che passa a Renato Nicolini, già invitato l'anno precedente come consulente tecnico e direttore degli allestimenti. È impossibile non notare come il nuovo assetto voluto dall'architetto per VolterraTeatro rispecchi in qualche modo la visione in piccolo di quello che era stato uno dei più importanti eventi estivi della capitale. Nicolini, assessore alla cultura per il comune di Roma dal 1976 al 1985, era stato infatti l'ideatore dell'"Estate Romana", una rassegna cinematografica che negli anni si era ampliata accogliendo eventi e manifestazioni di diversa natura (teatro, danza e musica). Il "Meraviglioso urbano"⁴ fa così tappa a Volterra e il festival inizia ad assumere l'aspetto di un evento non più soltanto teatrale ma arricchito da attività collaterali e dedicato in maniera più specifica alla città e ai suoi abitanti. Primo fra tutti il progetto "Volterra in Teatro", con cui Nicolini si pone l'obiettivo di celebrare cultura e specificità della cittadina attraverso un focus dedicato.

Il "Prologo" del progetto, definito così dallo stesso Nicolini,⁵ è una composizione di quattro spettacoli alternati a coppia, mirati a portare in scena il *genius loci*. La specificità territoriale viene fatta coincidere con una doppia dicotomia caratterizzante. Due spettacoli pongono infatti in opposizione la cultura contadina e la cultura nomade: la prima, tipica della campagna circostante, viene rappresentata attraverso l'opera *L'albero del pane* dell'architetto e critico d'arte Alberto Sartoris, situata in piazza della Peschiera (un albero disteso, sezionato e riempito con dei pani sfornati dai forni di Volterra, che prende vita grazie ai racconti degli anziani del luogo); la seconda, metafora di una libertà che Volterra sembra rispecchiare nel suo isolamento rispetto alle città vicine, è evocata attraverso *Quel giorno tra gli zingari*, spettacolo realizzato dal gruppo teatrale romano dei Rom Khorokhanè di Vicolo Savini all'imbocco del parco che si stende sotto la Fortezza Medicea.

Altri due spettacoli pongono invece al centro il dibattito tra archeologi e architetti, figure obbligate a una convivenza forzata a Volterra, per i numerosi resti archeologici presenti e per la necessità di piani architettonici da adattare all'assetto della cittadina: attraverso due percorsi vengono da una parte mostrati i lavori degli scavi del teatro romano, diretti dall'archeologo Andrea Carandini, dall'altra il nuovo piano volterrano dell'architetto Alberto Samonà. Nel corso dei due anni vengono

⁴ "Meraviglioso urbano" è il concetto più volte espresso da Renato Nicolini durante gli anni dell'Estate Romana per indicare la positività di un progetto, che aveva l'obiettivo di riqualificare la città nei suoi aspetti culturali <<http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/meraviglioso-urbano/667/default.aspx>> .

⁵ Renato Nicolini, *Volterra in Teatro*, presentazione del progetto nel programma cartaceo di VolterraTeatro '88, p. 20.

poi proposti altri lavori site specific: una serie di letture poetiche svolte all'interno della Pinacoteca e dedicate alla *Deposizione* di Rosso Fiorentino, organizzate dall'Associazione Culturale Beat '72, una performance di Luigi Ontani dedicata alla stessa opera, gli spettacoli itineranti di Arturo Annecchino e quelli di Giuliano Scabia nei boschi circostanti.

Dunque, già in questi primi anni il concetto di comunità acquista un ruolo predominante e la specificità del luogo assume i connotati di una "drammaturgia dello spazio".⁶

Merita infine menzione sin da ora – ma vi tornerò più avanti – la nascita, nel 1989, del Laboratorio Teatrale nella Casa di Reclusione di Volterra (direttore del carcere è al tempo Renato Graziani), condotto da Armando Punzo, da cui avrà origine la Compagnia della Fortezza: in occasione della terza edizione del festival volterrano è presentato il primo spettacolo della Compagnia, *La gatta Cenerentola*, scritto da Roberto De Simone nel 1976, con la regia di Armando Punzo, scenografia di Tobia Ercolino e la partecipazione di Bustric (Sergio Bini): lo spettacolo viene messo in scena una sola volta all'interno della Casa Penale di Volterra, ma tanto basta per dare vita a una pratica che nel corso degli anni si farà sempre più strada dentro e fuori dal carcere.

Le accuse di dilapidare i fondi pubblici, di mancato coinvolgimento della città nell'organizzazione e di fallimento nel creare nuovi posti di lavoro, obbligano Nicolini a lasciare la direzione del festival nel 1990.⁷

Un laboratorio a cielo aperto

Nel 1990 la commissione incaricata di nominare un nuovo direttore artistico per la quarta edizione di VolterraTeatro (Comune di Volterra, Provincia di Pisa, Regione Toscana e Cassa di Risparmio di Volterra) fa il nome di Roberto Bacci. La scelta è dovuta in primo luogo alla volontà di coinvolgere nella manifestazione realtà consolidate in ambito territoriale, oltretutto in questo caso già legate a Volterra per esperienze precedenti (proprio a Volterra si svolge nel 1981 il primo incontro dell'ISTA), puntando su un'organizzazione da tempo presente e conosciuta a livello nazionale e internazionale.

Roberto Bacci aveva inoltre diretto dal 1978 al 1988 (con due anni di pausa) il Festival Teatrale di Santarcangelo, coinvolgendo nell'organizzazione il gruppo del Piccolo Teatro di Pontedera e il CSRT. Forse proprio in questo precedente è possibile rintracciare le linee guida di quelle che saranno le scelte direttive di VolterraTeatro: un "nuovo Santarcangelo", una nuova occasione per sperimenta-

⁶ Cfr. Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni 2000, pp. 29-51.

⁷ Cfr. Mauro Bertini, *Buferà su «Volterrateatro 89»*, «La Nazione», 18 luglio 1989.

re una forma di festival laboratoriale, in cui la presentazione degli spettacoli sia soltanto l'ultimo tassello di un lungo percorso di conoscenza e sperimentazione, di seminari e incontri tra gruppi e compagnie. In riferimento a Santarcangelo Mirella Schino scrive: «[...] non un festival, in realtà ma una sorta di spettacolo unico che si snodava, ogni giorno in base a un tema elementare, per quattro-cinque giorni, a cui collaboravano tutti i gruppi invitati, tutti giovani, insomma coetanei, e tutti tesi nello sforzo di creare un'area comune, di mettere radici in uno spazio che non fosse loro per un anno soltanto».⁸ Ed effettivamente la percezione di tale immagine del festival emerge anche in questo caso, prima di tutto osservando i titoli per le singole edizioni e gli intenti dichiarati. Dopo il primo anno di prova a Bacci viene inizialmente assegnata la direzione triennale e VolterraTeatro'91 viene presentato con il titolo "Laboratorio paneuropeo di cultura teatrale. Maestri e spettacoli" (vincendo inoltre il "Premio Europa della Cultura 1991" come progetto culturale a dimensione europea).

Dal 1991 in poi il festival cambia titolo più volte, rimanendo sempre ancorato alla visione laboratoriale cara al CSRT: nel 1994 per esempio si passa a "Vedute dai teatri", che riflette la necessità di sviluppare un modo alternativo di osservare la realtà; nel 1995 "Immaginare Teatri" e nel 1996, l'ultima edizione a direzione unica (i tre anni successivi vedranno coinvolto a pieno titolo anche Armando Punzo) "Dimore e transiti", con riferimento al nuovo assetto del festival che, come accennato sopra, vede coinvolti non più soltanto Volterra ma anche altri paesi della Val di Cecina.

L'obiettivo, a cui più volte accenna Bacci, di "creare un'area comune" e "mettere radici" sul territorio è palesato dalla nuova struttura che in questi anni il festival assume, aprendosi a numerose attività di approfondimento e confronto.

Gli aspetti antropologici e rituali del teatro, che a partire dagli anni Sessanta del Novecento vengono affrontati prima da Grotowski con il Teatrum Laboratorium e poi da Barba con l'Odin Teatret, trovano in Italia terreno fertile, che si riflette nella nascita di nuove formazioni interessate all'ibridazione tra fenomeni performativi lontani geograficamente e al modo di fare teatro di gruppo, partendo da pratiche di autopedagogia ed esercitazioni di tipo fisico. A Volterra, oltre a Barba e Grotowski, approdano alcune delle compagnie italiane che tentano di sviluppare tali pratiche, come Teatro Tascabile di Bergamo, Teatro Due Mondi, Drammateatro, insieme a un numero consistente di "narratori" (Gabriele Vacis, Marco Baliani, Marco Paolini, Ascanio Celestini) e compagnie indipendenti (Società Raffaello Sanzio, Enzo Moscato, Compagnia Genérik Vapeur, Jan Fabre). Per quanto riguarda invece la struttura del festival, al di là degli spettacoli teatrali, troviamo *in primis*, come già accennato, Jerzy Grotowski e il Workcenter da lui fondato nel 1986 all'interno

⁸ Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era* cit., p. 88.

del CSRT: nel corso delle varie edizioni del festival è infatti presente uno spazio dedicato al centro laboratoriale, con l'obiettivo di informare gli attori e gli interessati sulle attività svolte durante l'anno. Inoltre, spetta al teorico del "teatro povero" l'organizzazione di quasi tutti i progetti seminariali, per esempio quelli riguardanti la partecipazione di Anatolij Vassilijev insieme con la Scuola di Arte Drammatica di Mosca, con cui il Workcenter inizia a collaborare proprio all'inizio degli anni Novanta.

Sono inoltre programmate sezioni di approfondimento a cui inizialmente fu dato il titolo evocativo di "Ponti di cultura teatrale": conferenze; incontri (organizzati tra 1991 e 1992 dalla rivista «Teatro e Storia»); convegni; cinema (con una sezione curata da Goffredo Fofi) e infine alcuni progetti speciali, affidati a curatori esterni (tra i quali rientrano anche alcuni progetti di Armando Punzo: nel 1993 uno dedicato al teatro napoletano e nel 1994 uno dedicato al rapporto tra carcere e teatro). Tutte queste attività avvicinano sempre più VolterraTeatro ad altri festival dal carattere intensivo, trasformando la cittadina per due settimane all'anno in una fucina culturale, attrazione allo stesso tempo per un pubblico più occasionale e per i professionisti teatrali in cerca di nuove esperienze formative.

Il 1996 è l'ultimo anno della direzione unica da parte di Bacci; la scissione del festival, che avverrà l'anno seguente, è annunciata dalla struttura che assume questa X edizione. Armando Punzo è stato in questi ultimi anni assistente alla direzione artistica insieme a Luca Dini e a Carla Pollastrelli e nel 1996 a lui e all'associazione Carte Blanche viene lasciato un ampio margine d'intervento per presentare un nuovo progetto, che arriva a occupare più della metà del programma: "I Teatri Impossibili". Conferenze, rappresentazioni, concerti e videoproiezioni celebrano un'arte che rende possibile ciò che non sembrava esserlo, a partire dal successo della Compagnia della Fortezza, che nello stesso anno mette in scena lo spettacolo *I negri*, ispirato all'omonimo testo di Jean Genet del 1958. Tra i partecipanti quell'anno, per esempio, anche la compagnia Scimone-Sframeli che porta in scena *Nunzio*, con la regia di Carlo Cecchi; il Teatro algerino Lamalif che presenta *Le sourire blessé* con Fadila Assous (attrice protagonista che ha abbandonato l'Algeria per recitare in Europa e raccontare il dramma dell'integralismo islamico a discapito della condizione femminile); Franco Scaldati, che tiene una conferenza-spettacolo, intitolata *Le storie invisibili*, sul lavoro portato avanti nel quartiere palermitano di Albergheria; e infine Marco Martinelli che racconta, con la conferenza *Meticcianti teatrale: dalle Albe a Ravenna Teatro*, gli sviluppi e le esperienze della compagnia Teatro delle Albe.

Tre anni di codirezione: il festival si divide tra Bacci e Punzo

Nel 1997, in seguito al risultato positivo ottenuto durante Volterra Teatro X dall'associazione Carte Blanche, l'amministrazione provinciale, i Comuni di

Volterra e degli altri paesi coinvolti nella manifestazione decidono all'unanimità di affidare la direzione del festival in maniera paritaria alla stessa associazione volterrana e al già conosciuto CSRT (divenuto nel 1996 Pontedera Teatro). Inizia così il nuovo esperimento di codirezione, che andrà avanti per tre anni dando vita a un festival rinnovato e ricco di appuntamenti. Tra le due direzioni è presente una netta differenziazione per quanto riguarda le linee teoriche messe in luce: nella parte di festival organizzata da Roberto Bacci, la scelta prevalente è, da una parte, quella di preferire la linea del terzo teatro cara a Pontedera e, dall'altra, far luce sul fenomeno del teatro popolare di ricerca, le cui linee direttive vengono discusse proprio in questi anni: se nel 1997 è ancora possibile trovare un ampio approfondimento sulle pratiche teatrali dell'Odin Teatret, se l'attrazione per il teatro esotico, per le danze orientali e per compagnie internazionali legate al terzo teatro accompagna la programmazione per tutto il triennio, allo stesso modo cresce in maniera inequivocabile l'interesse per il nuovo teatro nato negli anni Novanta, per il teatro civile e per gli studi a esso correlati.

Dall'altra parte Punzo mira ad approfondire il concetto di *impossibile* declinato in ogni sua forma, ampliando l'argomento di indagine a tutti gli aspetti della vita in cui esso si materializza: VolterraTeatro abbandona così il terreno abituale del teatro per addentrarsi in una fitta rete di connessioni tra quest'ultimo e numerosi altri ambiti. Accanto agli spettacoli non compaiono più soltanto il cinema, le conferenze o le presentazioni di saggi ma troviamo la fotografia, la cucina, l'associazionismo a scopi umanitari, lo sport e l'arte contemporanea.

Non mi soffermerò in questa sede sul triennio 1997-1999, perché in quei tre anni il festival assume un assetto talmente ampio e variegato che servirebbe un secondo articolo dedicato; basti qui evidenziare che la codirezione non si sviluppò come collaborazione, ma piuttosto come separazione dello stesso festival in due entità distinte, tanto che le principali critiche mosse a questo esperimento direttivo furono relative, oltre che a questioni di tipo economico, alla densità degli appuntamenti e alla dispersività del programma.⁹

Nel 2000 la codirezione termina e – a seguito di una serie di duri scontri ideologici tra gli organizzatori e mancate comunicazioni da parte del Comune di Volterra – Bacci lascia il festival, la cui direzione è quindi affidata in via definitiva e unica a Punzo e all'associazione Carte Blanche.

⁹ Per un riscontro la rassegna stampa del periodo 1997-1999 è contenuta negli archivi dell'Associazione Carte Blanche, consultabili presso la sede dell'associazione a Volterra.

VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo

*VolterraTeatro Festival Internazionale di Teatro Musica Danza Video Poesia arte e cultura*¹⁰

Quando la direzione passa in mano a Punzo si crea inevitabilmente un clima di rottura con le edizioni precedenti ed emerge la volontà di un ripensamento del festival in termini di organizzazione, soggetti in causa, obiettivi. Nel 2000, Armando Punzo e Carte Blanche si pongono subito un intento ben preciso: coinvolgere nella realizzazione del festival quante più realtà locali possibili e dare ampio spazio al teatro toscano, elemento reso subito noto dalla programmazione. Tra le sezioni del nuovo programma infatti una è dedicata interamente alle compagnie toscane, e nel corso degli anni compaiono dunque tra gli artisti i nomi di Alessandro Benvenuti, del lucchese Teatro del Carretto, poi Isole Compresse Teatro, Virgilio Sieni, Sacchi di Sabbia, Krypton, Zaches Teatro, il Teatro delle Donne, Gli Omini.

Di forte impronta territoriale sono anche le collaborazioni che VolterraTeatro instaura in questi anni con il Teatro Metastasio di Prato (iniziata nel 2002 per un progetto di valorizzazione del teatro contemporaneo toscano) e con Armunia Festival (dal 2001 al 2004), arrivando con quest'ultima a coinvolgere due province (Pisa e Livorno) e ben sedici comuni.

Ma ciò che mi preme qui evidenziare in realtà è un altro aspetto importante di questo festival. Nelle diciassette edizioni curate da Punzo il festival ha assunto e mantenuto degli obiettivi che hanno fatto da guida alle scelte programmatiche nell'arco degli anni. A partire dal 2002 attraverso le dichiarazioni del suo direttore, attraverso i testi introduttivi agli spettacoli, si inizia infatti a percepire la volontà da parte degli organizzatori di considerare il festival come evento unico guidato da un singolo tema: gli spettacoli accolti in programma hanno tutti come obiettivo quello di perseguire una riflessione filosofica in relazione a questioni sociali e culturali. A determinarne la scelta sono talvolta ricorrenze specifiche, colte come occasione per fermarsi a riflettere sul ruolo della cultura. È il caso per esempio del 2003, quando per festeggiare i quindici anni della Compagnia il festival sceglie come soggetto *Incontrare il teatro e gli uomini che lo fanno*, sviluppato attraverso incontri, laboratori, spettacoli che non solo raccontano ma spiegano la progettualità e i percorsi lavorativi di chi opera nel teatro; o nel 2004, quando per il 60° anniversario della Resistenza il festival è consacrato a questa ricorrenza, intesa sia storicamente che culturalmente. E poi ancora tra i sottotitoli troviamo *Volterra teatro del Nuovo Mondo*, *Incontrare e conoscere il teatro*, *Immaginare il festival che non esiste*. Un ultimo esempio per evidenziare il ruolo del territorio come determinante nella creazione artistica è quello legato ai fatti del gennaio 2014 quando, a causa del maltempo, a Volterra crolla un tratto di mura medievali lungo circa trenta metri. L'episodio si presenta così come inevitabile punto di partenza per il nuovo tema

¹⁰ Sottotitolo attribuito al festival per tutte le edizioni curate da Armando Punzo e Carte Blanche.

del festival: *La Ferita*. Ancora una volta la città diviene palcoscenico per un grande evento, che partendo dalla ferita tangibile subita dal luogo, arriva a riflettere su quella metaforica insita nella civiltà contemporanea, nell'uomo e nell'artista, con l'obiettivo di ricostruire i legami e ripensare la comunità e i rapporti in quanto tali. Il dolore di un evento tragico diventa occasione per trasmettere una nuova forza e sembra diventare allo stesso tempo il punto di partenza per un nuovo ciclo riflessivo.

Per spiegare, infine, che cosa è stato VolterraTeatro nei sedici anni a direzione unica di Armando Punzo con Carte Blanche c'è un elemento imprescindibile di cui dobbiamo tener conto, ovvero il rapporto tra lo stesso e la Compagnia della Fortezza, legame iniziato nel 1989 e mai più abbandonato. Un rapporto tanto più importante negli ultimi anni, non soltanto per la Compagnia in sé, ma per la stretta relazione venutasi di volta in volta a instaurare tra il festival, il tema protagonista della singola edizione e lo spettacolo dei detenuti-attori.

Nel 2008, in occasione dei vent'anni della Compagnia, per la prima volta il carcere si apre al pubblico in maniera nuova, accogliendo oltre al consueto spettacolo della Compagnia della Fortezza anche una serie di altre attività, tra cui i seminari del Centro Nazionale Teatro e Carcere, che fino a quel momento si erano svolti in altri spazi della città.¹¹ Parte del festival si colloca quindi nei diversi cortili del Maschio, nelle due chiesette, quella Sotterranea e la Chiesa Antica, e in uno spazio nuovo di recente creazione: il 28 giugno 2008 viene inaugurata la sala teatrale intitolata a Renzo Graziani. Il primo anno di questa nuova strutturazione tutto il festival ruota effettivamente intorno alla Compagnia della Fortezza con ben tre spettacoli della stessa, mostre fotografiche dedicate, convegni e seminari, ma è nel 2011 che il Teatro Renzo Graziani inizia ad accogliere anche altri spettacoli con l'intento di convertire a tutti gli effetti uno spazio di reclusione in uno spazio di cultura. Dopo il 2011 e fino al 2015 Volterrateatro si svilupperà sempre sia negli spazi della città sia nei luoghi della Fortezza.

Conclusioni

Arrivati al termine di questa parziale ricostruzione del percorso di VolterraTeatro e dunque dopo aver delineato le tappe salienti di un processo emblematico di connessione tra teatro e territorio nel panorama performativo contemporaneo, è

¹¹ Già negli anni passati gli spettacoli della Compagnia erano stati corredati da attività di approfondimento su tematiche inerenti la gestione del carcere come spazio culturale privilegiato e con l'istituzionalizzazione del Centro Nazionale Teatro e Carcere nel 2000, il carattere di questi eventi, incontri e seminari assume un ruolo sempre più importante all'interno del festival, andando a costituirsi come parte autonoma e fondamentale di Volterrateatro, arricchita inoltre anche da mostre, presentazioni di libri e videoinstallazioni.

utile riflettere sulla collocazione storico-geografica e sul senso culturale dell'operazione "Festival".

Il rapporto *spazio-drammaturgia-pubblico*, che il fenomeno "Festival" declina, richiama il concetto di *Postdramatisches Theater* di Hans-Thies Lehmann. In particolare, mi riferisco a ciò che lo storico tedesco indica con l'espressione "asse del teatro":¹² nel Novecento il protagonismo del dramma viene superato e l'asse fondamentale della rappresentazione che univa gli attori tra loro lascia spazio a un secondo legame, più forte, tra attore e spettatore. Già negli anni Ottanta del Novecento, in linea con i nuovi studi sulla performance (Schechner, Turner, Carlson), che arrivano in Italia proprio in quegli anni,¹³ era emersa la nozione di post-drammaturgia e, complice la canonizzazione lehmanniana, il fenomeno del teatro post-drammatico trova negli anni Zero un terreno fertile per il proprio sviluppo, sia attraverso le compagnie ormai affermate, che a inizio del nuovo millennio rimettono in gioco se stesse in cerca di nuovi linguaggi, sia tramite le nuove formazioni.

VolterraTeatro è stato in questo senso uno dei termometri principali per registrare tali innovazioni e mutamenti, non soltanto per la disponibilità a ospitare molti dei principali attori del cambiamento; può essere anzi considerato un'incarnazione della definizione di postdrammatico, *in primis* per l'aspetto e i connotati che esso assume: un festival che si pone come proposito quello di scardinare le realtà fattuali del presente per accompagnare lo spettatore nella ricerca di altre istanze sociali ed ermeneutiche. L'obiettivo di Punzo (e non soltanto il suo: anche Bacci nel 1998 aveva ideato il festival come evento complessivo dedicato all'*Inferno* dantesco, coinvolgendo numerosi artisti e compagnie) è stato quello di dare vita a una manifestazione che di anno in anno assumesse l'aspetto di un unico grande spettacolo, centrato prioritariamente sul legame tra artisti e pubblico, tra soggetti coinvolti e contesto ambientale. Lo spettatore, assorbito in un nuovo mondo e privato di certezze rassicuranti, è così invitato a mettere in discussione convinzioni consolidate per inseguire l'utopia di una nuova civiltà culturale.

In *Lo spazio del teatro* Cruciani afferma: «[...] nel Novecento il teatro cerca lo spazio naturale e quello urbano oppure torna ad essere un gruppo di uomini che creano quella speciale relazione espressiva (il teatro) ovunque, purché ci sia

¹² Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna 2017.

¹³ È nel 1984, per esempio, che esce a cura di Valentina Valentini una raccolta di saggi di Richard Schechner: *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984. Per un approfondimento sulla ricezione in Italia dei nuovi studi sulla performance rimando agli atti del convegno internazionale di studi svoltosi a Torino nel 2015: Gerardo Guccini, Armando Petrini, *Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies*, in «Arti della performance: orizzonti e culture», Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna 2018.

qualcosa da dire a qualcuno che vuole ascoltare. Il teatro è lo spazio della cerimonia e della liturgia, o lo spazio esistenziale della verità».¹⁴

E ancora: «Va detto subito – scrive De Marinis – che il Novecento ha fatto decisamente pendere la bilancia a favore dello spazio teatrale come volume-ambiente [...] spazio teatrale come spazio degli attori e degli spettatori, e più esattamente del loro incontro, della loro relazione».¹⁵

Se osserviamo la storia del teatro da questo punto di vista, in maniera più o meno costante proprio i festival teatrali hanno assunto e tutt'ora stanno assumendo un ruolo determinante nella creazione di un'identità culturale comunitaria, includendo molto spesso la dimensione spaziale nel contesto creativo dell'operazione "Festival", oltretutto del singolo spettacolo. VolterraTeatro, quindi, ne è stato un perfetto esempio, mutando, come abbiamo visto, nel corso degli anni il rapporto con il territorio, per arrivare ad assumere con Punzo la conformazione di un unico spettacolo e declinare, potremmo dire, a suo favore il concetto di *drammaturgia dello spazio*.

¹⁴ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 96.

¹⁵ Marco De Marinis, *In cerca dell'attore* cit., p. 30.

Work in Progress di Gianina Cărbunariu

Genesi di un *mockumentary* teatrale

Thea Dellavalle

Il percorso artistico di Gianina Cărbunariu, classe 1977, è emblematico di alcuni importanti cambiamenti che la scena rumena ha conosciuto nell'ultimo ventennio e il suo modo di fare teatro è radicato nella sperimentazione delle pratiche e nelle tendenze che si affermano in questo periodo.¹ Dopo il diploma all'Università Nazionale di Teatro e Cinema "I. L. Caragiale" di Bucarest, pur avendone la possibilità, rifiuta di inserirsi nel contesto dei teatri nazionali, che ritiene ambienti asfittici.² Collocarsi in un percorso di teatro indipendente è stata una scelta di campo precisa. Nel 2000, insieme ad alcuni compagni di corso fonda il collettivo dramAcum (traducibile con drammAdesso, per mantenere il gioco di parole)³ che, ispirato da un'idea di immediatezza e urgenza, pone al centro della propria attività la costruzione e la promozione di una nuova drammaturgia mediante la traduzione di testi stranieri e, soprattutto, l'ideazione di concorsi in cui si offre agli autori la rappresentazione dei testi. Il limite di età per la partecipazione è ventisei anni. Un teatro di giovani per i giovani, che colmi i vuoti lasciati dalla scena ufficiale, con testi che raccontino il presente, i suoi problemi reali e attuali, e che riguardino gli artisti e il pubblico come parte di una società in trasformazione. L'esperienza di dramAcum è di fatto il motore per un processo di rinnovamento molto vasto. Cambiano i temi, spesso legati all'espressione di un disagio generazionale e orien-

¹ Per un approfondimento si vedano: Cristina Modreanu, *Elements of Ethics and Aesthetics in New Romanian Theatre*, «The New Theatre Quarterly», 29, 4 (2013), pp. 385-393; e il dossier *La nuova scena romena*, a cura di Irina Wolf in partenariato con Aict.Ro (Associazione Internazionale dei Critici Teatrali - Romania), «Hystrio», xxx, 2 (2017), pp. 27-55; Laura Bilic, *The dialogue of arts in Romanian contemporary drama*, «Theatrical colloquia», 7, 1 (2017), pp. 207-213; Iulia Popovici, *Dramaturgs and playwrights. A short essay on fiction*, «Határutak/Border roads», (2015), pp. 140-148, pubblicazione del festival TESZT.

² Si vedano le dichiarazioni della regista in Francesco Brusa, *Il mio incontro con la realtà. Conversazione con Gianina Cărbunariu*, «Altrevelocità», <<http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/388/il-mio-incontro-con-la-realta-conversazione-con-gianina-carbunariu.html>>, consultato il 10 settembre 2018.

³ Gli altri membri fondatori sono Nicolae Manda, Andreea Vălean, Radu Apostol e Alexandru Berceanu. Si veda il sito del collettivo: <<http://www.dramacum.org>>, consultato in data 10 settembre 2018. Direttamente ispirata a dramAcum è anche l'esperienza di poco successiva di tangaProject che muove da presupposti simili e in cui sono coinvolti artisti diplomatisi alla stessa Università nel corso successivo.

tati a rompere tabù e censure, si privilegiano questioni politiche e conflitti radicati nell'attualità. Cambia il linguaggio, che perde le risonanze letterarie e riproduce la lingua contaminata del quotidiano: gergo, inglesismi e volgarità compresi. Cambiano le modalità di creazione e cambiano i ruoli: si promuove una forma di autorialità collettiva in cui la separazione tra le figure del drammaturgo e del regista e, più in generale, tra i ruoli artistici diventa fluida. Cambiano i teatri: si usano spazi non convenzionali, intrisi di realtà, locali o luoghi di aggregazione normalmente frequentati dai giovani. Il movimento nasce in opposizione al modello ufficiale, ma è più impegnato a costruire che a distruggere, e mantiene il suo focus sulla necessità di confronto e comunicazione col pubblico; l'intento è politico: riportare il teatro a essere agorà in cui il presente si rispecchia, un terreno di critica e di crescita per la società.

Nel tempo queste esperienze si consolidano anche grazie a una nuova forma di finanziamento attraverso bandi che permette alle compagnie non statali di lavorare su progetti, al di fuori dal sistema. Il nascente teatro indipendente trova altre alleanze, entra in rete con analoghe realtà europee. A oggi, i percorsi si sono diversificati e si sono definite le personalità artistiche, ma possiamo evidenziare alcuni tratti che accomunano le prime esperienze a quelle più recenti: un'istanza etica e politica di rinnovamento rivolta alla società e al presente che trova nella realtà la matrice per costruire testi e azioni semplici e dirette che cercano diverse vie per trasporre la contemporaneità nelle forme della scena; *documentary theatre*, *verbatim theatre*, *ethnodrama* sono alcune delle metodologie applicate, ma non sempre i confini sono ben distinti.⁴ Cărbunariu si muove in questo contesto, che lei stessa contribuisce a creare e che è radicato nella società rumena, ma la sua esperienza si arricchisce presto di una dimensione più ampia: il primo spettacolo *Stop the Tempo* (2003) la inserisce nel circuito della drammaturgia europea. Vince una borsa di studio per la drammaturgia al Royal Court di Londra. Nasce *Mady-baby.edu* (2004), poi rinominato *Kebab*, il primo testo di Cărbunariu tradotto in Italia.⁵ Per le tematiche, l'inquietudine generazionale, il sesso, la violenza e il linguaggio, le sue opere vengono assimilate alla drammaturgia *in-yer-face* di matrice anglosassone anche se sono l'espressione della turbolenza del contesto rumeno.⁶ Nonostante il successo all'estero, in Romania sono al centro di molte polemiche. Per diverso tempo Cărbunariu incarna una doppia immagine: *enfant prodige* in Europa, *enfant terrible*

⁴ Si veda Mariana Starciuc, *Teatrul documentar: fenomen al avangardei scenia universale la intersecția dintre secole*, «Arta», 2 (2015), pp. 115-124.

⁵ Gianina Carbuariu, *Kebab*, in Roberta Arcelloni, a cura di, *Tre metri sotto*, Editoria & Spettacolo, Roma 2008.

⁶ Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2001. Si veda anche il saggio di Elena Iancu, *Trends in current Romanian drama. Cultural interactions*, «CCI» 3 (2014), pp. 1170-1176.

in Romania. Gradualmente il suo lavoro inizia a essere riconosciuto anche in patria, iniziano le collaborazioni e coproduzioni con i teatri nazionali; invece di rientrare in categorie preesistenti Cărbunariu preferisce crearne di nuove. È accaduto nel 2014 quando la giuria dei premi UNITER (Uniunea Teatrală din România), il più prestigioso riconoscimento per gli artisti teatrali rumeni, ha assegnato allo spettacolo *Tipografic Majuscul* il premio come miglior spettacolo di teatro documentario, un premio speciale fino ad allora inesistente.⁷ L'anno successivo, lo spettacolo *De vânzare/For Sale* vince come miglior spettacolo dell'anno e lo stesso accade nel 2017 ad *Artists Talk*. Dal settembre 2017 Cărbunariu ha assunto la direzione del teatro Tineretului⁸ di Piatra Neamț, sua città natale, dopo aver vinto il relativo bando pubblico. Dopo avere dimostrato che si può creare un'alternativa al sistema, sembra che abbia iniziato a lavorare per cambiare il sistema dall'interno, continuando a dedicarsi, da una nuova prospettiva, al ruolo che il teatro assume nella società di oggi. Ha svolto e continua a svolgere un ruolo pionieristico nel contesto teatrale rumeno; tra i diversi primati che le vengono attribuiti c'è l'affermazione della priorità dell'etica del gesto teatrale rispetto all'estetica.⁹

Cerchiamo di riassumere le linee principali della sua poetica e della sua metodologia prima di vederle applicate al caso specifico di *Work in Progress*, il recente percorso di indagine teatrale e scrittura scenica che ha concluso il corso di alta formazione ERT nel 2018, che ho potuto seguire nell'arco di tutta la sua durata in qualità di tutor alla didattica.¹⁰ Il percorso è sfociato in uno spettacolo dall'omonimo titolo, che ha debuttato il 17 maggio 2018 al teatro delle Passioni di Modena ed è stato in scena per 14 giorni.

Cărbunariu agisce come una *dramamiurg*: è al tempo stesso *dramaturg* e demiurga della scena. La sua componente autoriale partecipa di una doppia natura: a seconda dei progetti, scrittura e scrittura scenica trovano equilibri differenti. Questo dà origine a nuove forme testuali, scritture anomale che Kinga-Boros descrive come: «a more shattered, single-use text that cannot be interpreted through our knowledge of classical dramaturgy. In theatre a writer Cărbunariu cooperates with a stage director Cărbunariu, she can easily replace scenes reflecting quasi-realistic dialogues with those in which the text is important not because of its meaning but its performative strength».¹¹

⁷ Kinga-Boros, *In the ends. Social sensitivity in Romanian contemporary theatre*, «Határutak/Border Roads», 2015, pubblicazione del festival TESZT, pp. 186-201.

⁸ Cfr. <<http://www.teatrutineretului.ro/>>, consultato in data 10 settembre 2018.

⁹ Cristina Modreanu, *Prima e dopo Ceaușescu. Breve guida ai registi romeni*, «Hystrio», xxx, 2 (2017), pp. 35-38.

¹⁰ Il corso era intitolato *Perfezionamento: attore internazionale della comunità (Work in progress)*.

¹¹ Kinga-Boros, *In the ends* cit., p.195.

Cărbunariu lavora su progetti: ogni spettacolo è specifico, parte da un tema d'indagine ed è preceduto da una lunga fase di documentazione e ricerca che si attua sul campo e che prevede l'immersione nel luogo o nel contesto di cui vuole trattare. La fase di documentazione privilegia come strumento di lavoro le interviste, quindi l'incontro diretto con le persone e con comunità specifiche e può includere la ricerca d'archivio. I progetti nascono da un interesse personale verso aspetti della realtà che propongono questioni non risolte, conflittuali che possono dunque essere poste sul palcoscenico al centro del dibattito. A partire dall'indagine su una parte specifica di realtà conosciuta nei dettagli, Cărbunariu allarga la prospettiva dando ai suoi lavori una portata più generale. L'interesse per il reale definisce una metodologia coerente che comporta la derivazione dei testi da materiali concreti, quali interviste, fatti di cronaca o veri e propri documenti trattati come *ready-made*.¹² Per molti aspetti quindi la sua opera si inserisce nel filone del teatro documentario, una realtà variegata e molto presente nella scena contemporanea non solo del teatro rumeno ma occidentale in generale che indaga nuove forme per ristabilire un contatto diretto tra la scena e la realtà.¹³ È significativo che il primo punto del *Manifesto di Gand*, stilato dal regista Milo Rau come un nuovo decalogo per il fare teatro contemporaneo che riassume, e conseguentemente problematizza, molti dei nodi cruciali di questa tendenza nel momento storico che stiamo vivendo, reciti: «One: It's not just about portraying the world anymore. It's about changing it. The aim is not to depict the real, but to make the representation itself real».¹⁴

¹² È il caso di *Tipografic Majuscule* (2013) e *X mm din Y km* (2010) in cui la regista ha rielaborato scenicamente materiali provenienti dai dossier della polizia segreta del regime di Ceaușescu, desecretati a partire dal 1999. Si veda Andrea Tompa, *Die Banalität des Bösen* «Theater Heute», 10, ottobre 2014.

¹³ Per una contestualizzazione del fenomeno del teatro documentario in Europa si vedano: Alison Forsyth, Chris Megson, *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, 2009; Carol Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, 2010; Gareth White, *Audience participation in theatre. Aesthetics of the invitations*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2013. Per quello che riguarda la riflessione su questi temi in Italia, si vedano i dossier *TEATRO E REALTÀ Linguaggi, percorsi, luoghi*, a cura di Gerardo Guccini, «Prove di drammaturgia», 2 (2011), e *TEATRO CHE CRESCE Audience development, formazione, cultura del progetto*, a cura di Nicola Bonazzi, Gerardo Guccini, Fabio Mangolini, Micaela Casalboni, «Prove di drammaturgia», 1 (2017). Interessanti anche, per approfondire il teatro documentario di area russa e il panorama del teatro politico, il dossier *TEATR.DOC Report teatrali nella Russia d'oggi*, a cura di Erica Faccioli e Tania Moguileskaia, «Prove di drammaturgia», 2 (2012) e l'articolo di Maria Shevtsova, *Il teatro politico in Europa. Da Est a Ovest 2004-2014*, «Mimesis Journal» VII, 1 (2018), pp. 5-23.

¹⁴ Milo Rau, *Ghent Manifesto*, <<https://www.ntgent.be/en/manifest>>, consultato in data 20 ottobre 2018. Per citare solo alcuni dei percorsi artistici che si collocano in questo filone, pur da presupposti estetici e di poetica differenti, si pensi al lavoro del lettone Alvis Hermanis, del collettivo tedesco She She Pop e del collettivo svizzero tedesco Rimini Protokoll, dell'argentina Lola Arias, dei portoghesi Ana Borralho e João Galante.

L'intento di Cărbunariu non è esclusivamente documentario, il suo interesse si concentra sulle diverse articolazioni tra realtà e finzione che il teatro può mettere in campo come aumento di potenzialità espressive nella comunicazione dei contenuti e come leva per agire sul pubblico: il risultato della messinscena non è un puro rispecchiamento del reale ma l'esito di una rielaborazione artistica sulla realtà. La sua cifra stilistica si caratterizza per un uso sottile dell'ironia come strumento di straniamento.

Work in progress

Una "cattiva maestra" di caratura europea da cui si può, a tanti livelli, imparare. Così pensa il direttore di ERT, Claudio Longhi, che decide di affidare a Cărbunariu la conduzione di un percorso che vede sedici giovani interpreti, di diverse provenienze e scelti tramite selezione, chiamati a confrontarsi direttamente con il suo metodo al di fuori dei tempi limitati di una normale produzione. Lo spettacolo, esito di quest'esperienza, ha chiuso la stagione del Teatro delle Passioni di Modena collocandosi all'interno di una precisa linea di direzione artistica che rimette al centro la necessità del teatro come gesto politico, il suo rapporto con la contemporaneità e la comunità e la sperimentazione di modalità partecipative.¹⁵

L'interesse per il tema del lavoro non è nuovo per la regista che ne ha già trattato in maniera trasversale in alcuni dei suoi ultimi spettacoli, in particolare *Oameni obișnuiți* (2016), *Vorbiți tăcere?/Sprechen Sie Schweigen?* e *Artists Talk* (entrambi del 2017). Il tema è attuale e molto vasto, ed è forse l'aspetto della vita che più facilmente ricollega il quotidiano delle persone alla scala globale su cui le società si stanno riplasmando. Nella presentazione del corso, la regista dà una prima traccia della sua prospettiva: «Il titolo del corso, *Work in Progress*, deriva dal nostro intento di iniziare senza un testo già scritto, ma soltanto con un tema per riflettere e ricercare. Esso intende essere anche un invito a discutere, a cercare di indagare i differenti aspetti della percezione del lavoro nella nostra società: come mezzo di sostentamento, come fardello, come modo di soddisfare il nostro desiderio di essere e costruire qualcosa insieme? E, ancora, in quale modo il lavoro ci definisce come individui e anche come membri di un gruppo più ampio?». ¹⁶ Il lavoro programmaticamente "parte da zero". La regista ripete spesso: «We work with what we have». È un principio base. Per Cărbunariu il teatro si fa insieme, agisce qui e ora e dal qui e ora attinge continue suggestioni: tutto il processo che

¹⁵ Si veda l'intervista a Claudio Longhi realizzata da Francesca De Sanctis, *La classe operaia va in scena*, «Alias / il manifesto», 17 febbraio 2018.

¹⁶ Dalla nota di presentazione del progetto, a firma della regista, pubblicata sul sito della Scuola di Teatro Iolanda Gazerro <<http://scuola.emiliaromagnateatro.com/gianina-carbunariu/>>, consultato in data 10 settembre 2018.

porta allo spettacolo è materiale di spettacolo. La realtà è restituita attraverso il filtro del lavoro artistico, che è anche l'interazione *in progress* di questi ingredienti di partenza: un tema, il lavoro, un campo d'indagine, il territorio modenese, gli attori e gli artisti coinvolti, il pubblico per cui si costruisce lo spettacolo e il tempo necessario allo sviluppo del progetto. Normalmente la fase di ricerca è più breve, la regista se ne occupa in prima persona o con pochi collaboratori aprendo alla compagnia solo alcuni momenti del percorso. Il caso di *Work in Progress* è un'eccezione: per la durata (quattro mesi e mezzo), per l'intensità dei ritmi di lavoro, per il numero degli attori e per il loro coinvolgimento anche in tutta la fase di ricerca. Come primo approccio all'esplorazione del tema la regista chiede agli attori di condividere materiali sul lavoro che appartengano alla tradizione popolare (storie, proverbi, canzoni). Individuare "i luoghi comuni", i pregiudizi, gli stereotipi attorno al tema, è importante per definire un substrato collettivo, un retaggio identitario di una cultura che appartiene a tutti. È partendo da questo piano che si possono trovare punti di contatto col pubblico e si può pensare di proporre un rovesciamento degli stessi stereotipi con un approccio critico. Il lavoro procede alternando e integrando interviste, documentazione e discussioni collettive. Le interviste sono realizzate a partire da una lista di domande elaborate insieme: domande di presentazione, domande relative all'ambito della professione, al rapporto tra lavoro e vita privata, domande sulla città di Modena. Nell'esperienza della regista le domande sono chiavi d'accesso: non si può mai sapere quale sarà il dettaglio o la pausa di silenzio che offrirà l'occasione perché l'intervistato racconti. Cărbunariu manda gli attori a caccia di storie: è consapevole che le informazioni fornite dagli intervistati saranno sempre soggettive, parziali, filtrate dalla loro esperienza, dalla memoria e, dato non meno significativo, dalla situazione stessa dell'intervista. Ma l'obiettivo del lavoro è un'elaborazione artistica, non un'inchiesta giornalistica. Lunedì 6 marzo 2018, all'indomani delle elezioni politiche, la regista ritiene importante aggiungere alla lista una domanda: «Hai votato?». Capisce di essere in un momento importante per la vita del paese attorno al quale si condensano tensioni e aspettative. Le risposte aiuteranno a definire il contesto, a evidenziare contraddizioni, frustrazioni, diverse concezioni del vivere sociale. Il rapporto con la politica nello spettacolo diventa il tema della scena intitolata *Cara Speranza*:¹⁷ l'immaginaria lettera di una giovane imprenditrice (affiancata in scena da un coro di donne che vivono le stesse difficoltà e hanno gli stessi desideri e ne moltiplicano l'immagine in tante sfaccettature) che scrive ad un uomo politico appena arrivato al potere, nella speranza che le cose cambino. «Un minimo. Almeno per potermi permettere di costruirmi una famiglia con il mio compagno. Almeno questo. Per tutto quello che facciamo. Io lavoro

¹⁷ Gianina Cărbunariu, *Work in progress*, Luca Sossella editore, Milano 2018 (d'ora in poi, per comodità di citazione, abbreviato come *WIP*), pp. 21-24.

dodici ore al giorno, e lui – comunque – fa le ore che fa, anche lui quasi dodici. Senza straordinari pagati. Speriamo che almeno ci riescano a dare un appartamento. Un appartamento. Un minimo»¹⁸. Desideri piccoli, comuni – la casa, la famiglia – mentre la sfiducia nello stato è totale e ci si affida a un volto nuovo come a un «salvatore» sognando l'intimità di un rapporto personale. Nonostante la pluralità di voci i desideri restano individuali, non c'è la capacità di mettersi insieme, unirsi in un fronte comune e solidale; la preghiera si trasforma in richiesta, la richiesta in un sinistro imperativo: «Devi pensare a me!» la cui eco moltiplicata dal coro risuona sinistra...

Dopo le prime interviste di prova, il focus della ricerca si chiarifica, la fascia d'età degli intervistati viene ristretta tra i 20 e i 35 anni. Cărbunariu sceglie di concentrarsi su una categoria di cittadini, i giovani, per disporre di un materiale più vicino all'età degli interpreti (tra i 21 e i 33); vuole evitare di ricorrere alla caratterizzazione o al trucco: la recitazione degli attori deve essere naturale, i ruoli credibili. Tutte le interviste (almeno 4 per ogni attore per un totale di 96)¹⁹ vengono trascritte, lette e discusse dal gruppo. È certamente l'aspetto del lavoro che risulta più nuovo per gli attori, a tratti ostico: richiede, infatti, uno sforzo di concentrazione e di attenzione per molte ore consecutive, usando una lingua di mediazione, l'inglese. Per la regista è fondamentale: è la fase in cui si pensa insieme, in cui il gruppo si appropria del materiale a più livelli. Le idee e i commenti che emergono nella discussione tracciano nuove strade, aprono possibili collegamenti, sollevano interrogativi. Ogni intervista è un mondo che ne contiene altri; occorre verificare i dati, fare chiarezza su tecnicismi, meccanismi e procedure. Solo con una conoscenza accurata degli elementi reali è possibile impostare correttamente la loro rielaborazione attraverso la finzione, mantenendo un pieno controllo sul senso. L'insieme dei materiali si arricchisce in modo eterogeneo: studi scientifici, statistiche, fatti di cronaca, video, musiche. Tutto questo produce un deposito comune rielaborato collettivamente dal gruppo. Per la regista, tale fase è il corrispettivo delle tradizionali prove a tavolino, in cui si affrontano l'analisi del testo e la costruzione dei personaggi. Insieme si sviscerano i “perché?” e si costruisce l'immaginario dello spettacolo. Al momento del passaggio in palcoscenico, gli attori saranno già pienamente consapevoli delle implicazioni di senso che le scene scritte presentano, potranno riconoscere le matrici dei personaggi.

Al termine del lavoro di raccolta occorre operare una selezione e una sintesi: la regista si confronta con gli attori su temi, situazioni drammaturgiche e meccanismi che il gruppo ritiene rilevanti. Si evidenzia una differenza di prospettiva: mentre

¹⁸ WIP, p. 24.

¹⁹ Il numero delle persone coinvolte nelle interviste, alcune delle quali sono state collettive, ha superato il centinaio.

gli attori prediligono situazioni che li hanno colpiti emotivamente (spesso le storie emerse da interviste che hanno realizzato in prima persona) o per le possibilità di teatralizzazione che hanno intravisto, considerando gli intervistati come potenziali personaggi, Cărbunariu dà risalto agli aspetti più trasversali, riferiti cioè a dinamiche che, indipendentemente dagli ambiti lavorativi, riguardano, o meglio più spesso affliggono, gruppi più ampi di lavoratori in cui a volte rientrano gli stessi attori. Il pubblico deve potersi riconoscere e questo è più difficile se le storie scelte sono troppo particolari o troppo drammatiche, lontane dall'esperienza quotidiana. Non si cercano eroi, ma uomini comuni. Il tema si declina attraverso nodi conflittuali: i rapporti di potere, i casi di mobbing, di discriminazione o abuso, la mancanza di tutele contrattuali o di sicurezza nei luoghi di lavoro, i lavoratori invisibili, quelli chiusi in case private o nelle grandi fabbriche alle periferie delle città, dove non ci sono testimoni né garanzie sindacali. Emergono anche aspetti esistenziali: la difficoltà di proiettarsi nel futuro, un generale senso di solitudine e d'incertezza, l'assenza di tempo libero o l'incapacità di trascorrerlo in attività appaganti slegate dalla dimensione lavorativa.

La scrittura e il concept: il sogno è la tigre

Scrivere è un lavoro che Cărbunariu fa da sola, distillando tutti i materiali raccolti: è dal suo punto di vista, con il suo stile, il suo gusto e la sua misura che prende forma il copione di *Work in progress*. Dopo la fase di condivisione, rivendica la propria autorialità nella veste duplice di drammaturga e regista. La scrittura del testo non è separabile da un'idea di messinscena e il testo potrà essere modificato fino all'ultimo giorno di prove proprio in funzione dell'apporto che il passaggio al palcoscenico potrà dare.²⁰

Per Cărbunariu, come per molti altri creatori e creatrici della scena contemporanea, il testo è funzione di un *concept*, cioè di una struttura che possa determinare la drammaturgia, le funzioni della scena e i termini che stabiliscono il rapporto tra attori e spettatori. Non ci sono formule fisse né elementi dati a priori, ogni spettacolo deve trovare lo schema migliore per rivolgersi a un certo tipo di pubblico. Perché l'obiettivo del lavoro è il pubblico. Cărbunariu cerca di focalizzarsi sui modenesi, o meglio su quella parte di modenesi che frequentano il teatro: si definisce così il

²⁰ Il testo pubblicato non corrisponde alla versione definitiva del copione, poiché è andato in stampa prima del debutto e non ha potuto accogliere le ultime aggiunte e modifiche. Il testo edito e il copione coincidono dall'*Introduzione* al sogno *Praticantato a Milano*. Nella versione scenica seguono: *Via Baccelliera* (non presente nell'edizione a stampa), *Scena madre* (wip, pp. 55-57), *I prodotti del territorio* (wip, pp. 48-51, modificato nel testo e nella struttura nella versione per la scena), *Sogno esclusivo* (wip, pp. 52-54), *Pegaso* (wip, pp. 60-64) e i due sogni in sequenza *Sono una forza della natura* e *In caduta libera* (wip, pp. 58-60). Lo spettacolo si chiude con *Il museo dello Sfruttamento*, non presente nel testo a stampa.

profilo di uno spettatore di classe medio-alta, colto e integrato nel tessuto sociale, ma con una visione parziale della città. Le interviste raccontano che nella città ci sono più città, tra loro estranee, e che la comunità cittadina sta ridefinendo la propria identità. Il pubblico è informato sulla genesi del progetto: gli spettatori sanno, cioè, che quello che vedranno in scena nasce da una serie d'interviste realizzate in città, che i personaggi rappresentati, in una certa misura, sono loro. Lo spettacolo, però, non metterà in scena un rassicurante ritratto delle loro virtù civiche. La regista vuole essere libera di affrontare gli aspetti scomodi del tema senza interrompere la comunicazione col pubblico. Si tratta di trovare un modo per non generare nel pubblico una reazione di rifiuto o di distacco.

La regista riprende un *concept* già usato in uno spettacolo precedente, ma, in un certo senso, ne inverte la struttura. *Tigrul Sibian*²¹ è uno spettacolo del 2012 con una genesi simile a quella di *Work in progress*, pensato e realizzato nella cittadina di Sibiu in Transilvania, a partire da una raccolta di interviste con gli abitanti. La regista lo definisce un *mockumentary* teatrale. *Mockumentary* è un neologismo che unisce i due termini *to mock* e *documentary*, nasce nel campo degli audiovisivi all'inizio degli anni Ottanta per indicare opere che si presentano nella forma e nei linguaggi come documentari, ma che hanno contenuti fittizi, di fantasia.²² Alla base della componente di finzione c'è un intento di gioco semiotico e linguistico, mirato a un distanziamento ironico e a una riflessione sui linguaggi e sulle estetiche del documentario.²³ Nel campo degli audiovisivi il *mockumentary* si è affermato come vero e proprio genere, per Cărbunariu la sua trasposizione in teatro si appoggia a questo riferimento: lo spettacolo si presentava come un documentario e ne ricalcava la forma e gli stilemi rivelando progressivamente la prevalenza della componente di finzione. Nella prima scena di *Tigrul Sibian* tre giornalisti si davano il compito di ricostruire un fatto di cronaca, la fuga di una tigre dallo zoo cittadino, intervistando varie persone che erano entrate in contatto con l'animale. Sul palco-

²¹ Lo spettacolo ha debuttato in Romania nel 2012 con il titolo originale *Tigrul Sibian* come produzione di dramAcum in partenariato con Teatrul de Comedie, Sala Nouă di Sibiu. Pubblicato in diverse lingue, il titolo presenta delle varianti: *La tigresse. Un documenteur*, (Actes Sud, Parigi, 2014); *Mihaela, the Tiger of our Town. A Mockumentary Play*, («PAJ A Journal of Performance and Art», 38 (2016), pp.89-111. Nel 2016 è stato rappresentato dal teatro Matei Vișniec di Suceava con il titolo *Mihaela, tigrul din orașul nostru*, per la regia di Bobi Pricop. L'edizione rumena del 2017 riporta il titolo *Tigrul. A mockumentary play*, Editura LiterNet, 2017: <<https://editura.liternet.ro/carte/339/Gianina-Carbutariu/Tigrul.html>>, consultato il 10 settembre 2018.

²² Cfr. Cristina Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis, Milano 2013.

²³ In Italia, una riflessione simile sul rapporto realtà e finzione trasposto in teatro in riferimento al genere del *mockumentary* si ritrova nella proposta del *docuteatro* del giovane collettivo La ballata dei Lenna, fondato nel 2012 da Nicola Di Chio, Paola Di Mitri e Miriam Fieno. La ricerca sul *docuteatro* è sviluppata negli spettacoli *REALITALY* (2014) e *Human Animal* (2017). Per approfondimenti si rimanda al sito della compagnia <<https://laballatadeilenna.com>>, consultato il 20 ottobre 2018.

scenico si faceva uso di videocamere e proiezioni in diretta. Nel corso dell'azione, con l'ingresso in scena di personaggi non realistici, tra cui gli animali dello zoo e addirittura l'edificio di una scuola, la finzione veniva dichiarata, provocando una rinegoziazione del patto comunicativo con il pubblico e della veridicità dedotta a priori dall'impianto documentario. In questo senso *Tigrul Sibian* era un *mockumentary* puro; la tigre in fuga usata come metafora dello straniero.

Work in progress è preceduto invece da un'introduzione in cui la natura documentaria dello spettacolo, data per certa – così è scritto nel programma di sala –,²⁴ è subito rinegoziata chiedendo al pubblico di accettare come vero un paradosso di base, cioè che i materiali raccolti tramite interviste siano stati abbandonati e sostituiti da un nuovo metodo di documentazione che permette di sintonizzarsi con i sogni dei modenesi. L'introduzione, tutta giocata sull'ambiguità tra realtà e finzione, richiede un'esecuzione molto precisa. Il pubblico è accolto da due attori che, in italiano e in inglese, danno le raccomandazioni per la visione dello spettacolo: spegnere i cellulari, non scattare fotografie... Poi dichiarano di essere due attori di *Work in progress*, si presentano con i loro veri nomi e introducono lo spettacolo. Il tono è lieve, e in chiave ironica si gioca anche il primo approccio al tema del lavoro: gli spettatori sono invitati a sincronizzare gli orologi per poter verificare che la durata dello spettacolo sia quella dichiarata. C'è un motivo ben preciso: «ATTORE 2 Se dovesse durare di più ... Tutte le persone che abbiamo intervistato ci hanno detto che qui è tradizione pagare gli straordinari, quindi siamo sicuri che, per rispetto del nostro lavoro, ci pagherete i minuti extra».²⁵ Nella presentazione si mescolano in continuazione gli elementi reali che hanno caratterizzato il progetto e le invenzioni drammaturgiche. Con *understatement* autoironico, la regista previene i pregiudizi del pubblico; una regista rumena può avere della città una visione parziale: l'ATTORE1 raccomanda alla produzione di rivolgersi d'ora in poi solo a registi che parlino bene l'italiano.²⁶ I confini tra vero e falso si assottigliano. Il pubblico entra nella finzione e Cărbunariu lo rimanda al reale e viceversa: il pubblico accoglie come vera l'informazione e Cărbunariu la smentisce. Questo meccanismo è spiazzante e crea una condizione di incertezza e dubbio diversa dalla sospensione dell'incredulità a cui il pubblico è abituato: a partire dalla sua quotidianità, gli permette l'accesso in un mondo altro, che subisce continui cambi di prospettiva. Il teatro diventa uno spazio-soglia, che allena a mettere in discussione la realtà e spinge a continuare a interrogarsi. Alla fine della scena, il pubblico è confuso, ma bendisposto ed è pronto ad accettare il gioco teatrale che inizia sotto i suoi occhi.

²⁴ Si veda WIP, p. 8.

²⁵ WIP, p. 8.

²⁶ Si rimanda a WIP, p. 10.

Il sogno è il secondo elemento decisivo del *concept*: è la metafora che protegge da uno sguardo troppo diretto e da un rispecchiamento nei contenuti scomodi del testo, perché rende impossibile stabilire a priori la percentuale di verità documentaria alla base delle scene. La scena *I prodotti del territorio* affronta, in una prospettiva non banale, il rapporto tra lavoro e identità. Un giovane ventenne, maglietta polo rosa e pallone da calcio, illustra al pubblico il suo sogno per l'azienda di famiglia, azienda moderna che esporta qualità e valori tradizionali in tutto il mondo. Un ecumenismo del marketing, che allude alle eccellenze del territorio (in questo caso il riferimento al modenese è quasi automatico) per «una grande famiglia», dipendenti compresi. «Si è messo la tuta per andare a potare, ed è andato là in mezzo, con 37-38 gradi, a potare con la motosega tutte 'ste piante. Cioè un animale, un animale».²⁷ Il ragazzo parla di un dipendente, un giovane albanese regolarizzato, ne parla con ammirazione, ma come parlerebbe di un cavallo di razza, una proprietà le cui doti riflettono ed esaltano la lungimiranza del padrone: «Non abbiamo mai licenziato nessuno, perché abbiamo sempre scelto con cura».²⁸ Poi con grande tranquillità e altrettanta serietà dice di essere pronto a uccidere chiunque minacci il suo sogno. Esce a sinistra e da destra entra un altro ragazzo, polo rosa e pallone da calcio, che riprende il monologo da metà, fino all'inquietante finale. L'effetto per il pubblico è straniante. C'è una variante, però: il secondo ragazzo pronuncia alcune frasi in una lingua straniera. È lui «il "ragazzo albanese" che la famiglia ha accolto nel suo sogno».²⁹ Nell'ultima battuta, la chiave per comprendere questo strano "sogno ricorrente": «È così che il mio padrone sogna, e il suo sogno diventa anche il mio».³⁰ Il lavoratore straniero si è totalmente adeguato, fino a riprodurre in maniera acritica un modello che non ne riconosce in pieno la dignità di essere umano e in cui si avverte una profonda violenza latente.

Lo spettacolo si sviluppa in una sequenza di sedici scene che scivolano l'una nell'altra, come i diversi momenti di un sogno o i diversi sogni di un'unica notte. Il *concept* influenza la scenografia: una pedana e una parete di fondo, che imitano un marmo nero screziato di bianco, costituiscono uno sfondo neutro che cambia significato di volta in volta: può evocare una freddezza cimiteriale, ma anche gli ambienti del lusso più esclusivo.³¹ In sogno i lavoratori possono esprimersi in libertà, porre domande, esaudire desideri, risolvere conflitti inaffrontabili, sperimentare

²⁷ WIP, p. 50.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ WIP, p. 49.

³⁰ In questo caso il testo è citato direttamente dal copione dello spettacolo perché la scena, che inizialmente prevedeva la compresenza dei due personaggi e in cui mancava la ripetizione, è stata modificata nel corso delle prove in palcoscenico.

³¹ Si rimanda al sito dello scenografo e artista visivo Mihai Păcurar responsabile della scena, dei costumi e delle luci dello spettacolo <<https://mihaipacurar.com/work-in-progress>>, consultato il 10 settembre 2018.

poteri magici, trasformarsi, giocare in chiave metateatrale con la doppia opposizione di piani sogno/realtà e realtà/rappresentazione. Il linguaggio onirico in questo caso accoglie l'intervento di trasfigurazione drammaturgica che la regista mette in atto sui materiali di partenza: l'assurdo, l'iperbole, il rovesciamento intervengono nelle storie raccolte. Il teatro esprime il suo potenziale di trasformazione. Ogni sogno ha un titolo e contiene in sé una soluzione scenica che per la regista è chiara e che completa il senso del testo. Sono testi brevi, alcuni in forma di dialogo, altri monologhi, ma sulla scena si articolano in forme diverse d'interazione tra il singolo e il gruppo, di volta in volta antagonista o coro.

I sogni hanno diverse matrici nel materiale documentario, in ognuno è riconoscibile il riferimento ad almeno una delle interviste, ma in molti vengono operate delle sintesi, in altri alcuni dettagli acquistano in scena un peso notevole. Nella stesura del testo confluiscono intere frasi, modi di dire degli intervistati, che la regista riporta direttamente dall'italiano per restituire un linguaggio il più possibile aderente alla vivacità del parlato, ma anche parti testuali estratte da altri materiali reali di contesti specifici (testi di pubblicità, articoli di giornale), elementi presi dal mondo del pubblico. L'elemento dell'assurdo s'inserisce in ambiti ricostruiti nel modo più realistico possibile. Il giovane rider che porta pasti a domicilio in bicicletta in *Pegaso* vorrebbe mollare tutto: è stufo di essere in ritardo; non regge i ritmi di lavoro che lo costringono a mantenere uno standard che non tiene conto di pioggia, malanni, incidenti. Ma all'improvviso, potere del sogno, le sue gambe si moltiplicano, diventano 4, 6, 8, 20, 50, 100, 1000, 100.000. Ecco che il suo lavoro acquista senso; gli slogan reali che promuovono on-line i nuovi lavori della *gig economy* in espansione, come esempi di autonomia e flessibilità, si spiegano, finalmente: «Qui non ci sono gerarchie, sei il padrone del tuo tempo! Sei l'unico responsabile del tuo lavoro, delle tue attrezzature, del modo in cui ti comporti con i clienti! Sei il capo di te stesso! Decidi tu se vuoi lavorare, quando e quanto!».³² Con 100.000 gambe sì, si può fare, si può stare nei tempi e, arrivando a sommare ai 4 euro e 70 centesimi l'ora, 1 euro e 20 per ogni consegna, si possono pagare tutti i debiti, anche quello dello stato italiano: «Pedalo pedalo pedalo, quei 2.300 miliardi di euro li pago io, li pago, guarda, con la forza di un miliardo di gambe, con la mia bici e il mio smartphone». ³³ Tutti i dati citati, trasfigurati in chiave grottesca dalla scrittura, sono dati oggettivi e attinti dalla realtà. Tuttavia, questo ideale sogno di rivincita, per una delle categorie più fragili e precarie del mondo del lavoro di oggi, è solo un sogno. E il pubblico lo sa.

³² WIP, p. 62.

³³ WIP, p. 64.

Il lavoro con gli attori

Anche se non sono coinvolti direttamente nella scrittura, gli attori influenzano la stesura del testo a vari livelli.³⁴ Cărbunariu è abituata a scrivere pensando anche a chi dovrà interpretare lo spettacolo, e l'obiettivo è quello di dedicare uno spazio a ciascuno. Nel concepire il passaggio alla messinscena, la regista tiene conto delle specificità degli attori come singoli e come gruppo. La scelta di usare solo canzoni corali dal vivo per scandire il passaggio tra alcune scene, per esempio, è un elemento non previsto frutto di una scoperta sul potenziale del gruppo avvenuta durante la fase di ricerca.³⁵

Nel passaggio al palcoscenico, Cărbunariu lavora con gli attori lasciando loro un margine di autonomia, a partire dalla situazione, implicita o esplicita, che il testo propone. Infatti, è nella situazione l'indicazione registica più importante: definisce il contesto, gli interlocutori, la dinamica della scena.³⁶ Quando interviene più nel dettaglio, con indicazioni di ritmo o mimico-gestuali, è per la necessità di chiarire la situazione: tutto è mosso da ragioni di logica interna. Un altro tipo di intervento è volto a definire la misura del linguaggio, a suggerire le sfumature che consentano alla scena di mantenersi in equilibrio tra ironia e contenuti pensosi, tra consapevolezza della dimensione onirica e interpretazione realistica.

Molti degli attori si trovano così a dover rispondere a richieste nuove rispetto alla loro abitudine e alla loro formazione, come per esempio adottare una recitazione realistica in uno spazio gestito in modo non realistico. La quarta parete non c'è, i dialoghi scambiati in scena devono dare sempre un rimando all'esterno per includere il pubblico che guarda. Bisogna lavorare in apertura, mantenere la frontalità al pubblico, cercare una misura di naturalezza e fluidità, concentrarsi su piccoli dettagli.³⁷ Oltița Cîntec scrive che nei lavori di Cărbunariu «the audience is always

³⁴ Costituisce un'eccezione il sogno *Strada Baccelliera* scritto a partire da un'improvvisazione collettiva sulla situazione di un colloquio di assunzione in cui una condizione identitaria, quindi immodificabile, in questo caso l'essere sinti e vivere in un campo, diventa un ostacolo rispetto alla possibilità di ottenere un lavoro. Il dialogo, inventato spontaneamente nell'improvvisazione, viene trascritto poi integrato, tagliato, rimontato e riverificato sulla scena prima di essere fissato nella forma definitiva.

³⁵ Un altro elemento incluso nello spettacolo, a partire da ciò che gli attori portano, non solo come artisti ma anche come persone, è la presenza di lingue diverse e l'uso dei dialetti di provenienza, in particolare nei sogni *Un giro per la città e I prodotti del territorio*.

³⁶ Cfr. la registrazione di un incontro col pubblico realizzato durante la 70° edizione del festival di Avignone in occasione della rappresentazione di *Tigresse*, messo in scena dalla svedese Sofia Jupither, in cui Cărbunariu interviene per ribadire che proprio la situazione implicita nella scrittura, in questo caso il fatto di parlare in pubblico in un'intervista, plasma il linguaggio dei personaggi e i personaggi stessi, li rivela e li espone, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Tigern/videos/media/Sofia-Jupither-pour-Tigern-et-20-November-70e-Festival-d-Avignon?autostart#videos_spectacle>, consultato il 10 settembre 2018.

³⁷ Per allenare gli attori a questo tipo di relazione e di presenza, la regista ha proposto esercizi di *storytelling* da eseguire a piccoli gruppi a partire da storie o ricordi personali legati al tema del lavoro.

a “character” in the show». ³⁸ Anche gli interpreti devono abituarsi a considerare il pubblico come un partner in scena, a volte l'unico, comunque il più importante. Sul pubblico si concentrano le parole, gli sguardi, gli obiettivi, le azioni degli attori: convincere, sedurre, coinvolgere, stupire hanno come referente l'insieme degli spettatori. Un altro aspetto importante per gli interpreti è sviluppare la consapevolezza del montaggio interno della scena: per evitare cadute di ritmo, gli attori devono essere sempre in ascolto e devono conoscere la successione precisa di tutti gli accadimenti scenici, le proprie battute e quelle degli altri, ma anche i movimenti, le pause di silenzio o i cambi luce che contribuiscono a creare il significato della scena.

Il coinvolgimento finale degli attori nello spettacolo ha una qualità particolare per la natura stessa del progetto. La partecipazione alla fase di ricerca, l'incontro personale con gli intervistati, la frequentazione dei luoghi e la documentazione di prima mano e anche l'essersi confrontati sulla propria personale condizione di giovani lavoratori, sono esperienze concrete che aggiungono un livello di consapevolezza e un senso di responsabilità nell'affrontare la restituzione al pubblico. Gli attori sanno di affrontare argomenti reali, che hanno una rilevanza nel presente, problemi che incidono sulla vita delle persone e alla fine del percorso di allestimento condividono con la regista un desiderio di confronto con gli spettatori, il desiderio di suscitare reazioni.

Il pubblico

Come detto, lo spettacolo è costruito in modo tale che gli spettatori siano inclusi da subito nell'azione scenica. L'inclusione avviene a più livelli: sono i testimoni dell'esito di questa strana ricerca condotta sui sogni e rappresentano la comunità cui si fa riferimento, “i modenesi”, “la gente”, diventano un personaggio collettivo. Nel ruolo di pubblico cambiano situazione: sono il parterre elegantemente vestito per la cerimonia dei premi Nobel, oppure il pubblico che assiste all'esibizione di due ballerine in una competizione internazionale, un potenziale gruppo di turisti/clienti, il pubblico di uno spettacolo in cui la scena madre non ha luogo, il pubblico che, per poter accedere al *Sogno esclusivo*, deve seguire una sequenza fisica di rilassamento e dimostrare di avere un conto in banca «di più di 10 milioni di dollari, euro, sterline». ³⁹ Senza obbligarlo a una reale interazione, questa impostazione mette il pubblico in una disposizione attiva per tutta la durata dello spettacolo: restando seduto al suo posto attraversa i sogni insieme agli attori.

³⁸ Oltița Cîntec, *Gianina Cărbunariu's theatre, a form of memory in recent history*, «STUDIA UBB DRAMMATICA», LXII, 2 (2017), p. 135.

³⁹ WIP, p. 54.

Nella scena che chiude lo spettacolo, gli spettatori da osservatori diventano osservati. È il 2068, lo sfruttamento dei lavoratori è ormai solo un ricordo, a Modena è stato realizzato un museo che ripercorre le tappe di quello che è un fenomeno storico superato dall'avanzare del cammino della civiltà.⁴⁰ Lo spazio scenico viene agito come se fosse l'ultima sala del "Museo dello sfruttamento", tutto ciò che si trova in scena fa parte di un'installazione, gli oggetti e i costumi rimasti appesi ai lati del palco sono reperti legati al lavoro nel passato. Una guida invita i visitatori a guardare in direzione del pubblico, a guardare e eventualmente a scattare fotografie ma senza toccare niente e senza avvicinarsi. La linea del palcoscenico diventa una barriera invisibile, il pubblico diventa "il diorama di se stesso": una riproduzione, a grandezza naturale, dei modenesi del 2018. È oggetto degli sguardi curiosi degli attori, come è stato, in fondo, oggetto della ricerca. Solo in questa scena Cărbunariu fa diretto riferimento ad una realtà precisa incontrata durante la fase di documentazione: la protesta di alcuni operai della ditta Castelfrigo, lavoratori invisibili dell'industria della carne.⁴¹ Cinesi, albanesi e ghanesi, nuovi italiani sottoposti a condizioni di lavoro durissime, portano avanti da mesi, a pochi chilometri dal centro di Modena, una lotta per i diritti di tutti i lavoratori. Cărbunariu vuole fare un omaggio a questa comunità che la regista vede come un segno di speranza: i loro nomi vengono proiettati a grandi lettere bianche sul fondo della scena. La loro lotta, ci racconta la guida del Museo, fu uno dei primi episodi che diedero vita al "Cambiamento", una rivoluzione globale dell'assetto sociale e produttivo che ha ristabilito in tutto il mondo i valori di equità e giustizia. Nella finzione la lotta raggiunge il suo scopo; nella realtà dello spettacolo la scena è un augurio, è far vivere una possibilità. La visita al museo è finita, resta una ragazza, seduta in prosenio. La sveglia di un telefono inizia a suonare, la ragazza spegne il dispositivo e pronuncia l'ultima battuta dello spettacolo: «È venerdì, 18 maggio 2018, la città comincia a svegliarsi».⁴² Il pubblico esce dalla finzione, liberato dall'incantesimo, torna a essere pubblico, si prepara per gli applausi. È la chiusa dello spettacolo che riporta alla realtà del qui e ora ed è anche la chiusa circolare del *concept*, la fine della lunga notte dei sogni. Ma ancora, fino all'ultimo, c'è uno scollamento tra realtà e finzione. L'ultima battuta proietta gli spettatori nel futuro. La data cambia a ogni rappresentazione e corrisponde alla mattina del giorno successivo alla replica,

⁴⁰ Il meccanismo è ispirato forse a un altro spettacolo della regista, *Poimaine alaltäeri* (2008), una raccolta di situazioni utopiche o distopiche che proiettavano in un futuro immaginario le conseguenze paradossali di alcuni comportamenti o tendenze di oggi.

⁴¹ Rimandiamo al reportage di Giulia Zaccariello *Castelfrigo, il distretto delle carni: finte coop, stranieri "sotto ricatto". E l'imprenditore dice: "Scegliete il sindacato giusto"*, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2018/01/24/castelfrigo-il-distretto-delle-carni-finte-coop-stranieri-sotto-ricatto-e-limprenditore-dice-scegliete-il-sindacato-giusto-reportage/4107733/>>, consultato il 13 settembre 2018.

⁴² Anche qui citiamo dal copione poiché la scena non è presente nella versione edita.

un momento che deve ancora essere vissuto. Gli spettatori hanno ancora una notte davanti, hanno tempo per sognare o forse per pensare, per riflettere e decidere come agire, quale significato dare al risveglio del giorno successivo. È l'ultima allusione che sottintende una domanda. Senza gridare, ma giocando ancora con i diversi piani della realtà e della finzione, usando il meccanismo che lei stessa ha costruito, Gianina Cărbunariu ci dice che è tempo di svegliarsi.

È questa istanza etica alla base del lavoro della regista l'aspetto che emerge con più forza dall'intero percorso, che resta aperto alle contaminazioni e allo scambio con il reale fino all'ultimo, un aspetto che anche la critica, a debutto avvenuto, non può fare a meno di rilevare: «In conclusione, questo *Work in progress* rappresenta un esempio persuasivo di che cosa può (e deve, pena la sua morte) fare oggi il teatro: mettersi in contatto con la società e ritrovare la sua natura di assemblea civile». ⁴³

Riferimenti

WORK IN PROGRESS Uno spettacolo di Gianina Cărbunariu, traduzione di Roberto Merlo, scena, luci e costumi di Mihai Păcurar, movimenti di scena di Alessandro Sciaroni, preparazione al canto di Cristina Renzetti, con: Francesca Camurri, Enrico Caroli Costantini, Roberta De Stefano, Vladimir Doda, Luigi Feroletto, Michele Galasso, Mattia Giordano, Leo Merati, Federica Ombrato, Giulia Quadrelli, Chiara Sarcona, Maria Vittoria Scarlattei, Giacomo Stallone, Marco Trotta, Valentina Vandelli, Maria Luisa Zaltron. Direttore di scena Marco Palermo; capo elettricista Vincenzo De Angelis; suono e tecnico video Alberto Irrera; sarta Elena Dal Pozzo; tutor Thea Dellavalle. Produzione EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE, nata dall'esito del corso Perfezionamento: attore internazionale della comunità (*Work in Progress*), approvato dalla Regione Emilia-Romagna e cofinanziato dal Fondo Sociale Europeo con il sostegno di Fondazione Cassa di Risparmio di Modena.

⁴³ Enrico Fiore, *Il lavoro? È un «Work in progress» smarrito fra i sogni*, «Controscena», <<http://www.controscena.net/enricofiore2/?p=4216>>, consultato il 12 settembre 2018.

I teatri degli anni Duemila

Rinnovamento estetico e nuove esigenze economico-organizzative
in Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Menoventi,
TeatrInGestAzione¹

Valeria Screpis

Nel corso del primo decennio degli anni Duemila, il teatro italiano di ricerca attraversa una fase di trasformazione determinata da fattori esogeni (politici, economici, storici, culturali) ed endogeni (nuovi paradigmi estetici; mutamenti istituzionali e legislativi). Nel breve arco temporale che va dal 2000 al 2014² emerge e si consolida una nuova scena teatrale, costituita da una vasta ed eterogenea compagine di innovative esperienze sceniche e performative, la cui ondata di creatività riguarda non solo l'ambito artistico, ma si estende anche al piano gestionale del lavoro teatrale. Questa duplice evoluzione scaturisce dall'interazione reciproca tra le spinte trasformative, interna ed esterna, alla scena stessa: da un lato, l'elaborazione di nuove tendenze estetiche ha richiesto l'ideazione di nuove e più adatte soluzioni produttive e organizzative; dall'altro, i cambiamenti avvenuti in ambito istituzionale, economico-finanziario, storico e sociale, sia a livello nazionale sia internazionale, hanno sollecitato lo sviluppo di nuove strategie produttive, le quali a loro volta hanno influito sul diffondersi e l'affermarsi come prassi di certe pratiche e formati.

Fino a oggi, critici e studiosi hanno affrontato la nuova scena³ seguendo due principali prospettive: una, estetico-formale, volta a evidenziare le innovazioni prodotte a livello di poetica e linguaggio; l'altra, manageriale, interessata all'analisi delle novità introdotte sul piano delle politiche culturali, gestionali e produttive.⁴ Tuttavia, le modalità operative che una compagnia sceglie di adottare non sono

¹ Il presente articolo è un estratto rielaborato a partire da Valeria Screpis, *Strategie economico-organizzative e tendenze estetiche della nuova scena teatrale italiana. Quattro casi studio*, Tesi di Laurea Magistrale in Organizzazione ed economia dello spettacolo dal vivo (Letterature moderne e Spettacolo), relatrice Livia Cavaglieri, Università di Genova, a.a. 2016-2017.

² Alcune questioni preliminari, tra cui la scelta temporale e terminologica, sono affrontate nel paragrafo successivo.

³ Si veda nota n. 2.

⁴ Cfr. Roberta Ferraresi, *Un "nuovo" nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori*, «Culture Teatrali» 24, 2015, pp 25-42.

soltanto la migliore strategia individuata per garantirsi le condizioni materiali ottimali per lo svolgimento della propria attività, esse sono anche espressione compiuta dell'identità della compagnia stessa, esito di un articolato processo di mediazione tra visione poetica, modalità di creazione e di produzione, esigenze economiche e logiche di mercato.

Il tentativo di questo articolo è riflettere sulla possibile congiuntura tra questi due sguardi, proponendo un'analisi che, per quanto improntata principalmente a una visione economico-organizzativa, renda conto anche della sfera artistica e individui gli eventuali nessi di causa-effetto tra visione estetica e strategie gestionali ed economiche.

Data la vastità del campo di ricerca costituito dalla scena di inizio Duemila, ho scelto di stringere l'obiettivo su quattro compagnie, selezionate come altrettanti casi studio per l'esemplarità dei modelli economico-organizzativi che esse rappresentano: Babilonia Teatri (Verona),⁵ Fibre Parallele (Bari),⁶ Menoventi (Faenza)⁷ e TeatrInGestAzione (Napoli),⁸ ognuna delle quali raggiunge, nel corso del primo decennio del Duemila, stabilità strutturale, maturità poetica e importanti riconoscimenti da parte della critica e degli studiosi, a livello nazionale e internazionale. Questi gruppi non devono essere considerati in un'ottica comparativa, poiché i modelli gestionali da essi adottati non sono in concorrenza tra loro e si presentano, invece, come esempi specifici di modalità operative alternative rispetto all'assetto complessivo del settore teatrale in generale e, più specificatamente, al recente teatro di ricerca.

1. Alcune questioni preliminari

La nuova scena presenta tre aspetti sui quali è necessario soffermarsi brevemente prima di proseguire: la questione terminologica; la delimitazione temporale; l'inquadramento storiografico, in particolare in rapporto al fenomeno del Nuovo Teatro. Sono molteplici le espressioni usate da critici e studiosi per denominare

⁵ Per approfondimenti: cfr. Stefano Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013, Enrico Castellani e Valeria Raimondi, *Almanacco: i testi di Babilonia Teatri*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013 e <<http://www.babiloniateatri.it/>> (consultato in data 13/09/18).

⁶ Nel gennaio del 2018 la compagnia Fibre Parallele diviene ufficialmente Compagnia Licia Lanera, in seguito all'abbandono del progetto da parte di Riccardo Spagnulo (co-fondatore con Lanera). Per approfondimenti: Licia Lanera e Riccardo Spagnulo, *Per fede e stoltezza. Teatro. 2 (due), Furie e sanghe, Lo Splendore dei Supplizi, La beatitudine*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2015 e <<http://compagnialicialanera.com/>> (consultato in data 13/09/18).

⁷ Per approfondimenti: <<http://menoventi.com/>> (consultato in data 13/09/18).

⁸ Per approfondimenti: <<http://www.teatringestazione.com/>> (consultato in data 13/09/18).

la nuova scena:⁹ Generazione T (conciata da Renato Palazzi),¹⁰ Zero o Doppiozero (ripresa delle ultime cifre del 2000), nuova o quarta ondata,¹¹ iperscene (neologismo derivato da ipercorpo),¹² fino alle più recenti proposte di terza avanguardia,¹³ teatro 2.0¹⁴ e scena 2.0¹⁵ (che propongono un'interpretazione della scena teatrale contemporanea in chiave digitale). Una pluralità di definizioni che testimonia, innanzitutto, la necessità da parte degli osservatori di sistematizzare e catalogare i fenomeni in corso, per poterli poi analizzare, ma anche la difficoltà di elaborare un nuovo paradigma in base a fenomeni ancora così storicamente vicini. Inoltre, evidenzia due aspetti significativi di questo scenario teatrale: il perdurare di quel pluralismo “politeista” già individuato da Claudio Meldolesi¹⁶ a metà degli anni Ottanta come elemento caratterizzante del Nuovo Teatro;¹⁷ e la particolare conformazione, quanto mai pulviscolare, della scena di inizio millennio, la quale sembra sottrarsi a ogni tentativo di riduzione ad una classificazione organica, presentando come caratteristica fondamentale di lettura e interpretazione del proprio panorama l'apparente non avere nulla in comune delle formazioni che lo compongono.¹⁸

Ho scelto di ricorrere alle espressioni “scena” o “teatri” degli anni Zero o Duemila, perché il primo termine «include anche quei fenomeni che dal teatro fuoriescono, ma pur sempre necessitano di uno spazio teatrale per manifestarsi»,¹⁹

⁹ Per una prima elencazione, si veda: Roberta Ferraresi, *Un “nuovo” nuovo teatro?* cit., p. 27.

¹⁰ Renato Palazzi., *È nata la Generazione T*, «Delteatro», 5 agosto 2009 (l'articolo, non più reperibile on line, mi è stato gentilmente messo a disposizione da Roberta Ferraresi).

¹¹ Ponendo la nuova scena in continuità (non solo temporale) con i cosiddetti Teatri 90 definiti ‘terza ondata’ da Renata Molinari. Cfr. Id., *Alla ricerca di un altro sguardo*, «Art'O», n. 0, aprile 1998.

¹² Il termine dà il titolo a un articolato progetto, nato come network ed evoluto poi in festival, accompagnato da una serie editoriale, a cura di Paolo Ruffini, intitolata appunto *Iperscene*.

¹³ Silvia Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, «Annali Online di Ferrara – Lettere», VII, 2 (2012), pp. 359-375.

¹⁴ Oliviero Ponte Di Pino, *Il teatro 2.0 ai tempi di Facebook*, «Ateatro», n.127, 14 luglio 2010, <<http://www.ateatro.it/webzine/2010/07/14/il-teatro-2-0-al-tempo-di-facebook/>> (consultato in data 26/08/18)

¹⁵ Matteo Antonaci, Introduzione, in Matteo Antonaci e Sergio Lo Gatto (a cura di), *Iperscene 3: Anagor; Codice Ivan, CollettivO CINETICO, Opera, Alessandro Sciarroni*, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2017, pp. 9-19 e Sergio Lo Gatto, *What you see is what you get* (WYSIWYG), in Ivi, pp. 21-30.

¹⁶ Cfr. Claudio Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in Aa. Vv., *Le forze in campo, Per una nuova cartografia del teatro*, Mucchi, Modena 1986, p. 33.

¹⁷ Si fa qui riferimento in particolare all'espressione “Nuovo Teatro” così come viene formalizzata da Marco De Marinis in *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Bompiani, Milano 2000. Per un'ulteriore e più approfondita disamina sulla nozione di Nuovo Teatro in questo contesto si veda: Valeria Screpis, *Strategie economico-organizzative e tendenze estetiche della nuova scena teatrale italiana* cit., pp. 14-18.

¹⁸ Japoco Lanteri (a cura di), *Alle soglie di un tempo oltre la fine*, in Id., *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009, p. 11.

¹⁹ Silvia Mei, *Disambiguazione* cit., p. 10.

andando così a indicare in modo complessivo, e al tempo stesso meno delimitato, l'insieme di arti performative che costituiscono lo scenario teatrale contemporaneo; sulla stessa linea di pensiero si pone la scelta del plurale 'teatri': la varietà delle tendenze espresse dai nuovi artisti, che si manifesta in una molteplicità di formati, linguaggi e contenuti, renderebbe inesatto il riferimento a un unico 'teatro degli anni Zero'.

Gli estremi cronologici indicati in apertura (2000-2014) devono essere intesi come date simboliche e approssimative, in particolare per quanto riguarda il 2000, scelto più per il valore emblematico della data stessa che, di fatto, segna l'inizio di una nuova epoca storica.²⁰

Nel corso di questo quindicennio si assiste a una prima fioritura di nuovi gruppi, tra il 2000 e il 2007;²¹ una seconda ondata avviene tra il 2007 e il 2015, negli anni in cui le compagnie nate nella prima parte del decennio raggiungono la propria maturità artistica e si accingono ad affrontare produzioni più imponenti, sia dal lato delle estetiche che da quello dei mezzi necessari all'allestimento.²² Il 2007, anno spartiacque, rappresenta anche un importante momento di svolta che sancisce l'apertura verso la giovane scena emergente da parte di alcuni tra i più importanti festival italiani attivi nell'area della ricerca nazionale e internazionale, tra cui il Festival di Santarcangelo.

Il 2014, provvisoria tappa conclusiva di questo percorso, è un anno segnato da alcuni eventi significativi. Sul fronte estetico, alcune compagnie protagoniste della nuova scena vivono un momento di riconfigurazione interna, che in alcuni casi conduce al totale abbandono dell'attività teatrale e/o allo scioglimento del gruppo. È il caso di Santasangre,²³ Codice Ivan²⁴ e Pathosformel, il cui ritiro, in particolare, avviene in modo così emblematico, e coerente con il loro percorso di ricerca sulla

²⁰ Questa stessa scansione temporale è proposta anche da Mauro Petruzzello, contestualmente a una attenta disamina del panorama dei teatri anni Zero nel primo quindicennio del Duemila, in Id., *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, in «Acting Archives Review», IV, 8 novembre 2014, <www.actingarchives.it>.

²¹ Tra il 2000 e il 2001 si formano Anaagor (Castelfranco Veneto), Cosmesi (Udine), Ooffouro (Cagliari) e Santasangre (Roma); nel 2003 esordiscono Roberto Corradino/Reggimento Carri (Altamura) e i Quotidiana.com (Rimini); una vera esplosione si verifica nel 2004 con la nascita di Città di Ebla (Forlì), gruppo nanou (Ravenna), Menoventi (Forlì), Muta Imago (Roma), Pathosformel (Venezia) e Teatro Sotterraneo (Firenze); segue nel 2005 l'esordio di Fagarazzi&Zuffellato (Vicenza) e Orthographe (Ravenna); nel 2006 di Babilonia Teatri (Verona), Opera (Umbria) e Sineglossa (Ancona).

²² Nel corso del 2007 esordiscono, o si affermano definitivamente, Alessandro Sciarroni (Benedetto del Tronto), Collettivo CineticO (Ferrara), Dewey Dell (Cesena), Fibre Parallele (Bari), TeatrInGestAzione (Napoli), Zaches Teatro (Firenze); nel 2008 è la volta di Codice Ivan (Umbria); nel 2010 di ErosAntEros (Ravenna).

²³ Il gruppo inizia a scomporsi nel 2013; l'ultima produzione del collettivo romano è *K|A Konya*, del 2014, e deve la propria ideazione ai soli Diana Arbib e Dario Salvagnini.

²⁴ La compagnia si scioglie ufficialmente nel 2015.

progressiva sparizione del corpo, da sembrare una conferma ai dubbi sollevati da alcuni osservatori sull'imminente esaurirsi del fenomeno anni Zero. Si avverte in parte un «riassorbimento delle istanze maggiormente innovative»,²⁵ in parte la tendenza a una cristallizzazione di 'maniera'. Roberta Ferraresi, in un recente articolo, rileva come, forse anche in conseguenza delle mutate condizioni produttive, «si assiste a una diffusa maturazione delle intuizioni con cui i Teatri Duemila si erano posti all'attenzione nazionale: sembra che ciascuno abbia approfondito e verificato il proprio percorso»,²⁶ proprio in quel torno d'anni da molti interpretato come un momento di stasi.

Sul fronte istituzionale, invece, segna una svolta fondamentale la riforma del Fus (Fondo Unico per lo Spettacolo), accompagnata dal riaccendersi del dibattito politico intorno alla necessità di una legge nazionale che disciplini il settore teatrale, aprendo la strada a possibili rivolgimenti (anche radicali e ancora imprevisi) nell'assetto economico-produttivo dell'area della ricerca.

La nuova scena, nella pluralità eterogenea delle proprie declinazioni, intrattiene con la cosiddetta 'tradizione del nuovo' un rapporto ambivalente, sia nelle intenzioni programmatiche, che nella pratica estetica. I nuovi gruppi non si presentano, a differenza dei loro predecessori negli anni Ottanta e Novanta, con l'intenzione dichiarata di creare una frattura con il passato. I teatri anni Zero nascono in un contesto artistico che ha già metabolizzato le esplorazioni estetiche avvenute nei decenni precedenti e le considera pratiche consolidate e acquisite, quali ad esempio: multimedialità, pluralità dei linguaggi e dei codici, composizione dell'opera attraverso una molteplicità di drammaturgie (corpo, spazio, luce e suono), tensione alla performatizzazione, ri-negoziazione del ruolo dello spettatore e trasversalità dei generi e dei formati.

Accogliendo la partizione fatta da Marco De Marinis²⁷ del Nuovo Teatro come fenomeno scandibile in tre macro-fasi (nascita e affermazione tra anni Cinquanta e Settanta; espansione, diffusione e affermazione fino al 1985; fase post-novecentesca, dagli anni Novanta) la nuova scena può essere assimilata a pieno titolo alla definizione di Nuovo Teatro e vista come l'ultima propaggine di una stagione, dalla natura postuma ed epigonale, che trova la propria specifica tradizione nel lascito esperienziale dei gruppi protagonisti dei tre decenni antecedenti.

I nuovi gruppi operano in contiguità con le esperienze degli anni Ottanta e Novanta, con le quali condividono, come già osservato, alcuni temi d'indagine e modalità di creazione, così come alcuni aspetti formativi, produttivi e economico-organizzativi: autoformazione (vissuta come percorso identitario più che profes-

²⁵ Roberta Ferraresi, *Nuovi teatri crescono?*, «Doppiozero», 11 febbraio 2016, <<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/nuovi-teatri-crescono>> (consultato in data 20/10/17).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Marco De Marinis, *Presentazione*, «Culture Teatrali», 2/3, primavera-autunno 2000, p. 8.

sionale), autonomia di gestione e produzione, indipendenza dai finanziamenti pubblici (di solito assenti o poco sistematici), esordio e circuitazione in spazi non teatrali (centri sociali, spazi autogestiti), oppure in festival dedicati alla ricerca e agli emergenti.

Allo stesso tempo, i teatri anni Zero mostrano una condivisa attitudine allo scardinamento e alla rifondazione della forma-teatro, non solo a livello estetico-linguistico. De Marinis ha evidenziato come il Novecento teatrale italiano sia attraversato da una costante tensione al superamento della forma-rappresentazione, che arriva fino ad oggi e si manifesta in special modo nella sperimentazione di procedimenti scenici e drammaturgici anti-narrativi, anti-mimetici e anti-illustrativi.²⁸ Questi elementi, propri della parte più radicale della nuova scena, sono interpretati dallo studioso come i possibili, se non probabili, sintomi di un processo di rifondazione epistemologica «del modo di pensare-fare teatro da parte delle ultime generazioni».²⁹

In continuità con questa linea interpretativa, Silvia Mei ha proposto la definizione di ‘terza avanguardia’ per indicare un ristretto insieme di formazioni artistiche³⁰ di inizio Duemila. Nelle radicali innovazioni estetiche introdotte da questi gruppi sarebbe possibile leggere i segnali di una nuova stagione teatrale, la quale, «nel segno di quella rottura e di quella discontinuità delineatasi a partire dagli anni Ottanta»³¹, porterà a un definitivo scardinamento degli statuti del teatro novecentesco e alla definizione di un nuovo corso, non più inscrivibile come ulteriore evoluzione del fenomeno del Nuovo Teatro.

2. La nuova scena e il sistema teatrale italiano

Nel 2009 Jacopo Lanteri, nella sua introduzione a *Iperscene 2*, invitava il lettore a soffermarsi sulle differenze osservabili tra i gruppi oggetto di quel volume, perché «solo così potrà essere restituito un panorama [...] rappresentativo dell’oggi».³² A mio avviso, tuttavia, per quanto eterogenei, i teatri anni Zero mostrano fattori comuni, in base ai quali è possibile individuare tendenze condivise, che si dimostrano tanto più rilevanti nel momento in cui si tratta di punti di tangenza fra traiettorie altrimenti autonome e indipendenti. Divergenze e somiglianze, sia a livello estetico sia gestionale, contribuiscono a delineare profili multipli ma sovrapponibili, di questa nuova scena, evidenziandone le caratteristiche e delimitandone i confini.

²⁸ Cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp 25-44.

²⁹ Ivi, p. 352.

³⁰ Le compagnie cui la studiosa si riferisce principalmente sono: Muta Imago, Santasangre, Zaches Teatro, Ortographe, gruppo nanou, Città di Ebla, Pathosformel, Opera, Teatropersona, Anagoor.

³¹ Silvia Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana* cit., p. 362.

³² Jacopo Lanteri, *Iperscene 2* cit., p. 11.

Dal punto di vista estetico-formale è possibile individuare due fondamentali macro aree in cui si muovono i nuovi gruppi: una più performativa e legata all' esplorazione della corporeità, l'altra più vicina alla forma-teatro tradizionalmente intesa³³. All'interno di queste due partizioni generali, le singole formazioni si collocano lungo uno spettro suddiviso secondo vari livelli di performatività, da un lato, e di teatralità, dall'altro, andando da un massimo grado di astrazione del movimento, della danza e dello spazio (si pensi alla «fisicità complessa»³⁴ di Rhuena Bracci di gruppo nanou o alle architetture di *Cosmesi*, veri e propri organismi-scena)³⁵ a un progressivo riavvicinamento al teatro *tout court*, attraverso le diverse gradazioni di una scrittura scenica che mette in primo piano le drammaturgie dello spazio (che diventa esso stesso elemento significante, come in *Pharmakos – embrione*, *Wunderkammer* di Città di Ebla); del corpo (esibito e forzato nelle performance di *body art* dei Santasangre agli esordi; negato o nascosto nell'opera di Muta Imago; esiliato e sostituito da simulacri, marionette e ombre nel lavoro di Pathosformel, Ortographe, Opera e Zaches Teatro), del suono e della luce (elementi che non solo conducono, ma diventano essi stessi l'azione), fino a incontrare nuovamente i tradizionali elementi del teatro: la parola, il testo, la regia, la recitazione. Se dal lato della performance la tendenza è quella di superare la forma-teatro; dal lato della 'teatralità' si assiste al tentativo di rinnovare la rappresentazione dall'interno e attraverso i suoi elementi costitutivi. Esempari in questo senso sono i 'blob teatrali' di Babilonia Teatri, in cui gli attori non recitano una parte, non impersonano qualcuno, non interpretano stati d'animo e non raccontano una storia. Un altro esempio possibile è dato da alcuni spettacoli di Menoventi (*In Festa!*, *InvisibilMente*, *Postilla*, *Perdere la faccia*), nei quali il gruppo sperimenta le possibili declinazioni del meta-teatrale e del teatro-nel-teatro, in un complesso gioco di squadernamento dei meccanismi tipici della macchina teatrale (che qui assurge a metafora della realtà stessa, provocando lo spettatore a mettere in discussione la propria percezione di sé e del mondo).

Dalla biografia dei protagonisti della nuova scena emerge l'assenza di un centro di irraggiamento: artisti e compagnie provengono in modo irregolare da tutto il territorio nazionale; condividono, invece, più o meno lo stesso dato anagrafico: hanno tutti tra i venticinque e i trent'anni (fanno però eccezione i giovanissimi

³³ Si fa, sia qui che successivamente, riferimento a una partizione proposta da Lorenzo Donati in occasione della tavola rotonda *Interscenario* e in seguito, mi sembra, arricchita e precisata. Cfr. Lorenzo Donati, *Interscenario. Resoconto della tavola rotonda*, in Cristina Valenti (a cura di), *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005/2007)*, Titivillus, (Corazzano) Pisa 2010, p. 148 e Lorenzo Donati, *Romagna anni Zero. Prepararsi a un terreno di scontri più ampio*, «Culture Teatrali», n. 24 cit., pp. 78-81.

³⁴ Mauro Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, in *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, a cura di Idem, Editoria&Spettacolo, Roma 2007, p. 15.

³⁵ Eva Geatti, *Intervista*, in *Ivi*, p. 58.

Dewey Dell)³⁶. Anche dal punto di vista dei percorsi formativi e dei retroterra culturali sembra mancare un comune denominatore: i componenti dei nuovi gruppi vantano una formazione multidisciplinare, spesso autodidatta, frammentaria e non convenzionale, maturata attraverso modalità diseguali, arrivando così a coprire un ventaglio quanto mai disparato di ambiti e conoscenze. Una pluralità di saperi che concorre nel determinare, oltre alla varietà dei linguaggi e delle linee estetiche, anche la diversità di forme organizzative scelte dai gruppi, molti dei quali non si riconoscono nella classica compagnia teatrale e per questo scelgono la conformazione del collettivo (Santasangre, Teatro Sotterraneo), o del ‘progetto’ (Città di Ebla), o ancora del ‘gruppo di ricerca’ (Opera). Quelle degli anni Zero sono, in genere, formazioni composte da pochi membri, spesso coincidenti con i fondatori, a cui si aggiungono a volte elementi subentrati in seguito, che ne costituiscono il nucleo forte e stabile, mentre i collaboratori esterni si alternano a seconda dei progetti. All’interno di questa particolare configurazione il modello di funzionamento tipico delle compagnie del teatro di regia non sussiste,³⁷ così come non ne sono riprodotte la gerarchia o la struttura organizzativa: spesso è rifiutato il concetto stesso di regia, sostituito da quello di ideazione.³⁸

Sul piano gestionale³⁹, i teatri di inizio Duemila condividono un insieme di prassi e strategie: la circuitazione prevalente (se non esclusiva) in rassegne e festival dedicati alla scena *off*, spesso organizzati dalle compagnie stesse; la diffusa pratica delle residenze artistiche, di cui i gruppi in alcuni casi sono diretti organizzatori; la sperimentazione di nuove modalità organizzative e produttive. Infatti, con i nuovi gruppi, nascono e si sviluppano, approdando a risultati più o meno positivi, svariate forme alternative di collaborazione e di sostegno, in tutti gli ambiti del settore teatrale: organizzativo, produttivo, distributivo e promozionale. In particolare, si

³⁶ Ulteriore elemento di eccezionalità, nel caso di Dewey Dell, è l’essere stata fondata, nel 2007, da tre fratelli figli d’arte (Agata, Demetrio e Teodora Castellucci, insieme ad Eugenio Resta) in una scena che tende a rifiutare le generazioni dirette, ossia la trasmissione del mestiere teatrale di padre in figlio.

³⁷ Si fa qui riferimento alla modalità di creazione tipica nel teatro di regia, in cui gli attori sono gli esecutori delle direttive del regista, unico autore dello spettacolo.

³⁸ Il termine “ideazione” ricorre nei crediti delle teatrografie di Santasangre, Città di Ebla e Muta Imago; nel caso di quest’ultima, in particolare, è presente anche il termine ‘regia’, talvolta le due funzioni coincidono nella stessa persona, altre volte l’ideazione è condivisa da più membri del gruppo, mentre la funzione della regia è affidata a una persona sola (Claudia Sorace); una simile divisione si riscontra anche in ErosAntEros. Sulla stessa linea di pensiero si collocano altre scelte terminologiche, ugualmente determinanti: “invenzione” (Alessandro Sciarroni); “cura della visione” (Opera e TeatrInGestAzione); “concept”, “metodo” e “design” (CollettivO CineticO); “creazione collettiva” (Codice Ivan e Teatro Sotterraneo); “creazione” (Dewey Dell). Infine, c’è anche chi, come Babilonia Teatri, si limita all’indicazione “di e con”.

³⁹ Per un quadro generale e maggiori approfondimenti rispetto alle questioni gestionali del settore teatrale, non solo della ricerca, nel periodo considerato si veda: Mimma Gallina, *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, FrancoAngeli, Milano 2016.

diffonde la tendenza a costruire reti, sia tra artisti sia tra operatori e perfino tra critici (è il caso di Rete Critica). Le reti rispondono sia alla condivisa istanza comunitaria espressa da questa scena, sia alla necessità di fronteggiare le difficoltà del mercato culturale: crescita dell'offerta a fronte di una domanda stagnante o in calo, ristrettezza delle risorse disponibili, contrazione del finanziamento pubblico. Operare in rete consente ai soggetti coinvolti di unire le forze e distribuire i costi; inoltre, la costituzione dei *network* accelera e ottimizza la circolazione dell'informazione, intesa sia come *know how* sia come capitale relazionale: l'elemento interpersonale, che le reti potenziano, assolve anche a una funzione auto-promozionale, mettendo in contatto tra loro i vari agenti del mercato teatrale (artisti, operatori e critici) e sollecitando la creazione di rapporti collaborativi tra gli stessi.

In questo sistema organizzativo, i festival e le residenze svolgono una funzione centrale, configurandosi come tappe dello stesso circuito, centri stanziali nel panorama artistico del teatro di ricerca, caratterizzato dal nomadismo e contrapposto alla stabilità del sistema dei Teatri Stabili e degli Stabili di Innovazione⁴⁰. I festival, soprattutto, si confermano come motori propulsori dell'innovazione e centri di aggiornamento rispetto alle ultime novità in ambito teatrale e performativo; inoltre, è interessante notare come la fioritura dei nuovi gruppi sia coincisa con un'altrettanto prolifica nascita di nuovi festival. Le residenze svolgono, invece, una funzione fondamentale all'interno del processo creativo e produttivo, strutturandosi come essenziali momenti di ricerca, incubazione, e confronto, oltre a offrire sostegno materiale alla produzione artistica.

Sul piano istituzionale, il sistema teatrale di inizio Duemila si caratterizza per una diffusa instabilità⁴¹, per la frammentarietà del quadro normativo di riferimento e per le crescenti difficoltà economiche. In particolare, nel primo decennio del Duemila, si riaccende il dibattito politico intorno ad alcune questioni fondamentali, e in parte tuttora irrisolte, per il settore teatrale: la divisione di funzioni e competenze tra stato e regioni, in una prospettiva di incremento del decentramento⁴²; le modalità di gestione del contributo pubblico allo spettacolo; la necessità di una legge nazionale per il teatro che determini un chiaro quadro normativo complessivo.⁴³ A questa

⁴⁰ Con l'entrata in vigore del Decreto Ministeriale del 1° luglio 2014, le categorie indicate non esistono più, sostituite da Teatri Nazionali e Teatri di rilevante interesse culturale. Nonostante questa precisazione, non cambia la sostanza della situazione descritta. Cfr. Graziano Graziani, *Il teatro come ecosistema*, in Fabio Biondi, Edoardo Donatini, Gerardo Guccini (a cura di), *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia. 2013, primo movimento*, L'arboreto, Mondaino 2015, p. 213.

⁴¹ Ne è esempio emblematico l'articolata vicenda dell'Ente Teatrale Italiano, commissariato dal 1993 al 2001 e poi improvvisamente sciolto nel 2010.

⁴² Le regioni hanno svolto e continuano a svolgere un ruolo fondamentale, che influisce in modo decisivo sull'andamento del settore, sia in senso positivo che negativo, determinando una generalizzata condizione di sperequazione.

⁴³ L'emanazione del Decreto Ministeriale n. 71 del 1° luglio 2014 e l'approvazione, nel novembre del

condizione di incertezza istituzionale e legislativa, si aggiunge nel 2008 la crisi finanziaria globale, che aggrava ulteriormente il processo, attivo già dalla fine degli anni Ottanta, di stagnazione e, poi, progressiva contrazione della spesa pubblica per la cultura in generale,⁴⁴ e per lo spettacolo dal vivo in particolare.⁴⁵

In questo scenario così instabile e dinamico, i tradizionali modelli produttivi e gestionali risultano insufficienti, se non inadatti, a rispondere alle istanze dell'attualità e alle esigenze prodotte dai nuovi paradigmi estetici. La capacità di elaborare strategie e modalità operative in grado di adeguarsi ai mutamenti in atto, ma coerenti con la propria visione poetica, diventa un elemento fondamentale di valutazione dell'operatività delle compagnie della nuova scena. Analizzando le

2017, del disegno di legge «Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia» rappresentano i più recenti e concreti esiti di questo processo, ancora in via di sviluppo. In particolare, il decreto del 2014 rappresenta una tappa fondamentale nel percorso di trasformazione del settore teatrale in Italia, poiché ridefinisce completamente la classificazione dei soggetti teatrali e introduce importanti novità, quali la triennialità, l'ambito multidisciplinare, le residenze artistiche e le azioni trasversali. È importante sottolineare come l'evoluzione istituzionale del settore teatrale vada di pari passo con i provvedimenti relativi al sostegno pubblico, sia nazionale che locale e ricordare che l'azione contributiva è stata per lungo tempo la principale attività normativa svolta dallo stato nei confronti di questo comparto.

⁴⁴ Cfr. Dipartimento della Ragioneria generale dello Stato-Ministero dell'economia e delle finanze, *La spesa dello stato dall'unità d'Italia. Anni 1862-2009*, RGS-MEF, gennaio 2011, in particolare la tavola 20 – Spese del bilancio dello Stato per categoria funzionale. Anni 1862-2009, i cui dati evidenziano come, a partire dalla fine degli anni Settanta, la percentuale sul totale della spesa pubblica destinata al settore "Istruzione e cultura" subisca un drastico e progressivo ridimensionamento: dal 19,2% del 1970 al 7,2% del 1995, assestandosi intorno all'8-9% di media tra il 1980 e il 2009. Documento consultabile on-line sul sito del Dipartimento della Ragioneria generale dello Stato, <http://www.rgs.mef.gov.it/_Documenti/VERSIONE-I/Pubblicazioni/Studi-e-do/La-spesa-dello-stato/La_spesa_dello_Stato_dall_unit_d'Italia.pdf> (consultato in data 26/08/18).

⁴⁵ Il Fondo Unico per lo Spettacolo, ad esempio, segue, nel corso dei primi anni Duemila, un andamento irregolare, alternando anni di contrazione ad altri di faticoso recupero: a partire dal 1997, infatti, lo stanziamento per il FUS (calcolato a prezzi correnti) cresce gradualmente sino al 2001, anno in cui raggiunge il valore più alto (oltre i 530 milioni di euro contro i 357 del 1985), per poi subire una progressiva riduzione fino al 2006, tra il 2007 e il 2008 si assiste ad un rapido quanto effimero aumento, poiché dal 2009 al 2013 (in cui lo stanziamento è pari a circa 389 milioni) l'andamento scende nuovamente senza più registrare incrementi significativi. Considerando il solo settore teatrale, tra il 2006 e il 2013 il valore in prezzi costanti dello stanziamento per le attività teatrali di prosa subisce un calo del 27,91%. Negli ultimi anni il Fondo ha registrato un progressivo incremento. Nel 2015 lo stanziamento a prezzi correnti registra un aumento dello 0,72% rispetto all'anno precedente e dell'11,76% rispetto al 1985, mentre il valore reale delle dello stanziamento, dopo essere sceso del 24,61% tra il 2008 e il 2013, torna a salire con un aumento, rispetto all'anno precedente, del 3,50% nel 2014 e dello 0,79% nel 2015. Inoltre, bisogna tenere presente che, in base alle disposizioni contenute nella legge approvata a novembre 2017, questo incremento è destinato ad aumentare. Cfr. Osservatorio dello Spettacolo-Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo 2013* e *Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo 2015*, Mibac, Roma 2016.

quattro compagnie in oggetto, come vedremo, questa capacità emerge attraverso alcuni parametri significativi: attitudine imprenditoriale, capacità di reperire risorse diversificate, innovatività e flessibilità gestionale.

3. *Divergenze e tratti comuni*

Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Menoventi e TeatrInGestAzione costituiscono un campione volutamente eterogeneo: esclusa la concomitanza temporale, queste realtà si distinguono per formazione, poetica, appartenenza regionale, modalità creative, produttive e gestionali. Allo stesso tempo, però, mostrano rilevanti fattori in comune.

Sul fronte delle divergenze, tralasciando quelle estetiche (che, come si è detto, sono cifra costitutiva della nuova scena),⁴⁶ di particolare interesse si rivela la diversa provenienza geografica, che pone in rilievo, confermandola, la decisiva importanza dell'azione istituzionale, in particolare delle regioni, nell'influenzare le possibilità di accesso e la disponibilità delle risorse a sostegno dell'attività artistica. Menoventi si dice⁴⁷ beneficiaria degli effetti, tuttora attivi, del fenomeno noto come *Romagna Felix*, esito di una congiuntura particolarmente favorevole che si verificò in quest'area, nel corso degli anni Novanta, tra il fermento artistico e gli investimenti attuati nel settore artistico-culturale dalle amministrazioni locali che quel fermento hanno accompagnato e sostenuto.

Sul fronte, invece, dei fattori comuni, si riscontrano caratteristiche trasversali all'intera compagnia anni Zero: centralità della ricerca artistica e influenza del processo creativo sulle scelte economico-gestionali; nucleo artistico poco numeroso;⁴⁸ tempi produttivi dilatati,⁴⁹ intenso e diretto rapporto con il proprio

⁴⁶ Per queste compagnie la parola è elemento fondamentale della propria poetica e portano avanti, ognuna con i mezzi espressivi e le caratteristiche stilistiche che gli sono proprie, una sperimentazione che mira a rinnovare la tradizionale forma-teatro senza scardinarne gli elementi costitutivi.

⁴⁷ Intervista a Gianni Farina, a mia cura, avvenuta via Skype il 26 luglio 2017. Le successive dichiarazioni di GF riportate nell'articolo si riferiscono a questo colloquio, se non diversamente specificato in nota.

⁴⁸ La presenza di un nucleo artistico piccolo, ma altamente coeso, intorno al quale si dispiegano, secondo differenti gradi di coinvolgimento, una serie di figure secondarie costituisce una struttura "ad atomo", comune a tutte e quattro le compagnie qui analizzate. È questa configurazione a stabilire un punto di tangenza tra queste formazioni, più che il fatto di essere compagnie composte da un numero limitato di elementi, aspetto che varia nel tempo e risulta soggetto all'influenza di fattori interni (l'adesione a una data istanza poetica, come nel caso di Babilonia Teatri) ed esterni (la maggiore o minore disponibilità di risorse che permette o meno l'ampliamento dell'organico, come per Fibre Parallele).

⁴⁹ Le tempistiche produttive lunghe, con una media di uno o due anni di lavoro per la realizzazione di uno spettacolo, sono dovute sia alle esigenze fisiologiche del percorso di sperimentazione e ricerca, sia alla necessità di conciliare, spesso con difficoltà, il tempo della creazione con le altre attività che i gruppi solitamente svolgono, quali la gestione di laboratori, l'organizzazione di eventi e festival, le tournée.

territorio; sperimentazione di generi e formati. Questi aspetti coinvolgono sia il piano artistico che quello organizzativo, in un'interazione particolarmente visibile in tre fattori tipici della nuova scena e condivisi dalle quattro compagnie analizzate:

1. la diffusione della forma-progetto, ossia di una modalità di ideazione insieme artistica e gestionale in base alla quale il processo creativo è impostato secondo procedure tipicamente progettuali: identificazione del proprio obiettivo, individuazione dei vincoli temporali ed economici, pianificazione delle azioni da compiere, ricerca delle risorse necessarie alla realizzazione. L'impostazione progettuale deriva inizialmente dal contesto economico in cui le compagnie operano, soprattutto poiché è esplicitamente richiesta dai bandi che permettono l'accesso ai finanziamenti (principale forma di sostegno per la maggioranza dei gruppi anni Zero); allo stesso tempo, il progetto ha informato di sé il modo in cui la compagnia concepisce se stessa, la propria struttura e il proprio percorso artistico; in questo senso mi sembra che la forma-progetto sia passata da essere uno strumento, una mera modalità operativa, a una vera e propria *forma mentis*;

2. l'attitudine a concepire la propria produzione complessiva come un corpus unitario, in un'ottica di repertorio poco diffusa nel panorama teatrale nostrano, soprattutto al di fuori dell'area della ricerca. I teatri anni Zero non solo mostrano particolare attenzione all'organicità dell'insieme delle proprie produzioni, ma anche l'intenzione di intervenire attivamente nel processo di interpretazione e storizzazione della propria opera. Ne sono un esempio lo spettacolo antologico *The best of* (2010) di Babilonia Teatri, ricomposizione dei brani migliori estrapolati dai tre spettacoli precedenti,⁵⁰ e la rappresentazione, in occasione del decennale della compagnia, dell'intero repertorio di Fibre Parallele, con un diverso spettacolo a sera per dieci sere consecutive;

3. la sperimentazione di generi, forme e formati alternativi per le proprie performance, che porta gli artisti a realizzare prodotti altri rispetto allo spettacolo teatrale tout court. Il già citato *The best of*, ad esempio, si presenta come un prodotto inusuale sul mercato teatrale. Altri esempi possibili sono *Postilla* (2012), di Menoventi, spettacolo per un solo spettatore alla volta, declinato in due ulteriori versioni: una in formato breve (*Cedola*) di soli venti minuti, l'altra come dramma radiofonico (*Il Contratto*); la realizzazione di spettacoli in serie, secondo un format prestabilito (così si struttura il progetto *Ascoltate!* di Menoventi); o ancora l'ideazione di installazione performative, come *MORSE . . . - - - . . .* (2012) che TIGA realizza come intervento *site specific* al Palazzo delle Arti di Napoli e l'audio-installazione di Babilonia Teatri *Con il mare facevamo il pane*. Non mancano esempi di eventi

⁵⁰ Si tratta della cosiddetta "Trilogia dell'Italietta": *made in italy* (2007, spettacolo vincitore del premio Scenario di quell'anno che porta al successo nazionale la compagnia), *Underwork* (2007) e *Pornoboy* (2008).

spettacolari, come dj-set (*noreasonight#3 la febbre del sabato sera*, Babilonia Teatri), performance di piazza (*Pinocchio de-construction*, Babilonia Teatri), serate ‘a sorpresa’ (*Tabarin citadin. Approdo per nottambuli*, progetto speciale di Menoventi per Santarcangelo Festival), letture (Menoventi ne organizza una in occasione di una colazione/degustazione presso un’azienda faentina).

Se la forma-progetto, che si sviluppa in ambito gestionale, finisce per influenzare la concezione stessa del lavoro creativo; il repertorio e la varietà dei formati costituiscono sia l’esito di un particolare processo artistico, sia la risposta alle difficoltà del mercato, permettendo la moltiplicazione delle opportunità distributive (formati brevi, scomponibili, adattabili a contesti non teatrali) e di finanziamento (intercettando contributi non rivolti unicamente all’ambito teatrale), oltre alla possibilità di riproporre lo stesso spettacolo a distanza anni.⁵¹

4. Quattro profili strategici⁵²

Babilonia Teatri presenta un profilo strategico improntato ad una visione imprenditoriale tradizionale, ma che non fa affidamento sul sostegno pubblico. L’attività principale della compagnia è la produzione di spettacoli e i suoi membri (Enrico Castellani e Valeria Raimondi, fondatori, direttori e nucleo attoriale, e Luca Scotton, tecnico di compagnia)⁵³ non svolgono altri lavori.

Il modello gestionale adottato dalla compagnia si sviluppa in relazione diretta con il delinearci della visione estetica di Raimondi e Castellani: il duo, dopo un periodo di formazione nel teatro ragazzi, decide di dedicarsi in esclusiva all’espressione della propria idea di teatro. Per questo, a differenza di molte realtà simili⁵⁴,

⁵¹ Sovvertendo, in un certo senso, la prassi in uso tradizionalmente nelle compagnie di giro in Italia secondo la quale, una volta terminata la tournée di un certo spettacolo, questo viene in pratica messo da parte per lasciare spazio alla produzione successiva.

⁵² Con ‘profilo strategico’ intendo riferirmi all’insieme delle caratteristiche strutturali della compagnia, le quali comprendono: le modalità di gestione, produzione e organizzazione; gli aspetti economici e finanziari; le attività svolte dal gruppo e dai suoi membri; e, in generale, le azioni intraprese per garantire la propria sussistenza.

⁵³ Luca Scotton collabora con Babilonia Teatri dal 2007 e costituisce una presenza fondamentale non soltanto dal punto di vista dell’ideazione della componente illuminotecnica degli spettacoli della compagnia, ma anche in senso strettamente scenico: spesso è presente in scena, alla sua postazione, e compie azioni in piena vista del pubblico. Sono esempi significativi della portata di questa figura gli spettacoli in cui Scotton non appare (*The End*), o al contrario quelli in cui si espone in prima persona, al pari degli attori coinvolti (*Pinocchio*, in cui anch’egli indossa il “costume di scena”, ossia la sola biancheria intima).

⁵⁴ La conduzione di laboratori, in particolare, rappresenta per molte compagnie uno strumento fondamentale sia per il raggiungimento di particolari obiettivi (come consolidare il rapporto con il territorio, approfondire un’istanza formativa o pedagogica, sviluppare progetti e forme di collaborazione ecc.), sia per assicurare un’ulteriore entrata economica alla compagnia.

Babilonia Teatri non svolge laboratori o analoghe azioni collaterali, se non in modo sporadico e sempre in funzione di una precisa istanza poetica; inoltre, da circa tre anni, la gestione della parte amministrativa è stata affidata ad un ufficio esterno, così «che tutto quello che ha a che fare con la macchina [burocratica] entri il meno possibile nelle questioni di tipo artistico»,⁵⁵ permettendo al duo di dedicarsi senza distrazioni al lavoro creativo. La compagnia si sostiene attraverso la vendita degli spettacoli e lo sviluppo di collaborazioni nella forma della coproduzione⁵⁶ e, più raramente, della commissione,⁵⁷ sostenendo le produzioni a più livelli (contributi economici, messa a disposizione di spazi per le prove o di altre risorse umane e materiali). Babilonia Teatri non riceve finanziamenti pubblici, né a livello locale, né statale, mentre una forma di sostegno finanziaria particolarmente importante proviene dalla fondazione Alta Mane – Italia che, dal 2010, sostiene progetti culturali nell’ambito delle aree sociali più fragili e disagiate.

Sul fronte distributivo, pur avendo un ampio circuito nazionale, la compagnia attualmente ha una minore distribuzione rispetto agli esordi; non solo, come spiega Castellani, per via del venir meno del «fattore novità», ma anche in conseguenza della scelta di portare i propri progetti in luoghi che permettano di presentare il lavoro in modo adeguato, «oltre alla necessità di avere del tempo per continuare a lavorare alla creazione», in una non sempre facile ricerca di equilibrio tra l’attività creativa e quella di giro.

Fibre Parallele, fondata da Licia Lanera e Riccardo Spagnulo⁵⁸ nel 2007, dimostra un’attitudine imprenditoriale che la avvicina, per struttura e visione, ad una compagnia capocomicale: quella teatrale è la sola professione svolta dai suoi componenti; produzione e tournée sono le principali attività svolte; il duo fondatore (e poi la sola Lanera) svolge il ruolo di regista e capo-compagnia. Dopo i primi anni di assestamento (durante i quali la compagnia, oltre a maturare esteticamente, è cresciuta in termini sia di organico che di capacità produttiva), Fibre Parallele ha investito con decisione nel potenziamento del proprio apparato gestionale, in particolare sul lato distributivo e amministrativo, poiché fortemente intenzionata a raggiungere una certa stabilità economico-gestionale. Questo processo ha porta-

⁵⁵ Intervista a Enrico Castellani, a mia cura, avvenuta telefonicamente il 15 settembre 2017. Le successive dichiarazioni di EC riportate nell’articolo si riferiscono a questo colloquio, se non diversamente specificato in nota.

⁵⁶ Tra i molti soggetti con cui la compagnia ha collaborato in questo senso si trovano festival importanti come Operaestate Festival Veneto e il Festival delle Colline Torinesi, con i quali Babilonia Teatri intrattiene un rapporto collaborativo ormai decennale, e residenze, in particolare La Corte Ospitale.

⁵⁷ Esempi significativi sono il lavoro svolto con Gli amici di Luca e la Casa dei Risvegli Luca De Nigris per *Pinocchio* e con l’associazione Zerofavole per la trilogia *Inferno, Purgatorio, Paradiso*.

⁵⁸ Nel tempo, Lanera e Spagnulo si specializzano rispettivamente nel ruolo di regista (Lanera) e di drammaturgo (Spagnulo). Elementi fissi della compagnia sono stati anche Danilo Giuva, attore e formatore, e Antonella Dipierro, responsabile organizzativa.

to la compagnia a prendere in gestione, dal 2012, un proprio spazio culturale, in cui organizza laboratori teatrali,⁵⁹ seminari con artisti provenienti da tutta Italia, e residenze artistiche.

Ciò che distingue Fibre Parallele dalle altre compagnie della scena anni Zero è l'inconsueta portata dell'investimento fatto, sia sul fronte economico che organizzativo, esito di una visione manageriale chiara e a lungo termine: Lanera si definisce⁶⁰ un'imprenditrice e riconosce la necessità, soprattutto per i gruppi anni Zero, di elaborare strategie produttive ed economico-finanziarie tali da consentire alla compagnia di esprimere la propria visione artistica al meglio delle proprie potenzialità. In risposta a questa esigenza, le entrate sono state sempre reinvestite nella compagnia, permettendone la crescita (come organico e capacità produttiva) e lo sviluppo di forme di sostentamento ulteriori rispetto alla vendita degli spettacoli: laboratori, coproduzioni⁶¹ e, più raramente, commissioni. Di particolare interesse è il caso della commissione ricevuta da Tersan Puglia, azienda leader nel settore del compostaggio che, nel settembre 2016, ha organizzato un evento di due giorni, *Naturae* – visioni artistiche tra impresa e natura, durante il quale il pubblico poteva visitare l'impianto sia attraverso la visita guidata che ne spiegava il funzionamento, sia attraverso un percorso artistico-teatrale, sperimentale e interattivo, progettato da Fibre Parallele in collaborazione con FaberLab. La compagnia allestì uno spettacolo inedito e alcune performance, per lo più fisiche, che coinvolgevano anche gruppi di venti o trenta persone, intorno al tema della natura. Lanera racconta come questa commissione, all'inizio accettata per la possibilità di rafforzare ulteriormente il legame con il proprio territorio e per l'ottimo budget messo a disposizione, si sia rivelata un'esperienza estremamente positiva e stimolante anche dal punto di vista della creazione.

Menoventi presenta un profilo imprenditoriale atipico: nel 2012, la compagnia fonda la cooperativa di compagnie E-Production, con Fanny&Alexander, gruppo nanou e ErosAntEros⁶². Non è casuale che il cambio gestionale avvenga nel 2012,

⁵⁹ I corsi di formazione teatrale hanno durata triennale e si rivolgono a persone di tutte le età, ma sopra ai 17 anni, con o senza esperienza teatrale. I docenti dei corsi sono Licia Lanera, Danilo Giuva e Mary Dipace.

⁶⁰ Intervista a Licia Lanera, a mia cura, avvenuta il 9 giugno 2017. Le successive dichiarazioni di LL riportate nell'articolo si riferiscono a questo colloquio, se non diversamente specificato in nota.

⁶¹ Partner ricorrenti come coproduttori sono stati soprattutto il Festival delle Colline Torinesi, il Teatro Kismet Opera e il Teatro Abelianò di Bari, quest'ultimo in particolare attraverso la messa a disposizione degli spazi per le prove.

⁶² Attualmente fanno parte di E-Production soltanto Menoventi e Fanny&Alexander. ErosAntEros ha lasciato la cooperativa per seguire un percorso indipendente, mentre per gruppo nanou si è trattato di una decisione obbligata, in conseguenza a difficoltà d'ordine burocratico e finanziario. Il nuovo decreto ministeriale (n.71/2014) distingue rigidamente tra le discipline in cui è ripartito il settore dello spettacolo dal vivo (ossia teatro, danza, musica, circo e spettacolo viaggiante) e non contempla la possibilità

anno in cui, dopo sette anni di attività e al culmine del proprio successo, Menoventi vive una fase di trasformazione: da un lato, la formazione si modifica (Alessandro Miele, fondatore insieme a Gianni Farina e Consuelo Battiston, lascia il gruppo); dall'altro, inizia un periodo (che arriva fino al 2014) di grande notorietà e intensa attività creativa e distributiva, esito in particolare della vincita di tre premi nello stesso anno.⁶³ L'adozione del nuovo modello gestionale ha coinciso, quindi, con un rinnovato desiderio di crescita, sia in senso artistico, sia in senso produttivo.

Ciò che rende E-Production una realtà unica in Italia⁶⁴ sono alcune caratteristiche: la scelta della forma della cooperativa tra compagnie⁶⁵ (che mantengono una propria autonomia formale); la condivisione totale delle risorse economiche, materiali e umane in unico bilancio; l'eterogeneità dei gruppi aderenti, non solo in termini di carriera, esperienza e peso economico, ma soprattutto perché appartenenti a settori disciplinari diversi (il che ha, però, portato all'esclusione di gruppo nanou).⁶⁶

La costituzione di un ente collettivo costituisce sì una strategia economica, ma alla base di E-Production c'è anche un condiviso desiderio di confronto sia artistico che umano e la volontà di sviluppare una reale collaborazione sinergica. Menoventi ha potuto ottenere maggiori finanziamenti, disporre di una più ampia e strutturata capacità progettuale, abbattere alcuni costi; ma anche accrescere il proprio percorso artistico attraverso la condivisione di saperi e pratiche. Il passaggio alla cooperativa ha comportato un'evoluzione anche rispetto ai tempi di produzione e alla scelta dei formati: se negli anni d'esordio la maggior libertà concessa dall'auto-produzione permetteva al gruppo di non porsi il problema di individuare questi aspetti preliminarmente, oggi, dovendo rendere conto della gestione delle proprie risorse e sottostando ai vincoli produttivi imposti dal finanziamento ministeriale,

di riunire sotto un'unica gestione compagnie appartenenti a settori diversi. Di fatto, per continuare ad avere accesso al FUS, E-Production si è trovata costretta a presentare un bilancio separato da quello di gruppo nanou. In questo modo si è verificata una inevitabile scissione nella collaborazione tra le compagnie, le cui ricadute andavano al di là della sola gestione contabile e amministrativa, interessando anche gli aspetti progettuali, produttivi e artistici.

⁶³ Il Premio Rete Critica, alla sua prima edizione; il Premio Hystrio, nella categoria giovani compagnie; e il Premio Lo Straniero.

⁶⁴ Non mi risulta, infatti, che esistano ad oggi in Italia altre forme di associazione tra compagnie con le stesse peculiarità di E-Production.

⁶⁵ La cooperativa di compagnie si distingue sia dal consorzio, all'interno del quale i gruppi aderenti mantengono la propria autonomia di attività e di bilancio, sia dalla forma cooperativa *tout court*, che riunisce singoli individui in un unico ente collettivo, mentre nel caso in oggetto si tratta di gruppi che mantengono una propria individualità, anche produttiva e progettuale.

⁶⁶ Vedi nota n. 43. È interessante notare, a questo proposito, la diversa posizione delle altre istituzioni che finanziano E-Production, ossia la regione Emilia Romagna, il comune di Ravenna e il comune di Faenza, i quali non fanno distinzioni tra le attività svolte dalla cooperativa, siano queste relative all'attività teatrale, musicale o di danza.

queste decisioni sono affrontate già in fase di progettazione.⁶⁷ Menoventi circuita soprattutto in festival e rassegne, per lo più orientati esclusivamente verso la scena contemporanea; inoltre, con E-Production, organizza e svolge svariate attività di produzione, programmazione e organizzazione culturale, non solo in ambito teatrale, ma anche musicale e performativo, tra cui il festival Fèsta, che riunisce in un'unica cornice performance di teatro e danza contemporanei, mostre e installazioni, dj-set e incontri. Infine, fa parte dell'associazione culturale Wam, con la quale organizza l'omonimo festival faentino, Wam!, progetto multidisciplinare che si propone di mettere in relazione tra loro alcuni spazi e soggetti culturali della città di Faenza.

TeatrInGestAzione, infine, presenta un profilo peculiare, rispetto allo scenario teatrale contemporaneo: in conformità con l'istanza etico-sociale, da cui muove la poetica stessa della compagnia, TIGA ha sviluppato specifiche modalità operative improntate alla povertà di mezzi e fondate sui principi del dono e della relazione.

Tiga si definisce un organismo dinamico di artisti, che varia in base al progetto in corso,⁶⁸ riunito attorno al nucleo costituito da Anna Gesualdi e Giovanni Trono, fondatori e direttori artistici della compagnia. Entrambi attori, formatori e pedagoghi, condividono l'ideazione degli spettacoli (sebbene Gesualdi ricopra più spesso una funzione registica).⁶⁹ La tendenza del gruppo è quella di ridurre al minimo i costi di gestione, svolgendo internamente tutte le mansioni (organizzative, amministrative, tecniche e promozionali). Il duo conduce un'intensa attività pedagogica, in varie forme: laboratorio in carcere, training quotidiano, master class, la quale è parte integrante della pratica teatrale sviluppata da Tiga e che costituisce la fase preliminare ed essenziale della produzione artistica. I percorsi formativi e i laboratori sono un'entrata economica importante, ma il movente principale che li determina è intrinseco all'esistenza stessa della compagnia.

⁶⁷ Quando è stato possibile disporre di risorse più ampie, e se il progetto a livello artistico lo richiedeva, la compagnia ha volentieri realizzato allestimenti più impegnativi, sia come ensemble che come scenotecnica; ne è un esempio la produzione, sostenuta da ERT e dal progetto europeo Prometeo, dello spettacolo *L'uomo della sabbia*. La scelta del formato seriale, nei casi di *Survivre* e di *Ascoltate!*, si colloca in questa stessa ottica che tenta di coniugare virtuosamente esigenze artistiche e strategia produttiva.

⁶⁸ Tra i collaboratori stabili della compagnia ci sono: Loretta Masiti, drammaturga; Alessia Mete, attrice; Camilla Stellato, con mansioni principalmente organizzative e amministrative; Anna Estdahl, addetta alla distribuzione; e, infine, Marzia Macedonio, che collabora a livello organizzativo, dopo aver seguito per anni il lavoro della compagnia come partecipante ai laboratori.

⁶⁹ Al termine "regia", tuttavia, Gesualdi e Trono preferiscono la definizione più informale di occhio esterno, scelta che viene ribadita anche nei crediti dei loro spettacoli, in cui sono utilizzate le espressioni "cura della visione" e "itinerari drammaturgici". intervista a Anna Gesualdi e Giovanni Trono, a mia cura, avvenuta via Skype il 15 luglio 2017. Le successive dichiarazioni di AG e GT riportate nell'articolo si riferiscono a questo colloquio, se non diversamente specificato in nota.

Lo stesso principio è alla base dell'organizzazione di Altofest – International Contemporary Live Arts Fest, festival multidisciplinare nato nel 2011, che costituisce una realtà unica non solo in Italia, ma anche all'estero.⁷⁰ La formula proposta da Altofest, con i suoi elementi di innovazione ma anche di radicalità, rappresenta l'esempio più emblematico della visione etica e artistica di Tiga: Altofest si configura, infatti, come un'opera-contenitore,⁷¹ nella cui struttura si riflette, attuata, l'ideologia stessa della compagnia. Il concetto di dono investe l'intero festival e ne determina i meccanismi: i cittadini 'donatori di spazio', mettono a disposizione un luogo (spesso è la propria abitazione, ma può essere anche un altro spazio, ad esempio un negozio), perché vi si svolga un evento scenico, accogliendo il pubblico al momento della rappresentazione. Agli artisti, selezionati attraverso bando, è chiesto di proporre una propria opera di repertorio adattata al luogo a disposizione. Obiettivo ultimo della manifestazione è, in questo senso, la creazione di relazioni: tra le persone che partecipano al festival, costituendo una vera e propria comunità, riunita attivamente intorno all'atto artistico; ma anche tra questa comunità, ristretta e temporanea, e la città che la accoglie, i suoi luoghi e i suoi abitanti. Tutti gli eventi di Altofest sono a ingresso gratuito, sebbene il progetto sia quasi completamente autofinanziato, ad esclusione di un piccolo sostegno che il festival percepisce dall'Aeroporto Internazionale di Napoli e da due esercizi commerciali locali.

Gesualdi e Trono dichiarano di non considerare la propria attività teatrale un lavoro, inteso come attività svolta a scopo economico, ma un mestiere: riconoscono la propria professionalità, ma intendono svincolare l'atto artistico dal concetto di 'merce'. Per questo, svolgono un'attività lavorativa secondaria, affittando le stanze del proprio appartamento. Oltre alle risorse personali dei membri, Tiga finanzia i propri progetti con i laboratori, la vendita degli spettacoli e, in rari casi, grazie a contenuti contribuiti da parte di enti e istituzioni, per lo più ottenuti via bando. Il gruppo non percepisce finanziamenti da parte di comune, regione e ministero.

In ultima analisi, è interessante notare come, di base, i modelli produttivi adottati dalle quattro compagnie si sviluppano contestualmente all'elaborazione della poetica e delle modalità creative di ogni gruppo, secondo linee di principio

⁷⁰ Nel 2017 AltoFest ha vinto l'EFFE Awards, premio biennale assegnato da EFFE (Europe for Festivals, Festivals for Europe), associazione europea con sede a Bruxelles volta alla valorizzazione dei festival in Europa attraverso l'assegnazione di premi e riconoscimenti di qualità a quelle realtà che presentino un alto profilo artistico, coniugando l'attenzione al proprio territorio ad una visione globale. Il premio è stato istituito nel 2015, tra i vincitori della prima edizione si trova il Festival di Santarcangelo, il maggiore festival internazionale di arti sceniche in Italia. Ulteriori informazioni sono reperibili sul sito dell'associazione: <<http://www.effe.eu/effe-awards-2017>> (consultato in data 26/08/18).

⁷¹ Per Gesualdi e Trono il concetto di opera teatrale si estende ben al di là dello spazio della rappresentazione e arriva a comprendere le fasi dell'ideazione e dell'allestimento, così come i momenti di pausa e, infine, le riflessioni e le emozioni del pubblico, a spettacolo concluso. In questa prospettiva, anche Altofest è considerato come un'opera artistica a tutti gli effetti, in forma di festival.

riscontrabili sin dagli anni di esordio e che vanno via via sempre più delineandosi. Decisioni di crescita, di cambio gestionale e di potenziamento dell'investimento si verificano per ognuna delle realtà al raggiungimento di una maggiore maturità artistica e stabilità organizzativa; mentre a livello finanziario giocano una parte importante, come si è visto, la diversa offerta da parte delle amministrazioni locali e la capacità (reale o percepita) di far fronte alle richieste ministeriali.

Gli strumenti adottati dalle quattro realtà in parte coincidono con quelli sperimentati in passato dai protagonisti del teatro di ricerca, in particolare nei decenni Ottanta e Novanta; in parte si tratta di modalità tipiche dell'ambito teatrale (anche nell'aria della stanzialità, penso ad esempio al finanziamento ministeriale). Come si è visto, dal punto di vista dell'eredità artistica i teatri anni Zero hanno maturato le proprie poetiche muovendo da un retroterra estetico dato per acquisito, che hanno contribuito a rinnovare sviluppandone le istanze o agendo in direzione di un superamento delle stesse. Ritengo che qualcosa di simile sia avvenuto in ambito economico-organizzativo e che gli elementi di novità apportati dai nuovi gruppi debbano essere ricercati, in particolare, nell'approccio alla relazione tra dimensione artistica e economico-organizzativa. Ciò che emerge osservando le quattro compagnie è, in particolare, la necessità da loro espressa di anteporre le scelte artistiche alle logiche economiche. Questa esigenza è affrontata attraverso la ricerca di un costante equilibrio tra istanza creativa e fabbisogno economico, che permetta la sopravvivenza del gruppo senza comprometterne la visione estetica. Ne risulta un approccio al lavoro creativo in cui i due piani, artistico ed economico-organizzativo, non risultano semplicemente interconnessi, ma si rispecchiano l'uno nell'altro. Gli esiti di questo approccio si manifestano, in particolare, nella forma-progetto: il gruppo stesso è considerato come un macro-progetto a lunghissima scadenza, al cui interno ricadono tutte le altre attività svolte, che a loro volta si configurano secondo una struttura progettuale, ciò vale per gli spettacoli (che possono venire accorpati in progetti più ampi: trilogie, serie ecc.), per l'attività laboratoriale e per quella organizzativa. A fronte di questa estensione della mentalità progettistica al lavoro creativo, infine, vorrei sottolineare come si stia assistendo anche ad un'investitura artistica del lavoro organizzativo, di cui un esempio, meritevole di maggiori approfondimenti, è l'idea che anche la programmazione, di un festival o di una rassegna, produca un'opera d'arte.

Spettatore, spettatori, pubblico

Mirella Schino

Quanto può cambiare nel corso della storia il semplice atto di guardare?

Al centro di questo saggio sta il problema di chi guarda lo spettacolo, il problema degli spettatori, analizzato a partire da un campo storico circoscritto – la scena ottocentesca italiana¹ – ma messo anche a confronto con alcune delle riflessioni teoriche che sono state fatte sulla questione spettatore, *Homo spectator*. Il teatro ottocentesco, apparentemente simile al nostro e in realtà diversissimo, permette forme di straniamento particolarmente utili, perché le riflessioni teoriche, senza enunciarlo, forse senza neppure esserne consapevoli, tendono a disegnare uno spettatore simile a noi: lo spettatore come si è configurato a partire dagli inizi del Novecento. Lo sguardo degli spettatori ottocenteschi è differente. È reso tale dal ventaglio emotivo messo in atto; dalle proprie abitudini teatrali quotidiane; da quelle sia teatrali che di vita degli attori. Insomma gli spettatori ottocenteschi non coincidono del tutto con lo *spettatore* – al singolare – oggetto delle grandi sistemazioni teoriche.

Tanto più è utile studiare questo pubblico simile e diverso attraverso impulsi che vengono dalle grandi teorie, specie se sono stimoli indiretti. Possono servire sia per mettere in luce una (eventuale) relatività delle teorie stesse, che, viceversa, per guardare questioni ottocentesche da prospettive inusuali e fare così affiorare aspetti nuovi. Nel mio caso, per esempio, sono emersi tre punti che mi sembrano importanti e che ora mi limiterò a enunciare velocemente e un po' cripticamente, ma che più avanti spiegherò. Sono: diplopia, flusso, illogica. Sono, cioè, la percezione doppia, due immagini per un solo oggetto, degli spettatori; il problema, per noi studiosi, di tener conto di una unità di misura che non coincide con il singolo spettacolo ma con un flusso, una somma; e infine la strana logica rovesciata degli attori del diciannovesimo secolo. Vedremo tutto questo in dettaglio tra poco.

¹ In questo saggio farò riferimento a quanto ho acquisito in diversi dei miei studi. Per evitarmi l'imbarazzo di dovermi citare, elenco qui gli interventi nei quali è stato determinante il problema degli spettatori: *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992, seconda edizione riveduta e accresciuta, Bulzoni, Roma 2008; *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* [2004], Cue Press, Bologna 2016; *Diderot a Lampedusa*, «Teatro e storia», 28, 2007, pp. 145-173. Mi sono occupata del problema del pubblico anche nei miei studi sull'Odin (in particolare, *Lo schema del secondo giocatore*. Su Jens Bjørneboe, il diavolo e l'Odin Teatret, «Teatro e Storia», 34, 2014, pp. 21-74); in quelli sui grandi maestri di inizio Novecento (*L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri*, Viella, Roma 2017); e, infine, sul fascismo (*Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, «Teatro e Storia», 38, 2017, pp. 67-113).

Occupandomi degli spettatori ottocenteschi ho incontrato peculiarità legate a precise incarnazioni storiche che proprio per questo tendono a sfuggire tra le maglie delle elaborazioni teoriche, a diventare invisibili e a sparire, grandi o piccole che siano. D'altra parte mi sembra – all'opposto – che alcune delle acquisizioni della ricerca empirica, pur così storicamente connotate, abbiano un valore generale, possano essere di stimolo per il pensiero astratto, regalare spunti di riflessione per la ricerca storica su altri periodi, e soprattutto possano smuovere quei modi di pensare che tendiamo a considerare ovvi e naturali. Le considerazioni che propongo, legate allo studio dell'Ottocento, possono dunque essere, in modi e forme adeguati, utili anche per altro.

Il tema degli spettatori è stato centrale, per me, fino dagli inizi della mia ricerca, ma sempre da un punto di vista esclusivamente empirico: gli spettatori di Nižinskij e della Duse, lo spettatore al singolare di Diderot, quelli dei Grandi Attori e dei grandi maestri novecenteschi, quelli dell'Odin e quelli degli anni del fascismo. Perciò il lavoro per questo saggio è diventato un percorso di conoscenza anche epistemologica. Mi ha posto molte domande, sui fondamenti e i limiti, i pregiudizi e le mancate comunicazioni del nostro modo di riflettere sul teatro. È stato un percorso accidentato, un viaggio di letture e di domande, pieno di salti, e al tempo stesso di problemi che tornavano a ripresentarsi.

A partire da Diderot: approcci empirici

Spettatore, spettatori, pubblico. Relazioni tra attori e spettatori. Modi e valore del guardare: nella pratica della ricerca storica sfuggono facilmente di mano. Forse anche perché continuiamo a inseguire, perfino inconsciamente, il desiderio di studiare gli spettacoli come opere chiuse e stabili, per quanto oramai sia quasi un luogo comune ripetere che non possono essere considerati tali. Direi che è quasi una tendenza involontaria. È difficile sfuggire alla tentazione di voler comprendere, di voler ricostruire il pensiero, l'azione di chi ha creato come se questo potesse renderci l'essenza dello spettacolo, il vero profilo dell'opera. Spesso è difficile prendere in considerazione perfino l'apporto degli attori rispetto a quello del regista o dell'autore drammatico, tanto più spesso sfugge il problema della presenza del pubblico, che ci costringe a uno sguardo fluttuante, alla indeterminatezza. Non sto dicendo, con ciò, che non ci sia stato nessuno a occuparsene. Al contrario, per alcuni momenti della storia del teatro occuparsi del pubblico è stata ed è una necessità, più che una scelta. Soprattutto per l'Ottocento: il teatro, specie quello italiano, era una forma di spettacolo in cui scenografie e luci avevano uno spazio veramente secondario; il rapporto con il testo e l'interpretazione erano più che altro una apparenza; i gesti erano mimetizzati all'interno di un apparente realismo; la poetica era spesso immaginata dai critici. La parte più solida su cui uno studioso può mettere le mani rimane quella relativa all'incontro, all'apporto emotivo degli spettatori, alla loro

complessa relazione, personale e collettiva, con la persona in scena, al loro peso. Ma è uno studio difficile, e quasi contro natura.

Bisognerebbe però tenere un po' più in conto questa ovvietà: ci sono stati snodi fondamentali, nella storia, che riguardano anche la declinazione storica di gesti primari come il guardare. E tenerne conto è importante anche se le sue infinite variabili sono difficili da afferrare. O forse persino impossibili.

Studiavo Diderot e la nascita del genere dramma, e mi è apparsa la possibilità di un cambiamento proprio da questo punto di vista. Un cambiamento in più rispetto ai tanti già valutati. La nascita del dramma coincide con uno dei volti nuovi del teatro 'moderno', vengono sempre ricordate le novità che riguardano le forme nuove di drammaturgia e lo spettacolo che vi è legato. Talvolta anche altri aspetti, secondo alcuni, ad esempio, il problema – spesso ripetuto, che a me continua a sembrare inessenziale – della «nascita della quarta parete», intesa come punto di osservazione e insieme strumento di separazione.² Il cambiamento in più di cui qui parlo riguarda, all'opposto, quel che lo spettatore mette di suo, o meglio: quel che viene da lui considerato interessante raccontare dei propri sentimenti. Illustrando il prototipo di nuovo testo teatrale ne *Le fils naturel*, Diderot descrive uno spettacolo a cui assiste uno spettatore solo, che instaura con esso un rapporto intimo, intenso, fortemente privato. Sono nuovi i sentimenti messi in gioco, ma è diverso soprattutto il peso che viene loro dato, e la liceità di renderli pubblici. Qui sto trattando l'argomento a volo d'uccello, ma la trasformazione di fine Settecento investe anche il modo di stare a teatro; il tipo di piacere che lo spettacolo può dare; le aspettative del pubblico; i processi associativi dello spettatore; le delicate combinazioni tra visione, storia e condizioni fisiche di chi guarda; i sentimenti esplicitamente messi in atto. Una rivoluzione. Una delle trasformazioni di quello che sembra un atto 'naturale' e quindi sempre simile a se stesso: guardare.

E approcci teorici

Da un punto di vista più astratto, da un punto di vista che possiamo chiamare teorico, quella degli spettatori è una questione di cui ci si è occupati da molte e diverse prospettive: della funzione; della percezione; della decodificazione; del funzionamento della memoria: dell'attesa; della elaborazione delle immagini; degli impulsi fisici; della passività o non passività; della motivazione; dello sguardo attivo; dei neuroni specchio; della separazione; del simulacro; della possibilità di educare l'audience. Forse, in tutte queste sue talvolta appassionanti applicazioni la ricerca teorica si è posta poco il problema della storia. In genere, lo “spettatore” è

² Cfr. ad esempio Jean-Pierre Sarrazac, *Le drame selon le moraliste et les philosophes*, in *Le théâtre en France, I, Du moyen âge à 1789* [1988], a cura di Jacqueline Jomaron, Armand Colin, Paris 1992, pp. 351-352.

considerato in quanto faccia di una di indagini teorica più ampia, che può riguardare il problema del guardare, o della comunità, della separazione, di nuovo dei neuroni specchio o della percezione, della politica culturale. Così che fa riflettere, ma per chi si occupa di una ricerca più storica è spesso difficile stabilire dei ponti. È vero anche il viceversa: chi parla dello spettatore dal punto di vista teorico solo raramente tiene conto degli studi empirici, per quanto il dialogo sia evidentemente fondamentale. Mi sono chiesta perché e forse si tratta di due lingue e ritmi del conoscere differenti, tra i quali è necessaria quasi una traduzione. La prospettiva teorica tende a una soluzione: a individuare, definire e chiarire il problema, per cercare risposte, chiarificazioni, per chiuderlo. Per gli studi storici, invece, ogni piano problematico è importante perché scivola in un altro, conduce all'apertura di un altro piano di questioni, differente. Tende, più che a una soluzione, a un cambiamento nel modo di guardare e di pensare. Non stupisce che il versante teorico appaia a quello empirico un po' lineare, mentre quello empirico appare al teorico labirintico. Nella piccolezza dell'ambito di ricerca teatrale, che è tanto stretto quanto profondo, questi due punti di vista si scontrano, sembrano parlare sempre di qualcosa di un po' diverso l'uno dall'altro, sembrano incapaci di rispondere – e tuttavia, per quanto sia difficile è un dialogo ovviamente utile, perfino indispensabile. Forse non in maniera immediata, e certamente non nel senso di una “applicazione metodologica”, ma di rimbalzo: per far pensare.

Il peso dello sguardo

Ultimamente è stato molto discusso il ruolo che può avere il guardare nella crescita esistenziale dell'essere umano, come pure il potere, perfino insopportabile, delle immagini:³ guardare come azione essenziale perché l'uomo si ponga come soggetto, e quindi come operazione da recuperare rispetto a un controllo dell'immagine, da parte del potere, che assicura il silenzio del pensiero. Sono dibattiti che spesso ci riguardano poco, concernono i gesti d'arte (come percorso di resistenza), ma raramente o solo indirettamente il teatro. Possono essere ugualmente utili a far riflettere anche sulla questione dello spettatore teatrale. In primo luogo ci confermano quel che già sappiamo, in quanto studiosi di teatro, e che viene ugualmente sempre messo in discussione: come il guardare non sia semplicemente un atto passivo, e non sia necessariamente di rimessa rispetto a quel che viene proposto in scena, come coinvolga l'intero essere, e possa trasformarlo. Sono considerazioni antiche, come lo è il teatro, sono temi fondamentali, che perciò tornano. E.T.A. Hoffmann aveva già scritto qualcosa di simile nella *Principessa Brambilla* due

³ Cfr. i lavori di Marie-José Mondzain, *Homo spectator. Voir, fair voir* [2007], Bayard, Paris 2013, o *L'image peut-elle tuer*, Bayard, Paris 2002, che ha fatto tanto discutere. Cfr. inoltre Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008.

secoli fa: il teatro come magica fonte, guardando la quale si può riconoscere se stessi. Ricordarlo ora, in un momento in cui la domanda di teatro riguarda chi lo fa molto più di chi intende guardarlo, acquista un senso particolare.

A partire dalla metà del Novecento si sono anche moltiplicati gli studi sulla percezione. I meccanismi che ne sono alla base, così come le sue conseguenze, sono stati studiati dalla psicologia, dalle neuroscienze, dall'estetica, dalla sociologia, dalla teatrologia, dalla semiologia, esplorando il funzionamento del guardare, dell'assorbire attraverso lo sguardo, il cervello, l'intero corpo. Peter Handke ha scritto che lo sguardo costituisce la più bella forma di partecipazione.⁴

Per noi (studiosi di teatro o teatranti) il problema rimane sempre quello della specificità dell'essere spettatore a teatro. Spettatore quindi non solo di una immagine costruita ad arte, e non solo di una immagine in movimento, ma di un'arte vivente: organica, anche se questo non la rende simile alla vita fuori scena. Giustamente Gabriele Sofia, che si è occupato con passione e precisione del problema dello spettatore teatrale e dei suoi meccanismi, mette in guardia da una prospettiva che isoli la sola percezione, e sottolinea invece l'importanza dell'aspetto relazionale.⁵ Sofia è stato forse lo studioso di teatro che più si è concentrato sull'aspetto fisiologico del problema della percezione e della relazione teatrale, basandosi su scoperte delle neuroscienze. Secondo il suo punto di vista il problema dello spettatore è quello di una esperienza,⁶ cioè di un meccanismo complesso con cui lo spettatore apporta a ciò che guarda l'insieme delle sue emozioni, dei suoi pensieri, del suo passato. È quindi qualcosa che va molto al di là di una semplice decodifica. Qualche anno prima Luciano Mariti aveva parlato di tempo e ritmo come di «una qualità temporale specificamente performativa secreta dalla relazione attore-spettatore»,⁷ che concerne il modo in cui lo spettatore vive e sente il tempo. Il ritmo, perno del fare teatro secondo grandi maestri come Appia e Craig, da lui viene dunque proposto come meccanismo regolatore per la relazione attore-spettatore. È un tipo di percorso raro: collocare al centro della questione spettatore una tecnica teatrale basilare. Ho trovato un atteggiamento simile solo nella antropologia teatrale, come vedremo tra poco. Anche Mariti torna, con forza, sulla questione della asimmetria che sta alla base della relazione attore-spettatore: nonostante tutti gli studi sull'argomento, scrive, ancora la percezione dello spettatore viene considerata

⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, [1998], CNRS éditions, Paris 2002, p. 189.

⁵ Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013, p. 24 (ma ai *Processi della relazione* è dedicato l'intero terzo capitolo). Cfr. anche: Gabriele Sofia, a cura di, *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Alegre, Roma 2008; e Clelia Falletti, Gabriele Sofia, a cura di, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & spettacolo, Roma 2011.

⁶ Gabriele Sofia, *Le acrobazie cit.*, p. 111.

⁷ Luciano Mariti, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*, «Teatro e Storia», 31, pp. 17-42. Successivamente è entrato a far parte dei *Nuovi dialoghi cit.*

come un effetto indotto «simmetricamente e automaticamente dalla espressività dell'attore, e non come l'altro, inevitabile, polo dialettico di una complessa vivente interrelazione».⁸

Negli studi sullo spettatore, specie quelli condotti su linee essenzialmente teoriche, ci sono temi ricorrenti. Tornano, dall'uno all'altro, constatazioni continuamente riscoperte, domande continuamente riproposte. Stabiliscono un fronte di cui non possiamo non tener conto: il corpo dello spettatore; il guardare come operazione attiva; la capacità di vedere più di quel che viene offerto dalla scena; l'importanza della relazione, del ritmo, del flusso che ne consegue, dell'asimmetria della relazione. È un fronte di dubbi e proposte che avanza, rimbalza e si riflette in (quasi) tutti coloro che si sono posti il problema. Ribolle e riaffiora al di là di specifiche teorie o proposte interpretative.

E lo spettatore come secondo giocatore

Questo era quello che mi interessava di più (in quanto studiosa dell'Ottocento teatrale) o forse quello in cui potevo riconoscermi di più: l'esperienza di cui parla Sofia, lo scarto di cui parla Taviani, che vedremo tra poco, il polo dialettico ma soprattutto il *fluidofiume* di Mariti, flusso della mente dello spettatore, soggettivo, indivisibile, mutevole. Mi sembra inoltre che sia possibile e necessario, quando studiamo un determinato periodo o artista, quanto meno *tener conto* della mole di problemi, e di alternative che pone la presenza degli spettatori. Sapere che questa mole di problemi e alternative esiste, anche se non sempre possiamo risolverla come problema, segnalarla come una grande zona bianca, come tra parentesi, in una carta geografica.

Forse qualche volta, agli inizi, cercare di chiarire l'apporto del pubblico può far correre il rischio di soluzioni un po' semplici. Ma non tener conto di questo apporto, e di tutti i problemi che comporta, è come studiare un gioco sportivo – una partita a tennis – osservando un solo giocatore, senza tener conto del secondo. Non è una idea mia, del resto: molto prima di me lo ha scritto Mejerchol'd, che ha parlato dello spettatore come del «quarto autore» dello spettacolo.⁹

Audience development

Il volume probabilmente più recente sullo spettatore è un manuale di Luigi Allegri. Il sottile volume di Allegri può introdurci al problema della comunicazione

⁸ Cfr. la nota 1.

⁹ Vsevolod Meyerhold, *Écrits I*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, La cité, L'âge d'homme, Lausanne 1973, p. 123.

(tra attori e spettatori) e degli scarti (tra le loro due visioni). Ma rappresenta anche quello di cui non parlerò, per quanto al centro del dibattito attuale.

L'intento del "manuale" di Allegri è educare il pubblico. A questo scopo viene dedicato allo spettatore un breve excursus nella storia del teatro, perché possa avere una visione più preparata, e quindi più corretta, dello spettacolo a cui assiste, un "orizzonte d'attesa" (l'idea di teatro con cui uno spettatore si reca ad assistere a uno spettacolo) più colto e consapevole. Per l'autore «il compito dello spettatore è prima di tutto quello di cercare di capire l'oggetto che ha di fronte, intenderne le motivazioni e la struttura, analizzarne i linguaggi, valutare le emozioni che gli ha trasmesso, e poi esprimere esplicitamente o implicitamente giudizi di valore, apprezzamento o rifiuto».¹⁰ Non sempre però la comunicazione tra palcoscenico platea è vista così, come un canale sgombro, anzi, qualche anno fa l'approccio semiologico è stato molto criticato proprio per la sua tendenza a pensare la relazione tra attori e spettatori in termini di lineare decodificazione.¹¹ D'altra parte, lo sviluppo e l'educazione del pubblico sono temi oggi ricorrenti, oggetto di programmi e progetti europei, e di discussioni. Non sempre questo "sviluppo" del pubblico è presentato in modo meccanico. Federica Zanetti, per esempio, ha parlato di un *development* che «non ha il compito di interpretare e spiegare, ci aiuta invece a vedere le ombre e le sfumature della complessità» proprio per la particolarità dell'opera d'arte teatrale che è «un progetto finito ma al tempo stesso si completa ed esaurisce nella relazione con l'altro».¹²

Sono temi senz'altro importanti in tempi in cui il teatro sembra contare di più per chi lo fa che per chi lo vede, e di grande peso in questioni di politica culturale. Il mio punto di vista è però opposto, e si concentra sulla relazione tra attori e spettatori in quanto tessitura di equivoci. Come ha scritto, meglio di quanto non possa fare io, Ferdinando Taviani: «Sono lo scarto, la non coincidenza o addirittura la mutua inconsapevolezza fra visione dell'attore e visione dello spettatore che fanno

¹⁰ Luigi Allegri, *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*, Roma-Bari, Laterza, 2018, p. XI. Ma mi sembra riportabile a un punto di vista simile anche il volume degli anni Ottanta di Anne-Marie Gourdon, *Théâtre, Public, Perception*, CNRS, Paris 1982, che elabora una serie di ricerche e informazioni su motivazioni, aspettative, conoscenze pregresse, partecipazione e scelte del pubblico, con interessanti approfondimenti sugli spazi dedicati al pubblico da parte di diversi teatri, e su aspetti psicofisiologici della percezione teatrale.

¹¹ Interessante, a questo proposito, la lunga riflessione di Marie-Madeleine Mervant-Roux (*L'assise* cit., pp. 48-49) sui limiti degli studi degli anni Settanta (soprattutto dei semiologi) che concepivano la ricezione come una decodificazione, una decifrazione dei codici dello spettacolo. Sul finire degli anni Ottanta alcuni di loro (Patrice Pavis, ad esempio) hanno constatato di aver perso così la dimensione emozionale dello spettacolo (p. 49).

¹² Federica Zanetti, *Teatro e formazione come beni comuni*, «Prove di Drammaturgia», 1-2, settembre 2017. Segnalo altri due interventi su questo argomento nello stesso numero: Alessandro Bollo, *Audience development. Un termine imperfetto, ma che merita fiducia*; Steven Hadley, *Audience Development: democratizzazione della Cultura?*

dell'arte teatrale un'arte, e non una imitazione o una replica del conosciuto [...] fare capire uno spettacolo non è progettare scoperte, ma disegnare, progettare gli argini lungo i quali navigherà lo spettatore».¹³

Lo spettatore come fruitore, destinatario, re

Lo scarto è fondamentale per affrontare il teatro ottocentesco, a cui neppure la più complessa nozione di fruitore può adattarsi. E mi sembra che bisognerebbe riflettere se sia possibile parlare del pubblico come fruitore in qualsiasi altro periodo teatrale. Da tempo è stato proposto di considerare il fruitore di un'opera d'arte quale che sia (a partire da quella letteraria) come presupposto della produzione, tale da condizionarne, in certa misura, il senso.¹⁴ E, in modo determinante, la memoria.¹⁵ Anche lo spettatore teatrale è generalmente preso in considerazione così, come fruitore, destinatario o interlocutore dell'opera teatrale. In casi estremi, come abbiamo appena visto, è considerato un fruitore tenuto ad adeguarsi, a comprendere, che deve essere in grado di capire e analizzare. Ma nell'Ottocento lo spettatore non era un destinatario, tanto meno un destinatario tenuto a una corretta analisi: era il re. Considerarlo un fruitore farebbe perdere sfumature essenziali. Lo era, naturalmente, soprattutto se si sta parlando dell'arte di alcuni personaggi d'eccezione: era fruitore dell'opera della Rachel, di Salvini. Ma in generale pensarlo in questi termini non ci aiuta. Il suo punto di vista era dominante, non condizionava solo la sua lettura di un'opera d'arte, non determinava solo il suo successo o insuccesso. Fuoriusciva dal singolo spettacolo, e cristallizzava un *modo di pensare* – diffuso – sul teatro. Stabiliva cosa il teatro dovesse essere, e come avrebbero dovuto comportarsi gli attori.

Grotowski preferiva parlare di spettatori, e non di pubblico, per conservare il senso della pluralità e della individualità degli sguardi (si tende invece a parlare di *spettatore*, al singolare, prototipo o modello, spettatore tipo – quando se ne studiano in sé i meccanismi di visione, percezione, esperienza). Ma negli studi il termine

¹³ Ferdinando Taviani, *Le due visioni: visione dell'attore, visione dello spettatore*, in Eugenio Barba, Nicola Savarese (a cura di), *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, [1990], Argo, Lecce 1996, p. 256.

¹⁴ L'esempio classico è il lavoro di Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

¹⁵ Un sequenza di "carotaggi" sul modo in cui il problema dello spettatore/spettatori/pubblico è stato preso in considerazione a livello teorico, e di soluzioni con cui si è affrontato in alcuni spettacoli si trova in Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, l'Harmattan, Paris 2006. La mia conoscenza teorica del problema non è certo esaustiva, ma ho l'impressione che abbia avuto forse una particolare rilevanza in Francia, a partire da una parte da Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, e, dall'altra, da Jean Doat, *Entrée du public. La psychologie collective et le théâtre*, Éd. De Flore, Paris 1947.

pubblico è fondamentale, soprattutto per indicare un pensiero talmente diffuso da essere profondamente incorporato, spesso fino a essere considerato naturale. È imprescindibile per parlare dell'Ottocento, periodo in cui "il pubblico" condivideva perfino inconsapevolmente una serie di opinioni su cosa fosse il teatro, e di pregiudizi, o giudizi, sugli attori, testimoniati da innumerevoli minuscoli sintomi. E da parte loro, gli attori avrebbero senz'altro parlato di "pubblico", un unico avversario da combattere. Lo chiamavano con nomi vagamente ingiuriosi, come orbetto, un animale che si credeva cieco, un essere da fronteggiare e dominare. Lottavano contro questo pubblico-nemico con accorgimenti, astuzie, potenza, strategie, come se fosse un battaglione di un esercito avversario. E il pubblico rispondeva parlando degli attori come di killer e combattenti: "mattatori". La parola pubblico ci conduce a immagini di possibile contrasto, violenza, dominio e fuga che tendiamo a mettere da parte quando pensiamo ai meccanismi percettivi.

Nel Novecento le cose sono cambiate, ma nel secolo precedente erano i teatranti a doversi adeguare a quel che il pubblico chiedeva. E lo facevano, ma solo in apparenza.

Diversità come strumento d'arte

A questo proposito, un utilissimo stimolo può venire da due aspetti della questione teatro che sono proposti da Jacques Rancière come temi importanti per affrontare il problema della relazione teatrale:¹⁶ separazione e comunità. Al di là e forse anche in contraddizione con i percorsi e le conclusioni del filosofo, il suo suggerimento mi ha portato a riflettere su una mia vecchia ossessione, ma questa volta dal punto di vista del pubblico e della relazione attori/spettatori. Studiare l'Ottocento, o meglio, studiare la maggior parte del teatro professionista occidentale precedente al Novecento, vuol dire porsi un problema che ai nostri giorni sfugge: quello della diversità anche sociale dell'attore, della distanza dal pubblico che ne consegue; della relazione tra questa diversità, privata o sociale, e l'azione d'arte. Pubblico e attori costituiscono due comunità socialmente distanti. Il che ci porta rapidamente alla diversità come strumento per la creazione scenica e come elemento creatore di una drammatica *distanza* rispetto allo spettatore, talvolta genialmente usata, più spesso subita, dagli attori.

Non è la stessa diversità, grande, esistenziale, di cui parlano gli artisti teatrali del Novecento. Era una diversità piccola, umile, quotidiana, oggetto di malcelato

¹⁶ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* cit. Sul volume di Rancière cfr. l'intervento di Antonio Attisani, *Ventimila segni per l'attore emancipato*, «Il castello di Elsinore», 60, 2009, pp. 121-132. Per un punto di vista non teatrale sul volume di Rancière cfr. ad esempio l'intervento di Marco Pustianaz, *Lo scandalo dello spettatore. Teatro e democrazia secondo Jacques Rancière*, Leuvssein, 8/3 (settembre-dicembre 2015), 2016.

disprezzo. Riguardava la vita extraspettacolare, però anche un modo diverso di concepire la logica scenica, come cercherò di spiegare.

Nel suo confronto con il pubblico, l'attore ottocentesco si serviva di ciò che aveva a disposizione, cioè la sua competenza precisa, il duro addestramento, e poi anche altro, qualcosa che oggi facilmente ci sfugge: una logica difficile da afferrare e da comprendere e impossibile da giustificare per gli spettatori. Il teatro era costruito su una logica che non era solo capovolta (rispetto a quella del pubblico), era differente. Non rimaneva del tutto invisibile agli occhi degli spettatori, e pertanto non poteva non apparir loro che del tutto irrazionale. "Illogica", usato come sostantivo, è veramente un brutto neologismo, ma forse è utile a sottolineare non solo la diversità della logica dell'attore, ma anche la *certezza*, da parte degli spettatori, che si trattasse di pura, irrazionale, errata illogicità. Illegittima. Ancora negli anni Venti del Novecento, Silvio d'Amico scrisse una delle sue più violente reprimende parlando di una compagnia che aveva messo in scena un testo ambientandolo a qualche anno di distanza rispetto a quel che aveva voluto l'autore. Quello che il critico contesta è la *legittimità* di questa scelta, il diritto degli attori a muoversi su basi non indicate dall'autore, quindi, secondo il critico, irrazionali.¹⁷ Fra poco vedremo l'esempio di Zacconi, forse ancora più evidente.

Per chi studia, sarebbe fondamentale riuscire a impadronirsi delle basi della 'illogica' ottocentesca, ma è difficilissimo. Dobbiamo però ricordare quanto già detto, e cioè la larvata ma profonda ostilità di cui era allora profondamente imbevuto il rapporto attori/spettatori. Questa "ostilità" era più frequente nei confronti degli attori comuni, ma anche per quel che riguarda i Grandi Attori, vertice dell'arte ottocentesca, possiamo riscontrare una diffidenza in stato dormiente, rapidissima a svilupparsi. Tutti gli attori, dai guitti agli attori più celebri, erano condizionati da questo modo di pensare del pubblico, tanto diffuso da essere ormai inconscio. Dovevano farvi fronte e adeguarsi, almeno in apparenza.

Ma non si limitavano ad adeguarsi: usavano questo stato di cose per amplificare i loro effetti. L'illogica creava (crea) nello spettatore sorpresa e sconcerto, proprio lo stato dell'essere cui l'attore mira. Determinava vertigine emotiva, turbamento, sconcerto. Un piccolo scandalo. Catturava, insomma, lo spettatore. Però la gravità dei rischi che comportava, visto il modo in cui il pubblico poteva reagire a questa stessa illogica, è altrettanto evidente. Ricordo di aver letto, così tanti anni fa da non saper più dove, che Zacconi per interpretare il feroce dittatore de *La gloria* di d'Annunzio aveva costruito il suo personaggio a partire dalla figura di Socrate. Non so se è vero, ma è un ottimo esempio di una "illogica" allo stato elementare:

¹⁷ Cfr. Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, secondo volume – tomo II. 1923-1925. Antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito. Introduzione di Gianfranco Pedullà. Note, bibliografia e indici a cura di Lina Vito, Novecento, Palermo 2002, p. 351. La compagnia è quella di Alda Borelli, il testo è *Carnevale* di Molnár.

rovesciamento della logica “normale”, quotidiana, e quindi uso dei lineamenti di un uomo saggio per dar vita a un dittatore efferato. Estremamente funzionale, nella sua semplicità, se efficace. Ma se non lo è, lo spettacolo crolla come un castello di carte, perché gli spettatori del periodo, che non avevano problemi ad accettare le più grandi stranezze da parte di un grande attore, non gli concedevano però quel che a noi sembra ovvia: il credito di poter variare la lettera del testo per 'creare'. L'ipotesi socratica di Zacconi era un rischio eccessivo, doppiamente illogico. Ci sono molti altri esempi di illogica, e spesso diventavano quei gesti famosi a cui si legava la memoria di un Grande Attore: il pugnale che Gustavo Modena infiggeva platealmente in un tavolo di marmo; il grande amore materno della *Medea* interpretata dalla Ristori. O i personaggi maschili che Sarah Bernhardt amava tanto impersonare, e che i suoi critici più attenti ritenevano così poco credibili. Forse il più fragoroso esempio possiamo trovarlo nella decisione di Eleonora Duse di ripresentarsi al suo pubblico dopo molti anni di assenza interpretando a più di sessant'anni, con tanto di gloriosa corona di capelli candidi, il personaggio di una giovane e avvenentissima sposa. Era una scelta ardita, assurda, e perfettamente consapevole: pochi anni prima il suo unico film *Cenere*, attraverso il quale il pubblico si era trovato per la prima volta di fronte a una immagine della «Grande Ammosa» *vecchia*, era andato decisamente malino. Il pubblico non aveva accettato la sua immagine di donna anziana, benché si trattasse dell'unico film della Signora. La Duse sapeva perfettamente che, tornando in scena, i suoi capelli bianchi sarebbero stati un problema.

In fondo, quel che è più difficile da capire, studiando l'Ottocento teatrale, è la forza e la concretezza dei suoi meccanismi elementari: per esempio, il fatto che il teatro fosse un luogo non solo per vedere spettacoli. Fabrizio Cruciani ha scritto che nel teatro all'italiana il cilindro formato dai palchi è un luogo attivo di tensioni, di sguardi incrociati, un perimetro vibrante: si guarda dai palchi e si guardano gli spettatori nei palchi.¹⁸ È una descrizione efficacissima ed è una constatazione quasi naturale per chi, anche prima di Fabrizio, studia o studiava l'Ottocento. Il teatro aveva una doppia funzione spettacolare, una che riguardava quel che avveniva in scena, l'altra quel che avveniva tra gli spettatori – perfino nel caso della riapparizione sulle scene di Eleonora Duse. La percezione di chi guarda cambia profondamente se deriva da uno sguardo acceso o da uno sguardo distratto o addirittura volto altrove, e il compito dell'attore è quello di accendere. Ma era molto più difficile farlo quando era già lì pronta una seconda, piacevole e soprattutto *accettata* logica dello stare al teatro: guardare e chiacchierare con gli altri spettatori. È semplice, e insieme complicato: allora, per esempio, lo spettatore non sarebbe mai potuto essere definito uno sguardo immobile sulla sua sedia. Non era neppure in

¹⁸ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1992, in particolare pp. 12-13.

costante movimento, proprio come lo spazio del pubblico, prima del gas e dell'elettricità, non era proprio illuminato, ma non era neppure buio. La differenza sta in sfumature, nella maggiore liceità di piccoli atteggiamenti, nel considerare ritardi o chiacchiere come comportamenti naturali e non come un malcostume. Un po' come sta cominciando a succedere ora per l'abitudine a conservare i cellulari sempre accesi, che baluginano nel buio delle platee, e in più condizionati anche dall'altra abitudine condivisa, quella di essere spettatori di televisione e computer, che ci porta a sussurrare continuamente ad altri i nostri pareri.

La maggior parte del pubblico ottocentesco non si sentiva tenuto a decifrare le scelte degli artisti. C'era una storia, c'erano dei personaggi – era un teatro pieno di sapori sottili, ma che veniva rivendicato negli aspetti più semplici. C'era, dunque, una facciata semplice. E poi, come il pubblico in realtà sapeva bene, ma non accettava a livello *logico*, c'era qualcosa di più, di diverso, che si muoveva dietro la storia.

Zacconi – per tornare a lui – lanciava l'enigma di una figura di dittatore plasmata su quella di Socrate come un killer lancia un pugnale: un modo di uccidere efficace e silenzioso. Se va male, è un buon modo per rimanere irrimediabilmente disarmato. Sconfitto. Non uso la parola sconfitta in senso metaforico: uno spettacolo, nell'Ottocento, non aveva la possibilità di essere replicato, se il consenso degli spettatori non era conquistato alla prima replica per città. Anche *La gloria*, novità di D'Annunzio portata in scena da Eleonora Duse ed Ermete Zacconi, cadde. Nel caso di un teatro autofinanziato una simile caduta era logicamente grave.

Per riassumere questo lungo *détour*: tra le logiche dell'attore ottocentesco dobbiamo mettere la tendenza a giocare con il pubblico (consapevolmente), la tendenza all'eccesso. Erano i modi in cui gli attori catturavano e accendevano uno sguardo altrimenti impegnato in altri "compiti" teatrali (guardare, per esempio, gli altri spettatori, conversare con loro). Giocavano in gran parte proprio sul fatto che l'attore fosse socialmente diverso e distante – inferiore – e che non gli fosse quindi a priori concesso il diritto di interpretazioni "forzate". Facevano parte di una relazione con lo spettatore che somigliava più alla lotta che alla seduzione, e in cui entrava a far parte l'esibizione di questa diversità, che era comunque evidente per lo spettatore, in ogni dettaglio scenico, nei costumi, nel modo di muoversi degli attori. Ma era lo spessore stesso di questa diversità che approfondiva il turbamento dello spettatore, e poteva rendere l'esperienza teatrale – quando era intensa, quando il pugnale colpiva il suo bersaglio – una lacerazione rispetto alla propria quotidianità.

Sulla base dell'Ottocento, il problema della relazione attore/spettatore si fa più complesso, comprende forme di aggressività e di difesa, si apre alla questione della diversità del teatrante, e, di nuovo, a quella degli equivoci. Quello che lo spettatore vedeva non era quel che l'attore faceva. Lo spettatore ci mette sempre del suo, in questo caso spesso partendo da un punto di vista opposto, *diverso*, incompatibile. Nonché partendo da cultura, esperienza, modo di pensare, abitudini di vita,

pensiero sul teatro radicalmente differente. Ma quello che lo spettatore pensava, o scriveva, in recensioni come in chiacchiere tra amatori, nei palchetti e nei salotti, entrava indiscutibilmente a far parte dello spettacolo. Perché il modo di pensare tra le due sponde del palcoscenico era talmente differente che gli spettatori dovevano comunque tradurre l'illogica degli attori nella loro logica, che era poi quella prioritaria, determinante, vincente. Anche in questo senso erano “quarto autore”.

Un modo in più per uscire dall'opera chiusa

L'osservazione della illogica offre spunti che possono forse avere una utilità anche al di là dell'Ottocento. L'illogica aveva a che fare con la diversità dell'attore. E la diversità dell'attore, nell'Ottocento, devo ripeterlo, affondava le sue radici in abitudini a metà tra arte e vita, cioè nell'assenza di soluzione di continuità tra arte e vita che era alla base di tecniche, abitudini, regole e, infine, scelte artistiche. Dovremmo studiare di più le vite degli attori per capire le loro tecniche, dovremmo cioè connettere abitudini di vita con abitudini artistiche. Dovremmo anche studiare di più le abitudini degli spettatori. Per esempio, nel teatro ottocentesco aveva grandissima importanza il fatto che gli spettatori (non tutti, ma molti, una parte determinante del pubblico) si recassero con regolarità a teatro, e quindi vedessero un grande attore, a distanza di pochi giorni, in personaggi molto diversi tra loro. Molti spettatori erano conoscitori, per l'abitudine di una frequentazione del teatro più regolare della nostra, anche se derivata da abitudini spesso più sociali che di fruizione d'arte. Il che vuol dire però anche che lo spettacolo faceva parte, in realtà, di un flusso. E dovremmo studiarlo a livello di flusso, sia nei suoi effetti che nella sua costruzione.

Dallo spettacolo, insomma, dovremmo fare un passo indietro, e passare a un insieme più ampio. Dovremmo uscire dall'opera chiusa. Raimondo Guarino ha scritto che la metodologia storica ha smantellato la centralità dell'evento. Ciò che si esibisce nel presente e nel campo visivo dello spettatore non può essere considerato transitorio, perché la lunga durata che interessa allo storico è quella della permanenza delle pratiche.¹⁹ Così lo spettacolo non è più sbrigativamente “effimero”, si colloca all'interno di una lunga durata che concerne le tecniche, la memoria e altri meccanismi. Dal problema degli spettatori ci viene un suggerimento parallelo, rompere non solo con la centralità dell'evento, ma anche con la nostra tendenza a pensare allo spettacolo come a un'opera conclusa, sostituendo a essa semplicemente un flusso che comprende da una parte molti spettacoli e dall'altra molte abitudini: non spettacolo più processo, ma molti spettacoli più quotidianità e vita. Per studiare uno spettacolo bisogna dunque tener conto della mancanza di

¹⁹ Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. VII. Cfr. anche M.-M. Mervant-Roux, *Figurations du spectateur* cit., pp. 11-12.

soluzione di continuità tra arte e vita per gli artisti, e della (almeno nell'Ottocento) frequentissima mancanza di soluzione di continuità tra uno spettacolo e l'altro per gli spettatori. Possono sembrare sfumature. Ma potrebbero cambiare il nostro modo di pensare al teatro.

Drammaturgia dello spettatore

In un saggio dedicato allo sguardo sul corpo dei danzatori, Andrea Zardi²⁰ nota come il problema dello spettatore abbia attratto interventi da punti di vista molto differenti, e aggiunge: «Particolarmente importante è stata la presa di coscienza che, non meno dell'attore, anche lo spettatore è provvisto di un corpo, oltre che di una mente e di una competenza enciclopedica e intertestuale, e che è con il suo corpo e nel suo corpo (in realtà, corpo-mente, corpo-memoria) che egli fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce». Sta facendo riferimento, con queste parole, agli studi ormai classici di Merleau-Ponty: «Orbene, è appunto il mio corpo a percepire il corpo dell'altro: esso vi trova come un prolungamento miracoloso delle sue proprie intenzioni [...] il corpo altrui e il mio sono un tutto unico, il diritto e il rovescio di un solo fenomeno»;²¹ alle ricerche di Eugenio Barba nell'ambito della antropologia teatrale (teatro come arte dello spettatore, che percepisce attraverso tutti i suoi sensi); a quelle della sua International School of Theatre Anthropology; agli studi di Marco De Marinis: spettacolo come «*modo di persistenza e di trasmissione non documentario*, che si compie fundamentalmente nel corpo e mediante il corpo».²²

L'ISTA, International School of Theatre Anthropology, è stata fondata ed è diretta da Eugenio Barba nel 1979. Soprattutto nella sua prima fase è stata tanto un luogo di particolare pedagogia quanto di particolarissima ricerca. È stato un centro di discussioni e incontri tra uomini di teatro e uomini di studio. Non ha mai avuto una sede stabile, ma è stata strutturata in sessioni, ogni volta in un luogo diverso, talvolta organizzate a distanza ravvicinata, in qualche caso a distanza di parecchi anni. Per un lunghissimo periodo ha avuto una équipe non fissa, ma stabile, di studiosi e artisti che ne costituivano il nucleo, più una base variabile di giovani

²⁰ Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuroscientifico*, «Mimesis Journal», giugno 2018.

²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* [1945], Bompiani, Milano 2003, p. 459.

²² Marco De Marinis, *Il corpo dello spettatore. Performance studies e Nuova Teatologia*. Relazione al convegno «Le scienze cognitive in Italia. Bilanci e prospettive», Università di Messina, 28-30 novembre 2013. Una nuova versione è *Teoria della performance: performance studies e nuova teatologia*, «Culture Teatrali», 26, Annale 2017, pp. 166-175. Il brano citato è a p. 169. Il problema dello spettatore, come vedremo, ritorna spesso negli studi di De Marinis. Sulla questione del corpo dello spettatore cfr. anche il volume di Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini Studio, Milano 1991, in particolare pp. 97 e ss.: *La tecnica del corpo dello spettatore*.

attori che ne costituiva l'oggetto pedagogico. Al centro della ricerca c'era lo studio del comportamento psicofisico umano in condizioni di rappresentazione, o «antropologia teatrale»,²³ che si interroga in primo luogo sui meccanismi pre-espressivi dell'attore (europeo e asiatico), cioè su tutte quelle manipolazioni del corpo con cui, in modo visibile o in modo invisibile, in modo conscio, o, molto più spesso, del tutto inconsapevole, plasmato da una tradizione, l'attore influenza e cattura a livello subliminale l'attenzione di chi lo guarda.

Per gli attori ottocenteschi finora abbiamo parlato di un modo emotivo, mediante la sorpresa e lo sconcerto, di catturare l'attenzione dei loro spettatori. Rappresentavano storie che almeno apparentemente erano il vero motivo per cui si andava a teatro, pertanto i loro intrecci dovevano arrivare in modo corretto, chiaro e lineare al pubblico. Incarnavano personaggi che dovevano essere resi in modo "realistico", cioè in un modo che doveva apparire (anche se non era) simile alla realtà. Ma all'interno di un modo di muoversi in scena apparentemente "naturale", è facile trovare, specie per gli attori più grandi, tracce di un uso del corpo largamente extraquotidiano, anche se mimetizzato. Forse ancora più delle maniere celebri da D'Annunzio sono stati i piedi di Eleonora Duse a suscitare testimonianze bizzarre. Certo, nessuno avrebbe mai parlato per lei di equilibrio precario o di danza delle opposizioni, come fa Barba nelle sue analisi. Ma si raccontava che sapeva piangere da un occhio e ridere da un altro. Il suo modo di camminare veniva definito simile a quello di chi «cammini sui serpenti», veniva notato come si appoggiasse più sulle punte che sui talloni, con uno strano effetto di leggerezza e sospensione. Si descrivevano, con stupore, violente reazioni fisiche ai movimenti dell'attrice in scena. C'è un racconto, particolarmente bello, di una giovane attrice che descrive, quasi attonita, la propria istintiva reazione all'indietro, pur seduta in fondo alla platea, a un improvviso salto in avanti dell'attrice: e aveva sentito il rumore della propria testa che batteva contro la parete alle sue spalle.

L'ISTA è durata, da una sessione all'altra, molti anni. C'è stato tempo, al suo interno, di occuparsi dei problemi più strani, di sviluppare un pensiero complesso – forse non sempre chiarissimo per chi veniva da fuori. Ma, come dice Barba «nel momento stesso in cui mi sono proposto [di essere chiaro] non potevo fare a meno di ricordare quel che diceva un mio connazionale d'elezione, Niels Bohr: "Qual è il contrario della verità? Non la menzogna, ma la chiarezza"».²⁴ L'ISTA è andata a caccia di visioni complesse. In questo contesto, il problema dello spettatore si è materializzato molto presto: se l'attore era colui che doveva saper operare sull'attenzione dello spettatore, quest'ultimo diventava automaticamente motivo di

²³ Sull'antropologia teatrale e l'ISTA mi limito a citare i due testi più classici, *L'arte segreta dell'attore* cit., ed Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, il Mulino, Bologna 1993.

²⁴ Eugenio Barba, *Brucciare la casa. Origini di un regista*, Ubulibri, Milano 2009, p. 13.

interesse. Quasi agli inizi, è apparsa la formula «drammaturgia dello spettatore». Ora occupa un posto piccolo ma fondamentale in uno degli ultimi libri di Barba, *Bruciare la casa*, del 2009, ma la formula è molto precedente. Era stata al centro di una sessione dell'ISTA del 1990, a Bologna, una lunga discussione in un pomeriggio caldissimo. Prima ancora, nell'87, c'era stato un saggio fortunato di Marco De Marinis, *Dramaturgy of the Spectator*²⁵ che a sua volta faceva riferimento a uno studio di qualche anno prima di Franco Ruffini.²⁶ Entrambi gli studiosi facevano parte dell'équipe scientifica della paradossale “scuola” di Barba. Insomma: era una formula che girava per l'ISTA. Fin da subito, invece, si era parlato di “drammaturgia dell'attore”, cioè di un filo articolato, non necessariamente narrativo, ma logico, con cui l'attore intesse le sue azioni. Un filo che poi, nello spettacolo contemporaneo, viene a far parte della tessitura del regista, e di cui lo spettatore può non rendersi conto. Fondamentale, quindi, da riconoscere.

Nel suo saggio dell'87, *Dramaturgy of the Spectator*, De Marinis, dopo aver sottolineato l'importanza di un approccio multidisciplinare al problema dello spettatore, ne imposta una suddivisione, separando la complessiva ricezione dello spettacolo da parte dell'audience dalla fruizione soggettiva, al singolare, per la quale usa la definizione «drammaturgia dello spettatore». È con questo secondo tipo di partecipazione dello spettatore, che è percezione, memorizzazione, risposta emotiva e intellettuale, che lo spettacolo realizza in pieno il suo potenziale comunicativo. Ruffini, da parte sua, aveva parlato di una controllata *autonomia creativa* dello spettatore. La performance si presenta così come una operazione portata avanti congiuntamente da autore, regista, attore e spettatore, che ancora una volta viene scoperto come un creatore di senso, relativamente autonomo. Giustamente De Marinis postula la necessità di operare distinzioni nella massa degli spettacoli, e separare tipi di spettacoli che tendono verso una “corretta” ricezione (per esempio gli spettacoli politici) dai tanti (per esempio l'avanguardia, o gli spettacoli classici orientali) che permettono più facilmente una “libertà” della audience. Il

²⁵ «The Drama Review. TDR», 31, 2, Summer 1987, pp. 100-114. Negli archivi dell'Odin (segno ulteriore di un processo di discussione continuo e di lettura reciproca tra le persone appartenenti all'ambiente ISTA) ho trovato inoltre un interessante dattiloscritto di De Marinis, di poco successivo al saggio per «TDR», una relazione in occasione del primo incontro internazionale tra semiologia e antropologia teatrale, Bari, 12 settembre 1987. Nel suo intervento De Marinis mette giustamente in guardia da una eccessiva segmentazione del *processo* che va dal processo di lavoro per lo spettacolo al risultato alla comprensione dello spettatore, e dal pericolo di vedere il rapporto attore spettatore o in termini di seduzione o in quelli di non-relazione e non-comunicazione, pur senza negare l'importanza di uno scarto tra ciò che l'attore fa e ciò che lo spettatore vede, scarto che tuttavia non va destoricizzato (Odin Teatret Archives, Fondo Odin, Serie Publications, b. 7).

²⁶ Franco Ruffini, *Testo/scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore*, «Versus – Quaderni di Studi Semiotici», 41, pp. 21-40.

che, aggiunge, non vuol dire che regista e attori non abbiano compiuto un lungo e articolato lavoro sulla attenzione degli spettatori.

Barba, tornando sul problema nel 2009, racconta di aver usato a lungo questa espressione, che gli era stata spesso contestata in quanto priva di senso e logica, ma che aveva conservato testardamente perché ben indicava quello che, come regista, era il suo scopo principale: «creare uno spettacolo che potesse assumere un senso condiviso e allo stesso tempo potesse sussurrare una confidenza diversa a ognuno degli spettatori».²⁷ Dunque un artista, che è anche uno studioso, ci porta a scoprire un punto di incontro tra due logiche in apparenza opposte: quella dello spettatore che subisce, in modo non meccanico, ma immediato le influenza subliminali del comportamento dell'attore e del racconto del regista, e quella secondo cui elabora una sua visione del tutto personale e soggettiva di quel che guarda.

L'ISTA è stata il mio ambiente di formazione, e forse perciò, per il fatto di essermi tanto vicino, mi sembra che abbia avuto almeno due punti di forza rispetto ad altri luoghi di ricerca. In primo luogo all'ISTA gli interrogativi sullo spettatore si situavano al centro di una grande ricerca sull'attore riproponendo a livello problematico il fondamentale dialogo che è alla base del teatro (mentre spesso, in studi teorici, la questione dello spettatore è situata all'interno di interrogativi che riguardano il fenomeno del guardare, percepire ecc.). C'era, anche in questo atteggiamento ISTA, il possibile rischio di inclinare verso una visione un po' meccanica, causa-effetto, in cui al comportamento extraquotidiano deve corrispondere una reazione dello spettatore. Non è stato così, per l'altro grande punto di forza: nonostante la presenza di una personalità centrale come quella di Barba, l'ISTA era un luogo di pluralità di voci, di metodologie non univoche. C'erano troppi studiosi, e troppo diversi tra loro per rischiare l'ortodossia, il semplicismo o uno sguardo meccanico. C'erano spazi di tempo, tra una sessione e l'altra, in cui ognuno di noi tornava a casa a seguire i sentieri del proprio lavoro individuale. C'era però il virtuale "luogo" comune e l'abitudine di rincontrarsi – alcuni di noi sono stati legati all'ISTA per più di vent'anni – c'era il tempo per riflettere su spunti, suggerimenti anche molto strani, speculazioni ardite. C'erano temi che tornavano, campi di riflessione che ci univano, ma senza condurre all'omogeneità. Da questo punto di vista è stata una scuola del pensiero unica, e una palestra per noi (allora) giovani studiosi fuori norma.²⁸

²⁷ Eugenio Barba, *Bruciare la casa* cit., pp. 35-36.

²⁸ Ne parlo al passato, mentre in realtà l'ISTA è ancora in vita, l'ultima sessione è del 2016, perché almeno per ora sembra essersi conclusa proprio l'esperienza di ricerca, in particolare di ricerca comune tra teatranti e studiosi, mentre è rimasto in vita il versante pedagogico.

Un secondo dramma creato dagli spettatori

Tra il 1980 e il 1990, nel periodo in cui è iniziata e si è sviluppata l'ISTA e in cui – poco dopo la fondazione – ho cominciato a farne parte, il mio principale argomento di studio è stata Eleonora Duse. De Marinis ha scritto che la drammaturgia dello spettatore riguarda essenzialmente il teatro d'avanguardia del Novecento, a cui si potrebbero aggiungere forme di teatrodanza asiatica tradizionale. Non riguarda l'Ottocento, concordo con lui, perché nel diciannovesimo secolo non ne sarebbe mai stata presa in considerazione la liceità. L'unica drammaturgia immaginabile a cui fare riferimento era il testo, la drammaturgia dell'autore. Perfino l'attore veniva considerato (nonostante la smaccata evidenza in contrario) puramente un "interprete". Pure, la ridda di sentimenti ed emozioni che poteva essere messa in atto ci mostra continuamente come ci fosse qualcosa d'altro. Soprattutto per alcuni, soprattutto per la Duse, per la Rachel, sembrava nascere tra attrice e spettatore proprio la confidenza sussurrata di cui parla Barba, un canale privato ed esclusivo che certo derivava ben poco dal lavoro dell'autore o dal personaggio. Mi sono trovata a studiare la Duse anche sulla base di domande che venivano dall'ISTA. Ma ovviamente soprattutto alla luce del teatro ottocentesco, e dei primi grandi registi, che l'ammiravano. Il problema degli spettatori si era presentato fin dall'inizio come ineludibile.

Questo è quello che avevo incontrato: così grande era la Duse, che l'atto di vederla sembrava presentarsi come una esperienza estrema, non solo piacevole, quindi, e neppure semplicemente definibile come "profonda". Provocava disagio. Era un fenomeno strano e in quanto tale inquietante, certamente inaspettato in un'arte considerata minore o peggio, come il teatro. Solo alla fine della sua incredibile carriera d'attrice un intellettuale del rango di Piero Gobetti è riuscito a trovare parole più precise. Ha parlato della Duse come di un fenomeno che doveva essere apparentato a una esperienza profondamente religiosa, e solo secondariamente estetica.²⁹ Prima di Gobetti forse non c'erano neanche i mezzi per pensare in termini così nuovi e sconcertanti. Gli spettatori guardavano e soffrivano. Ridevano, anche, perché la Duse aveva scene comiche, commedie in cui eccelleva. Poi di nuovo soffrivano. Così, hanno semplicemente cominciato a parlare di lei come di un'attrice che sapeva piangere con un occhio mentre con l'altro rideva. Proiettarono tutta questa sofferenza in primo luogo sui suoi personaggi, sia quelli che soffrivano nella storia, sia gli altri, a cui lei sembrava dare qualcosa in più, di unico, che poteva solo essere chiamato dolore, e che l'attrice stessa ha chiamato pianto. Il mostro soffre, scrivevano i giornalisti, parlando delle grandi eroine nere di Dumas interpretate dalla Duse. I più grandi, intelligenti, sensibili tra gli spettatori fecero ancora un

²⁹ Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale, Opere complete*, Einaudi, Torino 1974, in particolare pp. 30-32. Per il resto rimando al mio lavoro sulla Duse (cfr. nota 1).

salto in avanti, e videro che la fonte del dolore era nell'attrice e non nel testo, nel personaggio o nella interpretazione. Parlarono, allora, del dolore della Duse, alcuni con espressioni bellissime e indimenticabili, come quelli di Craig: la vide come una creatura tormentata che dalle profondità del palcoscenico supplicava di essere liberata dalle sue catene. Dopo averla studiata per tanti anni (era una donna potentissima e indomabile), direi che la fonte dell'emozione era nell'attrice, ma che il dolore era tutto degli spettatori, anche se poi rovesciato sul palco. Ma questo non ha grande importanza, e ne ho già scritto.

Importante, invece, è lo sguardo degli spettatori, che ci si immagina con gli occhi incollati a binocoli di teatro per spiare, visto che mettono in risalto ogni ruga, ogni tremito di labbra, ogni inflessione. Le loro testimonianze parlano di una vicinanza estrema, che non può essere sempre fisica. La Duse sapeva trasformare lo spazio attraverso strumenti psicologici e non fisici – sconcertando così in anticipo molte delle attuali considerazioni sulla diversità della emozione a seconda della collocazione spaziale da cui la si guarda.³⁰ Importante è anche il fatto che il 'dramma' si sdoppiasse o triplicasse: c'era quello dell'autore, ma ce ne era almeno un altro più importante, più grave, lacerante e misterioso e senza nome. Non sapevo come chiamarlo, e l'ho battezzato, molti anni fa, secondo dramma. O dramma del guardare. Mi sono anche chiesta se la Duse fosse consapevole di produrlo, o se fluisse dalla sua persona spontaneamente (cosa, questa, in realtà, addirittura puerile da immaginare, l'attrice era profondamente consapevole di sé). Non era, però, un effetto completamente pilotato. Tracce di questo stesso fenomeno si vedono talvolta anche nel caso di altri Grandi Attori, ma più rapsodiche, meno chiaramente formate. Come un ectoplasma che faticchi a materializzarsi.

Importante, inoltre, dal punto di vista di questo studio sugli spettatori ottocenteschi, è la constatazione, che ora spiegherò, di un frequente fenomeno di diplopia, di doppia immagine. Qui non interessa il problema della "santità" della Duse, pur affascinante, ma solo quello del fenomeno religioso vissuto dagli spettatori a teatro, guardando un dramma di Ibsen, o di Marco Praga. Sono due punti di vista opposti sullo stesso fenomeno, il che vuol anche dire che sono perfettamente compatibili.

Non possiamo certamente parlare di drammaturgia dello spettatore, per la Duse, non di fronte a un sentimento ricorrente tra pubblici e spettatori lontani. È difficile parlare di una visione, interpretazione, lettura o reinvenzione dello spettacolo da parte degli spettatori: una loro "drammaturgia" fa pensare ad azioni articolate e coerenti, mentre il contributo del pubblico – fondamentale per la memoria, per il sapore finale, il senso che assume lo spettacolo, così come per cambiare la percezione che l'attore ha di sé, il suo modo di lavorare in scena e fuori scena – è intrinseca-

³⁰ Faccio riferimento ancora una volta a M.-M. Mervant-Roux, *L'assise du théâtre* cit.

mente diverso da quello dell'autore, del regista, dell'attore. Usare parole simili forse può creare confusione, specie nel periodo che sto prendendo in considerazione.

Il secondo dramma della Duse sfugge però anche a una definizione come drammaturgia d'attore. Nel suo caso si stabiliva – per usare le parole di Gobetti – una pericolosa confidenza con l'ignoto tra lei e il suo pubblico, da una sera all'altra.

La Duse era una attrice di tale peculiarità che questo fenomeno religioso – o dramma del guardare – sembra essersi prodotto perfino con gli spettatori di una singola serata. Ma poiché ci si recava a teatro in modo molto diverso dal nostro, la normalità, come ormai più volte detto, era vedere una grande attrice in molti spettacoli, una serata dopo l'altra, e poi un anno dopo l'altro. Il dramma parallelo sembra essere nato lì, come si può vedere in tutte quelle testimonianze (e sono parecchie) che preferiscono parlare dell'insieme delle rappresentazioni, e non di una sola. Ne ho già scritto, l'ho chiamato un dramma continuato, un dramma del guardare ripetuto, che superava le dimensioni di una rappresentazione, nasceva dall'insieme degli spettacoli, dallo spazio tra uno e l'altro, dalla somma, dal ricordo, dalla esperienza mentre avveniva e da quella appena passata, dall'aspettativa. Veniva a costituire un'opera recitativa di lunga durata, parallela ai testi rappresentati. Mi interessa ripeterlo qui solo perché ci riconduce a un problema essenziale, che già abbiamo toccato: come si fa a pensare a quel teatro, e forse a tutto il teatro, solo come a una *serie* di rappresentazioni, di opere chiuse? L'unità minima da prendere in considerazione deve essere diversa.

La doppia immagine

Gli spettatori della Duse, insomma, vedevano doppio, vedevano il dramma dell'autore, e parallelamente le confidenze con l'ignoto o il "dolore" dell'attrice. Vedevano il dramma reale, quello scritto dall'autore, che era il dramma più materiale, quindi più rozzo, e, parallelamente, vedevano la verità più sottile, sfuggente, dolorosa che l'attrice sussurrava loro. Un caso di diplopia, di visione doppia, due immagini per un solo oggetto. Ma un fenomeno simile e diverso esisteva anche di fronte agli attori medi, normali, quando gli spettatori, guardando uno spettacolo, vedevano invece la materialità della irritante diversità e inferiorità degli attori, e parallelamente la verità più alta e sottile del dramma recitato: sempre un caso di diplopia, ma diverso, orizzontale mentre il primo è verticale. Un effetto, comunque, fondamentale, per capire le reazioni degli spettatori, per leggere con occhi più consapevoli perfino le critiche che muovevano al teatro. Ancora pensiamo al teatro ottocentesco come a un'arte più semplice della nostra, e gli spettatori di allora invece potevano vedere gli spettacoli e il loro doppio. Certamente era un fenomeno che cambiava radicalmente la percezione. Apre un interessante campo di riflessioni.

Ci sono periodi in cui gli spettatori vedono doppio, e questo mi permette di chiudere il cerchio sul problema dell'unità di misura anche al di là del dramma continuato della Duse. Queste forme di diplopia prendevano entrambe forma soprattutto sulla lunga durata, su un modo di andare a teatro in cui la separazione tra uno spettacolo e l'altro tendeva, ormai l'abbiamo visto, a svanire. La doppia visione viene da lì, nel bene e nel male supera le dimensioni di una rappresentazione, nasce dall'insieme degli spettacoli, dallo spazio tra uno e l'altro, dalla somma, dal ricordo, dalla esperienza, dalle chiacchiere. Quando si parla di problemi come percezione, guardare, memoria, spettatore, il riferimento sembra essere sempre – implicitamente o esplicitamente – a uno spettatore situato all'interno di una singola serata. Ma per l'Ottocento, almeno, la situazione era profondamente diversa. L'unità di misura minima da prendere in considerazione (ma è l'ultima volta che lo ripeto) è una somma.

Qui chiudo, e se lo faccio un po' troppo bruscamente è solo perché è un discorso che potrebbe andare avanti a lungo, e su cui occorre riflettere ancora, soprattutto per quel che riguarda il passaggio dall'Ottocento ad altri periodi. I problemi che sono emersi da queste pagine sono connessi a un determinato periodo storico e alle sue modalità di ascolto e di visione. Ma credo che possano servire a seminare dubbi, a metterci in sospetto rispetto a molte delle convinzioni che tendiamo a dare per scontate. A fare un salto con il pensiero.

Creonte, Antigone e l'elaborazione del lutto

Dialogo con Federico Tiezzi

Maia Giacobbe Borelli

MGB: Come premessa al dialogo tra noi vorrei riportare qui alcune riflessioni nate dopo aver visto il tuo spettacolo Antigone recentemente al Teatro Argentina (e il precedente, grazie a un filmato).

Nelle due messe in scena, ambientate entrambe all'interno di un luogo di morti, forse un obitorio, forse addirittura un crematorio, le storie dei padri pesano sui vivi e ne determinano le azioni. All'origine della tragedia, com'è noto, c'è lo scontro tra l'eroina, che si fa portatrice dei valori della legge più antica, quella del sangue, e Creonte, che rappresenta la legge degli uomini: da un lato i valori religiosi e gli affetti del clan familiare, dall'altro le esigenze dell'ordine pubblico.

Però questo primo livello d'interpretazione mi sembra a te non basti più...

Nella tua ultima versione la cosa si fa più complessa. Io leggo così i fatti come li hai narrati: Antigone assurge a emblema della parentela ma, a causa delle sue particolari e nefaste origini familiari, lo è anche della sua dissoluzione; Creonte, fratello di Giocasta, rappresenta la ragione di stato, ma si trova al potere proprio in virtù di quei rapporti parentali che non difende più. Entrambi sono, in questo senso, sconfitti già in partenza.

Nella seconda metà del Novecento sappiamo che Antigone era invece intesa come una figura più lineare: portavoce di chi rivendica i diritti dei più deboli, *donna che sfida il potere «con una serie di atti materiali e linguistici forti»* (secondo Judith Butler) e simbolo di un puro antiautoritarismo che si rispecchiava nella rivolta giovanile del tempo. Emblematica in questo senso l'interpretazione che ne diede Judith Malina nel 1967, e che tu hai avuto occasione di vedere da giovane. Quell'Antigone, tratta dalla riscrittura asciutta di Bertolt Brecht del 1947, era la ribelle che non ha paura di sfidare chi governa e con questa idea sembri averla diretta nella versione del 2004, allestimento che ebbe la sua ultima rappresentazione proprio al Berliner Ensemble.

In anni non recenti la teorica femminista Luce Irigaray l'aveva individuata *«in quanto figura storica e figura d'identità e d'identificazione per molte ragazze e donne del nostro tempo»*. Antigone era una di noi, una delle ragazze che scendevano in piazza per rivendicare la nostra parola di donna.

In *La rivendicazione di Antigone*, un testo scritto dalla filosofa Judith Butler nel 2000, invece, Antigone compie un atto sostanzialmente ambiguo che può compie-

re solo incarnando le norme del potere al quale si oppone: vuole diventare uomo prendendo la parola nell'atto linguistico di sfida al re e assumere la voce della legge, proprio quando sembra agire contro la legge, legittimando proprio quello cui si oppone. Così si trova a rappresentare il carattere socialmente contingente della parentela, in quanto la famiglia nasce come istituzione sociale, legata e delimitata dalle norme della legge. Judith Butler insiste sulla figura di Antigone non tanto ribelle ma piuttosto come vittima, e conclude: il personaggio di Antigone è l'«occasione per un nuovo campo dell'umano, realizzato (...) quando il genere è dislocato e la parentela sprofonda nelle proprie leggi fondanti. Antigone agisce, parla, diventa colei per la quale l'atto linguistico è un crimine fatale, ma questa fatalità eccede la sua vita ed entra nel discorso dell'intelligibilità sotto forma di promettente fatalità, come la forma sociale del suo futuro aberrante e senza precedenti». Essa è punita non per il suo atto ma per la sua origine familiare ancora prima di compiere il suo crimine, e il crimine diviene occasione per la realizzazione letterale della punizione che le era già stata destinata a causa della sua nascita. Essa è già morta eppure parla, «spinta dalle parole che la sovrastano, quelle parole del padre che condannano i figli di Edipo a un'esistenza che non avrebbe dovuto essere vissuta».

Forse in questo senso la tua scena pullula di scheletri, di morti che ritornano...

Mentre, nell'interpretazione che Hegel diede della tragedia, la parentela è in opposizione dialettica con lo Stato, in quanto rapporto di sangue e non di norme, per la Butler i due, Antigone e Creonte, sono legati chiasmaticamente sia a livello di sangue che metaforico secondo modalità profonde che non si possono descrivere con la semplice contrapposizione tra loro. In realtà si rivelano insieme contrapposti e indispensabili uno all'altra. Lei, con la sua azione, viola i valori familiari che la legano a Creonte, ma anche lo riconferma in quanto autorità, proprio nell'atto di sfidarlo.

Antigone, punto di passaggio, a causa della sua storia familiare, tra la parentela e lo stato, si colloca fuori dei rapporti della *polis*, ma si tratta di un essere-fuori senza il quale la *polis* stessa non potrebbe esistere: è infatti proprio il fuorilegge a riconfermare paradossalmente la norma, nel momento in cui la viola. Evidente anche la tragedia di Creonte, l'uomo cui il destino ha affidato il compito di far rispettare le leggi e che non può permettere alla sua parentela la possibilità di infrangerle, anche se è la morte dei fratelli di Antigone, suoi nipoti, ad avergli permesso la successione al trono. Lui è quello che è proprio in virtù dei rapporti di parentela. Sarà poi la morte di suo figlio e di sua moglie a convincerlo del suo errore... Alla fine, in virtù di questo doppio legame che li tiene, possiamo dire che nessuno dei due protagonisti sia dalla parte della ragione e nessuno in quella del torto. Infatti la tragedia ha un'architettura tanto più rigorosa quanto più nitida è la visione dell'irreparabile nella quale precipitano i due protagonisti. Ed entrambi non possono sfuggire al loro destino. La tragedia, scrive la filosofa Rachel Bespaloff, è la forma più esigente che

l'uomo abbia mai inventato «per dare significato all'assurdo e trasformare il caos in oggetto di bellezza». Da qui l'inesauribile fascino di questo testo.

Alla fine, è forse la ragazza a sostenere la tesi più arcaica e reazionaria, quella della superiorità delle ragioni religiose su quelle politiche, del bene privato su quello collettivo. Proprio lei, impregnata com'è di eredità incestuose che confondono la sua posizione all'interno dei rapporti di sangue e che per questo non può rappresentare pienamente i principi normativi della parentela. Vuole seppellire il fratello, ma anche suo padre Edipo le era fratello, poiché tutti erano figli di Giocasta, seppellire Polinice forse per dimenticare il suo fratello-padre. Ma di scheletri, cadaveri che sono stati devastati, corpi scempiati e inguardabili perché non hanno avuto sepoltura, pullula la scena. Scheletri che sono iconografie cristiane, illusione di un aldilà che perseguita i viventi. La morte insidia Tebe con le sue figure oscene, con i suoi corpi insepolti, nella maledizione di Edipo.

Spero che questa premessa ti possa suscitare la voglia di dialogare sull'argomento per spiegarmi come hai pensato la composizione di questi due allestimenti e quale il pensiero e la contingenza che ti hanno spinto ad affrontare di nuovo Sofocle.

Per prima cosa vorrei sapere se, nella tua ultima versione della tragedia, condividi questa nuova visione che ho provato a riassumerti, quella che non vede più contrapposti i due protagonisti. In particolare come hai scelto di delineare le figure di Creonte e di Antigone e di sottolineare in loro la differenza e nel contempo quello che li attrae e li tiene insieme?

FT: Sono affascinato dalla figura retorica del chiasmo, che ho studiato, in altri tempi e altre vite nella sua declinazione medievale. E mi fai pensare che sì, in effetti, ho legato i due protagonisti in una figura a X, i cui membri hanno uno sviluppo simile. Attraverso questo schema chiastico riuscivo a evidenziare l'agone retorico tra i protagonisti, qualcosa di quasi raciniano. Antigone e Creonte li ho pensati come un corpo unico i cui membri cambiando di posto appartengono all'uno o all'altro personaggio ma compongono sempre la stessa figura. Ho tradotto questa figura in termini teatrali, attraverso una quasi parallela recitazione di Creonte e Antigone, sia sul piano del pensiero che si fa verbo, sia sul piano del comportamento gestuale e fisico. A volte specchio uno dell'altra, a volte entità parallele, a volte incrocio.

E in questa teatralità di geometrie e simmetrie e specularità recitative ho inserito anche Ismene.

È stato complicato, inizialmente, trovare una strada, specie con le protagoniste femminili, che avevano in mente una lettura più tradizionale e ormai accreditata della tragedia, quella dell'eroina pura e dura: che ho visto realizzata, in questa direzione, dalla sola Judith Malina, che aveva per esprimersi un apparato espressi-

vo di ordine simbolico assai forte, sostenuto da voce e corpo colti e da una passione visionaria che dava respiro alle azioni.

Ho visto alcune regie di *Antigone* e mai, dico mai, ne sono uscito soddisfatto. A parte naturalmente quella brechtiana del Living Theatre, uno dei grandi spettacoli del Novecento, in cui il sistema di pensiero del gruppo anarchico e libertario si incarnava meravigliosamente nella poetica del corpo libero e simbolico a loro propria.

Nelle altre, sempre, la retorica dell'eroina martire (quasi un assunto cristologico) con la quale il testo viene visto mi è sembrato un limite.

È bello che Antigone sia stata santificata nel cielo degli eroi: e che in ogni situazione politica e storica in cui l'individuo si trova in scontro col sistema del potere sia divenuta una figura araldica di sottrazione e di lotta.

Ma è davvero così? A leggere e studiare e a passare dal greco alle traduzioni italiane e poi da queste al greco di nuovo si respira tutto un altro mondo, ai miei occhi ancora più affascinante. Un mondo di morti, innanzitutto. La parola 'morti' insieme a 'sangue' e 'famiglia' è la ricorrenza più frequente nel vocabolario di Antigone. L'attrazione verso l'oltretomba è da innamorata. Il verso da uccello gracchiante che le esce di bocca (come riferito dalla guardia nel secondo intervento) la sospinge verso il mondo preistorico della natura e degli animali totemici. La sua mania amorosa per il fratello è di natura incestuosa e ribatte nel presente drammatico l'antico incesto, origine dei mali della casa di Labdaco. E poi l'agire nel nome della stirpe, e degli dei, e della compulsione familiare mi avvicina Antigone, più che a una eroina della libertà, a una voce del passato "Io sono una forza del passato" scriveva Pasolini di se stesso. E Forza del passato è anche Elettra nella tragedia *Pilade* del poeta friulano.

L'idea del chiasmo, sia come figura retorica sia come formula compositiva (come appare nella statuaria greco-romana a esempio), l'idea del rendere simmetrici, se non speculari i due personaggi principali, è già presente nella nuova traduzione di Simone Beta: esaminando il testo in greco (che leggo ancora abbastanza correttamente) ho individuato, con Beta e poi con Sandro Lombardi, campi linguistici sviluppabili in parallelo, o in incrocio.

L'idea era quella di portare alla superficie, di fare emergere fin dal linguaggio, la colpa originaria della famiglia di Edipo che coinvolge tutti: quel nodo familiare che è punto cruciale di attrazione e respingimento dei due personaggi. Quel nodo che solo Freud ha individuato come sede centrale della crescita dell'identità dell'individuo.

La famiglia, immagine con la quale si apre lo spettacolo, è il luogo dove si forma e si è formata la voce e il silenzio dei due protagonisti.

MGB: L'attrice che hai scelto per fare Antigone in entrambi gli spettacoli è sempre molto giovane. Inoltre, lo scarto generazionale con Sandro Lombardi che

interpreta Creonte si è ulteriormente accresciuto perché rispetto al 2004 più di dieci anni sono passati. In quest'ultima versione Creonte sembra fare argine, con la saggezza dell'età, all'ardore giovanile di suo figlio e di Antigone, al loro estremismo. La loro irruenza, secondo me, non può che portare ad aumentare il numero dei morti, a confermare la maledizione che grava sulla stirpe di Edipo.

Le tue scelte drammaturgiche, nell'ultima versione, sembrano indicare l'idea che l'intransigenza di Antigone sia in qualche modo responsabile di questa rincorsa al massacro che ha luogo nella città di Tebe, del disordine che creano, mentre Creonte sembra portatore di quell'ordine fondato sulla ragione cui dovremmo tendere. L'ultima scena dello spettacolo suggerisce l'idea di una contaminazione del palazzo del potere dalla quale difendersi con la messa in quarantena, la disinfezione totale dei luoghi, e anche nel 2004 due donne lavavano la scena con stracci e spazzolini ma ora il contagio ha assunto dimensioni endemiche...come se il conflitto, il desiderio di abbattere le istituzioni, sia un'epidemia che colpisce i giovani con conseguenze nefaste per la società e che sia quindi da sradicare con misure drastiche. Tu vedi oggi in Antigone e nella sua intransigenza una figura essenzialmente positiva o inconsciamente negativa? In che modo hai cercato di rendere, nel dispositivo scenico, questa supposta ambiguità della tua nuova Antigone?

FT: Provo fascino per il personaggio di Antigone: è la prima donna a dire NO al mondo maschile. Forse il fascino che subisco deriva in gran parte dal ricordo della regia di Julian Beck e di Judith Malina, dove il lato della rivolta era il centro dello spettacolo, nel sogno di ottenere "un corpo nuovo", diverso.

La lettura del testo greco, mi ha portato a una prima considerazione: la logica di Sofocle è stringente, è uno scambio dialettico, c'è una vera e propria arte dialogica: esiste quasi una tecnica nel presentare gli argomenti adatti a dimostrare un assunto da parte dei due protagonisti, per fare trionfare il proprio punto di vista. In Sofocle tutto si svolge a livello di linguaggio. Al contrario di Euripide dove il teatro si attua nel plot e nelle emozioni. E sul piano del linguaggio sono intervenuto per prima cosa: i personaggi dovevano adeguarsi anche nell'italiano alla "tecnica" dialettica, all'analisi del discorso pronunciato. E così, per ogni personaggio ho assunto il punto di vista di Sofocle e ognuno di loro parla "in modo diverso".

Sono convinto che un personaggio sia le parole che pronuncia: una inversione della sistematica stanislavskiana - secondo cui un personaggio truccato così, che si muove così, che si veste così, pronuncia quelle parole.

Dovevo assolutamente fare in modo che ogni discorso di ogni personaggio riportasse anche in italiano i fantasmi della sua logica appassionata, del delirio informe, della dialettica filosofica.

Ho preso, nella regia, il punto di vista di Sofocle, che tra i due contendenti non prende posizione. È vero, ho rifiutato di prendere la prospettiva di Antigone, come in genere viene fatto, per rendere possibile al personaggio di tornare ad essere se

stesso, senza le incrostazioni, i depositi, le aggregazioni che la storia e i sentimenti umani hanno messo.

Antigone è di sicuro un NO gridato al mondo: e ho cercato di non prendere posizione su questo NO. Che nella mia testa diviene simile alla posizione di Elettra o di Pilade nell'omonima grande tragedia di Pasolini. E Creonte in questa pasolinizzazione del testo è Oreste, il difensore della ragione e vincitore finale con la sua "nuova rivoluzione".

Analizzando il testo greco e poi le differenti traduzioni ho scoperto il valore della parola greca *ghenos*, che riveste e permea *Antigone*. Il sangue, il vincolo familiare, la tribù: ecco cosa ho scoperto dietro il suo appassionato NO. Ho scoperto una coscienza in crisi, ancorata al passato, agli dei di prima. Alla Natura, al legame fraterno, junghiano tra l'uomo e le forze ancestrali, originarie. Mentre Creonte impersona la Storia.

Affrontando Sofocle per la prima volta la mia guida doveva per forza essere Pasolini. In *Affabulazione* l'Ombra di Sofocle è il personaggio che dà l'attacco alla tragedia, come un direttore d'orchestra. Attraverso l'*Edipo re* cinematografico, poi, ho spazzato via dalla mia testa di ragazzo le idee tradizionali sulla tragedia.

Quando molti anni fa con il *teatro di poesia* (ispirato a un testo sul cinema di poesia di Pasolini) tornai a fare del racconto e della parola l'elemento cardine del mio linguaggio espressivo, della mia narrazione scenica, mi rivolsi al Manifesto pasoliniano alla ricerca di una direzione di lavoro concreto. E la trovai.

Mi chiedi in che modo ho realizzato scenicamente l'ambiguità di Antigone. Intanto attraverso costumi che ricordassero (contrariamente a quelli degli altri) la classicità greca della *kore*. Come se la classicità fosse un rifugio per il suo corpo. Poi attraverso lo schema dei movimenti nello spazio alleggerendoli fisicamente e ispirandoli alla più classica delle artiste contemporanee, cioè Marina Abramović, alla quale mi sono continuamente riferito e ispirato in questa regia. Lo scheletro indossato da Antigone nel *commo* deriva proprio da una sua famosa performance.

E infine con la recitazione, appassionata ma logica, febbrile ma geometrica. Nel suo italiano abbiamo sottolineato di più l'emozione.

Avrei voluto in ambedue le regie un'attrice nel ruolo di Antigone ancora più giovane. E sia Muti che Guidone mostrano comunque molto meno dei loro anni. E così il divario con Creonte si accresce. Non è solo saggezza contro ribellione ma anche età matura contro giovinezza, e generazione versus generazione.

Mi interessava avere due azioni linguistiche strutturalmente differenti, anche nel loro portato emotivo e umano. Conflittuali. Conflagranti.

MGB: Riconosci nella “rivendicazione di Antigone”, e nella sua volontà di non tacere, di ribellarsi al destino, qualcosa che può aiutarci a comprendere la complessità e disperazione della sua figura tragica?

FT: Per questo spettacolo mi sono accompagnato al testo di Freud *Lutto e melanconia - Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte. Caducità* (Boringhieri 1976).

Ho convissuto con questo saggio fondamentale: e sull’attesa (che Freud chiamerebbe delirante) della punizione come reazione alla perdita (del fratello, dei fratelli). Avevo appena finito il mio lavoro su *Freud e l’Interpretazione dei Sogni* al Piccolo Teatro e la psicanalisi è stata la mia lente d’ingrandimento. Dice Freud: «Orbene in cosa consiste il lavoro svolto dal lutto?... L’esame di realtà ha dimostrato che l’oggetto amato non c’è più e comincia a esigere che tutta la libido sia ritirata da ciò che è connesso a tale oggetto. Contro tale richiesta si leva un’avversione... Questa avversione può essere talmente intensa da sfociare in un estraniamento dalla realtà e in una pertinace adesione all’oggetto, consentita dall’instaurarsi di una psicosi allucinatoria di desiderio. La normalità è che il rispetto della realtà prenda il sopravvento (...)».

Sembra parlare di Antigone...

È dalla suggestione dell’elaborazione del lutto che sono partito. Spogliando per un momento il gesto di Antigone dal suo portato umano, di ribellione a un ordine ai suoi occhi ingiusto. E vedendo quel gesto dalla parte del ‘senso di colpa’ di Antigone.

Mi affascina che Antigone sia la prima donna a pronunciare un no al mondo maschile, patriarcale. Sono le ragioni di questo No che lo spettacolo deve indagare. Nella mia giovinezza amavo Antigone come eroina anarchica: ma oggi? Il suo combattere nel nome del sangue e degli dei contro la ragione (di Stato) di Creonte appare venato di una sorta di integralismo cieco. E si scontra con la malinconia del potere di Creonte che in Sofocle non ha l’aspetto rapace di quello brechtiano. Creonte già dall’*Edipo a Colono* si sottrae all’assunzione del potere. Che accetta per dovere, insieme familiare e politico.

Nella tragedia in genere – e in Antigone è evidente – i personaggi sono dominati da una ‘coscienza infelice’.

Hegel sostiene che “la condizione dell’individuo umano è fondamentalmente sociale”, e che è vano voler realizzarsi moralmente se isolati da una struttura civico-sociale di valori e di scelte. Nella tragedia si assiste alla flagranza del mito nella *polis*, cioè nel tessuto organico della città-stato. Per me vuole significare la presenza di un ‘teatro della coscienza’ in una struttura sociale che difende leggi principi e valori: che però rivede alla luce degli imperativi morali posti dal confronto e conflitto Creonte- Antigone.

E così sono interessato a cogliere nella tragedia immagini di trasformazione, immagini del profondo, immagini dello scontro tra ragione e irrazionalità all'interno delle strutture sociali, civili, senza le quali "è vano voler realizzarsi moralmente": sono immagini che, proiettate all'interno dei conflitti che un individuo ha con nuclei più ampi, ti fanno pensare, ti servono. Servono a riconoscere il mondo e lo scontro tra coscienza individuale e coscienza collettiva, sociale. Ancora una volta Pasolini.

A volte penso che riviva in me la voce didattica del mio antenato Benedetto Tiezzi, ultimo confessore di Savonarola nel convento di San Marco a Firenze. A lui forse devo questa passione di insegnamento, di *exemplum*, che mi coinvolge interamente quando affronto una tragedia. E non solo: ogni volta che affronto un testo classico emerge nella mia creazione un lato fortemente pedagogico, di insegnamento.

La tragedia respira la stagione, il clima in cui torna a vivere, lo respira anche se non vuoi: attraverso le associazioni che lo spettatore farà con la realtà che sta vivendo. Così oggi, il gesto di Antigone, ricoprire di polvere il fratello morto affinché questi possa avere pace, è gesto che si pone nella sua umanità familiare, addirittura sopra al dettato divino, e salva l'eroina dal suo furioso integralismo, fatto di sangue, di passato, di religione e di morte.

MGB: Sulla base delle riflessioni precedenti, qual è la differenza di ruolo e quindi d'interpretazione tra questa nuova figura di Antigone che ne fanno le due attrici: oggi Lucrezia Guidone e nel 2004 Chiara Muti, che era anche cantante lirica?

FT: Ho pensato ad Anouilh. Ripeto: tutta quella giovinezza l'ho voluta. Ho respinto l'idea di una maturità del personaggio. Desideravo un'Antigone che avesse lasciato da poco i giochi con il fratello e ho organizzato e sviluppato la regia sottolineando l'istanza di giovinezza che l'attrice portava con sé (sia nel caso di Muti che di Guidone), rendendola terribile, assoluta. Con loro Antigone è tornata a essere un'adolescente: e da qui era più facile, per lo spettatore, spiegarsi il perché Antigone sia così confusa e guerriera nella sua azione. Infantile ed eroica.

Ho lavorato con Guidone, oltre che sul linguaggio testuale, sulla logica stringente di quell'arringa dialettica che è la sua parte, sul linguaggio del corpo. Aiutato in questo dalla forza e sensibilità di Raffaella Giordano. E ho riesaminato con tutti gli attori proprio quegli esercizi stanislavskiani (fisici, appartenenti all'ultimo periodo) in cui si opera una sollecitazione della coscienza attraverso la fisicità: fare aprire la parola-ostrica dal corpo-coltello. Ricordo come Grotowski ripetesse come un mantra «il corpo è la porta»

Il corpo-porta inserisce una istanza più violenta, meno logica, all'interno della recitazione: il corpo della giovane Antigone appartiene alla tribù arcaica dell'*Agamennone* di Eschilo, mentre quello di Creonte appartiene alla società civile delle

Eumenidi, cioè delle Furie-dee della vendetta e del sangue-trasformate. Nel caso dell'attore Lombardi la sua interpretazione «dériva» dalla tortura filosofica dei personaggi di Euripide, autore che è ad ambedue sommamente caro. Tortura tutta personale, di sfondo psicanalitico.

È proprio attraverso l'interpretazione degli attori che ho attinto, assieme al pubblico, la forza infantile, fragile e guerriera di lei; e quella pensierosa, ordinatrice, convinta della logica dell'azione umana, di lui.

MGB: Perché hai scelto proprio gli scheletri come simboli, in un mondo arcaico come quello ellenico dove questa figura non era utilizzata?

FT: Quello che mi interessa della tragedia e del mito, suo parente, è l'astoricità: l'immergersi nel brodo primordiale, organico, originario del teatro: nella tragedia si hanno le prime reazioni di sintesi, la miscela molecolare del teatro.

La prima parte atomica: l'attore.

E pensando all'attore come corpo silenzioso e feroce sono arrivato, quasi per caso, a percepire l'assenza della carne nei personaggi sofoclei, sì, anche nell'Aiace.

Il mondo di Sofocle si attua solo all'interno del linguaggio, della dialettica razionale, della logica (assolutamente wittgensteiniana) delle frasi. Si esplica più che in Euripide nella sintassi, cioè nella realizzazione delle funzioni proprie alla frase. Il testo si disincarna, si ossifica. Diventa scheletrico.

Poi, per associazione, ho cominciato a pensare al diverso valore che la parola morto ha per Creonte e per Antigone. Per Creonte i morti sono gli eroi della patria, le migliaia di militi ignoti, che il coro custodisce e lava e pulisce, come reliquie religiose.

Per Antigone sono i fratelli e come dice lei le ombre che la visitano dal passato, la sua famiglia. E con lei i morti divengono pesi insopportabili del lutto, metafore del lutto, colpe familiari da caricarsi sulle spalle. Vedi come anche in questo caso il paesaggio per Creonte e Antigone è lo stesso? E poi ci sono gli altarini di morti, i morti dietro le finestre, che si mescolano con il coro, morti che camminano.

Insomma ho interpretato in questo modo la richiesta continua, addirittura soffocante, di « darsi ai morti » di Antigone. Tutto quello che lei compie è in nome della morte, non della vita. È in nome della sua colpa, del suo lutto.

MGB: Nella tragedia di Sofocle i conflitti si sommano ai conflitti. Come tu stesso sottolinei nella presentazione, l'intreccio drammatico ne evidenzia pure altri: quello generazionale, dove i giovani si ribellano agli anziani che hanno il potere, quello di genere, nel contrasto tra la visione maschile e quella femminile, messo in luce dalla misoginia delle parole di Creonte. Tuttavia è presente anche il conflitto tra Creonte e Tiresia, da un lato la ragion di Stato, dall'altro la divinazione e la

superiorità del destino. Quale di questi contrasti assume oggi più importanza di ieri nella tua regia e nella tua sensibilità attuale?

FT: Al centro di molte tragedie di Sofocle, forse in tutte, c'è la famiglia, il nucleo familiare, il *ghenos*. È in quest'ambito, strettamente familiare, quasi ibseniano, che dobbiamo vedere gli scontri agonici: non ho mai dimenticato, in ambedue le regie, che Antigone, che lotta in nome del sangue, è parente di Creonte, che parla in nome della ragione politica (Antigone è una adottata con la forza, penso alla scena dell'*Edipo a Colono* tra Creonte – detto colui che parla bene, che sa parlare – e le due fanciulle, che si obbliga in casa).

Non ho mai dimenticato che all'origine di tutto ci sono le “colpe” misteriose e feroci di Edipo. Già Pasolini, come ti ho detto, aveva colto questo aspetto familiare, tanto da inserire un'apparizione dell'Ombra di Sofocle, come “specialista della famiglia”, in un dramma sulla famiglia quale *Affabulazione*.

Lavorando di recente su Pirandello, poi su Freud, ho elaborato un assunto tanto fondamentale quanto semplice: il racconto tragico è scenario di nuclei familiari, di microcosmi accesi di follia, da leggere con gli strumenti della psicanalisi. Luoghi in cui il Fato regna sovrano. È interessante così creare una connessione tra il dramma classico e quello borghese di Ibsen e Strindberg: e viceversa chiarire come in questi due autori si ritrovino elementi propri al mito classico. Sia in Sofocle sia nei due nordici, il Fato si scontra con la visione razionale della realtà: mi chiedo se il Fato classico non sia altro, in termini freudiani, che una coscienza primaria rimossa. Della tragedia, come del dramma borghese, mi interessano i legami di sangue, il *ghenos*, la stirpe, la continuità di un destino di disperazione: e mi interessa altresì che le vicende personali si situino entro la comunità, la città, la polis.

MGB: Nel 2004 tutti i personaggi secondari avevano una forte caratterizzazione: la guardia, gli anziani, interpretati, tra gli altri, da Massimiliano Speziani, Silvio Castiglioni, Lucia Ragno, Marion D'Amburgo, a loro, mi sembra, era accordato un maggior spazio interpretativo. In alcuni momenti questi attori formavano una sorta di *tableaux vivants*, i dialoghi erano preceduti da narrazioni in terza persona, alcune scene sembravano richiamare momenti della nostra storia: il partigiano, il discorso di Creonte al balcone, Antigone in manette o con le catene ai piedi.

Nell'ultima versione, invece, questi personaggi sono confusi in una massa indistinta, sempre più solo coro, sopra il quale spicca maggiormente il conflitto tra i due protagonisti, Creonte e Antigone, il vecchio uomo e la giovane donna.

Il testo e la scena sono da te resi in modo ancora più essenziale, e alla fine sembra tu ti sia concentrato particolarmente sul dialogo tra i due, quasi a mostrare che la tragedia sia originata essenzialmente da una serie di atti linguistici: il crimine è nell'insistenza di Antigone a voler ancora rivendicare la sua parentela fuori norma, nella sua parola. Questa scelta di concentrarti ancora di più sul testo

di Sofocle determina un'asciuttezza che è caratteristica dell'ultimo spettacolo. Ma quale scelta particolare della tua scrittura scenica incarna di più il tempo trascorso tra lo spettacolo di ieri e questo di oggi?

FT: Quello che mi affascina dei personaggi di Sofocle è che sono prigionieri del linguaggio, che tutto avviene all'interno del linguaggio, della sua logica, della sua filosofia. Tutto in Sofocle è demandato al linguaggio, ed è su quello che il regista deve agire. La recitazione (e il canto, come sua estensione) acquistano così una importanza assoluta. *Antigone* è una tragedia che affonda nel sangue: è come se la recitazione dovesse trovare moduli arcaici, quasi eschilei. Altro elemento che mi affascina è come Sofocle riesca a preparare il momento drammatico in cui il protagonista scopre che gli dèi tacciono. E l'eroe si riduce alla sua condizione umana, esamina le sue ferite e quelle del corpo sociale, politico.

C'è in questa tragedia un'ambiguità di fondo, affidata alla chiusa del primo stasimo: l'uomo – dice il Coro – può volgersi al bene come al male. Lo Stato è la misura della sua moralità. Ma chi è l'uomo “del male” annunciato dalla riflessione del Coro? Antigone che ha violato le regole, le nuove leggi della città dettate da Creonte oppure Creonte che ha emanato un decreto che va contro la legge degli dèi? Sofocle non prende partito, non si schiera, sarà lo spettatore a decidere da che parte stare. Considerando lo spettatore parte di quella “assemblea permanente” che il nuovo re ha riunito appena insediato, assemblea di vecchi tebani, che sono una micro-polis in atto. Questo coro, stavolta, l'ho intuito come fatto di vecchi che si domandano e domandano. Ho così redatto un coro spezzato fatto di domande, del resto Creonte li ha convocati in una assemblea permanente. E l'idea di seduta plenaria di un senato politico è stata la linea guida. Un insieme e non più un gruppo di individui. Volevo formare un corpo unico, l'immagine di una unità politica (e musicale).

Ho sempre lavorato per immagini. Il senso dell'immagine e la loro profondità, la cura che metto per costruire un'immagine... sì, le immagini sono la mia vera scrittura. E non è una questione di bellezza estetica: è questione di incidere profondamente in chi guarda. Se tu pensi a uno spettacolo, cosa ricordi? Un'immagine, che non è solo la scenografia, ma un insieme dato dall'intrecciarsi di testo recitato, azione, intonazioni dell'attore, movimento, ritmica pulsante dello spazio, musica, luce, colore della luce, costume (che per me è una sorta di scenografia in movimento)... E dall'emozione che tutto questo provoca. Sono diversi piani sovrapposti. Se fai un taglio verticale ottieni un'*immagine di teatro*. Queste immagini verticali le porti via con te, e alcune saranno parte della tua vita, della tua memoria.

La fotografia teatrale dal ritratto al quiz

Paola Bertolone

Il volume di Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, edito da Titivillus nel 2018, circoscrive un periodo preciso, come il sottotitolo dichiara. Ancor più dettagliato l'oggetto, cioè non la teatralità nel suo complesso o lo spettacolo in Italia fra Otto e Novecento, ma "solo" la figura della prima attrice, la cosiddetta Prima Donna, che viene letta attraverso il suo affermarsi ed esprimersi in virtù del mezzo fotografico. Tema esplicito del volume, senza particolari ricorsi ai *Gender Studies*, è la dichiarata necessità di valorizzare il femminile nei suoi aspetti di intraprendenza, affermazione culturale, insomma di assertività artistica, economica e sociale.

Scorrendo l'indice tuttavia, si scopre che il saggio retrocede in termini cronologici a quando il ritratto d'attore (e non solo d'attore, cioè il ritratto come forma di attestazione identitaria della borghesia) sta iniziando a divenire usuale e spazia infine, nell'ultimo capitolo, nel territorio della ricaduta sociale, negli albori del consumo di immagine, da parte di un pubblico al femminile, in chiave proiettiva. L'asse temporale, assestato a cavallo fra Otto e Novecento e l'argomento centrale vengono certamente arricchiti da una dimensione così ampliata, rispetto alla pratica ritrattistica, qui dedicata a tre casi di celeberrime attrici: Adelaide Ristori (1822 - 1906), Eleonora Duse (1858 - 1924), Tina di Lorenzo (1872 - 1930).

Come spiega l'autrice: «queste tre donne sono state artefici, più o meno consapevoli e indipendenti, della propria arte e quindi, per riflesso, anche del modo con il quale la si è rappresentata e se ne è parlato».¹ La scelta di questi nomi è dovuta cioè sia alla loro fama e al carattere distintivo in termini generazionali, ognuna essendo l'attrice più emblematica della propria epoca, sia – e qui si entra nel cuore del saggio – alla peculiare, ricercata, personalissima strategia dell'uso dell'immagine della propria arte da tutte perseguita. Sintetizzando, pur con modalità differenti, Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Tina di Lorenzo divennero dunque *icone*, secondo l'accezione sociologica del termine e a tale proposito, sin dall'*Introduzione*, Zannoni precisa di non essersi addentrata in ambito semiotico, dove centrale è la distinzione fra indice e icona. Veicolo di tale impatto iconico sul pubblico furono proprio i loro fotoritratti, molti dei quali riprodotti nella *Galleria iconografica* posta a conclusione del volume, su cui ritorno in seguito.

¹ Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2018, p. 11.

Nel capitolo *Adelaide Ristori e la fotografia internazionale*, l'autrice restituisce la palpabile connessione fra le pagine autobiografiche, numerosissime com'è noto, pubblicate dall'attrice-marchesa e alcune immagini che la ritraggono in costume, cioè a dire in un ruolo definito. In particolare il volume legge in parallelo gli *Studi artistici* e le fotografie relative ai personaggi di Medea nel dramma omonimo di Legouvé, di Maria Stuarda dal testo di Friedrich Schiller e *Lady Macbeth da Macbeth* di Shakespeare nella traduzione di Giulio Carcano e riduzione di Mr. Clark, con l'impressionante scena del sonnambulismo. Le notevoli possibilità finanziarie di Adelaide Ristori, certo eccezionali rispetto alla media degli attori suoi connazionali, derivarono in larga parte dalle fruttuose e numerose tournée intraprese in vari paesi e continenti. Proprio in occasione dei soggiorni all'estero, Adelaide Ristori venne ritratta da celebri fotografi come l'inglese Herbert Watkins a Londra o nello studio Hansen & Weller a Copenhagen, in questo modo alimentando e ampliando le modalità documentarie della sua arte.

Al capitolo dedicato alla Ristori segue quello consacrato a Eleonora Duse, che l'autrice ha scelto di analizzare attraverso un'angolatura più ristretta, approfondendo cioè solo gli scatti di Sciutto relativi alle messinscene delle tragedie di Gabriele d'Annunzio *La città morta* e *Francesca da Rimini*. Sono immagini molto conosciute e spesso riprodotte nella vasta saggistica che ha indagato le vicende relative agli allestimenti del teatro dannunziano che hanno avuto nella Duse, oltre che un'interprete, una promotrice sia dal punto di vista dell'ispirazione artistica, sia come impegno finanziario, cioè da capocomico. Dopo aver ripercorso la stagione dannunziana dell'attrice e aver fornito un'adeguata cornice storico-artistica, Marianna Zannoni passa a introdurre lo stabilimento fotografico Sciutto, fondato a Genova nel 1862 e divenuto ben presto uno dei più rinomati d'Italia. Nel ritrarre la grande attrice in *Francesca da Rimini*

Sciutto sceglie di riprendere la Divina spesso di profilo, sperimentando anche un taglio di luce radente, che evidenzia i chiaroscuri del volto in modo molto violento, estremamente moderno e lontano dalle consuete convenzioni fotoritrattistiche [...] Sciutto partecipa al rinnovamento iconografico del ritratto d'attore anche attraverso la ricostruzione nello spazio scenico, rappresentato con grande attenzione compositiva, e valorizzando i singoli elementi del vestiario e degli sfondi, la cui attenta selezione è prerogativa del fotografo [...].²

L'autrice prosegue investigando *La città morta*, la seconda delle tragedie messe in scena dalla Duse, secondo lo stesso criterio storico ad introduzione, per poi passare all'analisi delle immagini. Si legge infatti che: «Nelle fotografie Sciutto l'attrice è sempre ritratta con un'espressione ispirata e trasognata, come se il fatto

² Ivi, p. 99.

di essere non vedente permetta ad Anna di vivere in un'altra realtà, lontana da quella dei suoi interlocutori». Estremamente eloquente del sistema di lavorazione dell'epoca, non solo appartenente a Sciutto, è poi la condizione delle foto di studio. Scrive Marianna Zannoni: «A proposito degli elementi scenici, si può notare che il fondale usato per gli scatti di Sciutto è diverso dalla scenografia utilizzata realmente in scena, il che dimostra come le fotografie non siano state eseguite in teatro, tantomeno durante lo spettacolo, ma in studio, secondo l'uso del tempo». La nozione di foto di scena, va ricordato, è assai posteriore al 1901, anno dei debutti della Duse nelle due tragedie *Francesca da Rimini* e *La città morta*. Solo il progresso tecnico e luministico permetterà infatti di eseguire anni dopo vere foto di scena, cioè non all'interno di studi fotografici, ma direttamente in palcoscenico.

Tina Di Lorenzo occupa il capitolo intitolato *Tina Di Lorenzo nelle fotografie della ditta Varischi e Artico*, dove è subito esplicitato il nome dello studio fotografico, appunto Varischi e Artico di Milano, prescelto dall'autrice a meglio rappresentare la sua figura. Ognuna delle attrici esplorate in questa sezione del volume può essere sintetizzata da stilemi ricorrenti dal punto di vista artistico e scelte fotografiche consonanti: la Ristori nei panni delle regine, Eleonora Duse in personaggi "d'eccezione", Tina Di Lorenzo in veste di moglie e madre borghese. È infatti quest'ultima la tonalità che caratterizza Tina Di Lorenzo e che la ditta Varischi e Artico ha articolato in maniera determinante negli scatti, secondo quanto riportato da Marianna Zannoni, che sottolinea la presenza di una dimensione di affetti intimi, riservati e la cornice di quotidianità, atta a preservare un'aura di onestà morale nella stessa attrice. Molto approfondite sono poi le immagini riguardanti la *Samaritana* di Edmond Rostand e *Romanticismo* di Gerolamo Rovetta: sostanziale è l'individuazione del valore attribuito, da parte dall'autrice, alla sequenza di fotografie e non al singolo scatto, relativamente ai due spettacoli. Si legge infatti: «La serie di fotografie relative alla *Samaritana* e a *Romanticismo* possiede le caratteristiche tipiche di una fase di passaggio della storia della fotografia [...]. Il fine è evidentemente quello di riassumere in una serie di quadri una storia, come è avvenuto per secoli nel campo delle arti figurative e poi in ambiti molto lontani, dal fumetto al fotoromanzo [...]».³

Il volume di Marianna Zannoni scandisce la triade di attrici con un rimando continuo e intelligentemente diffuso alla cultura fotografica internazionale del tempo, spesso impregnata di pittorialismo. In questa sezione centrale del volume assume infatti una posizione rilevante anche il confronto, costruito con fonti diverse fra memorie, recensioni, lettere, saggistica circa lo stato dei fatti della fotografia di scena, in altre parole, i fotografi che appaiono in primo piano sono messi in relazione con un andamento più generale. Ad esempio il lavoro di Sciutto è comparato

³ Ivi, p. 142.

con quel bacino ligure-toscano di fotografi che vide affermarsi Bettini a Livorno e Nunes Vais a Firenze.

La prima parte del *Teatro in fotografia* rende con grande efficacia l'ambiente storico italiano in cui si è venuta affermando la fotografia artistica in generale e quella deputata al mondo dello spettacolo e agli attori in particolare. L'autrice rintraccia così nelle Grandi Esposizioni, nelle riviste di settore e nell'opera di Carlo Brogi alcuni fra i maggiori traini della dinamica che vede il sempre crescente attestarsi di un'arte fotografica teatrale specializzata e consapevole. Tale è infatti l'aggettivo che esprime l'appropriazione di una sfera di competenze, rivolte all'oggetto dello spettacolo e soprattutto ai suoi interpreti, da parte di studi fotografici disseminati in varie parti d'Italia, ma segnatamente a Genova, Torino, Milano, in Toscana e la fidelizzazione, si direbbe con linguaggio odierno, di un pubblico di consumatori. Se è soprattutto la parte conclusiva del volume che, come già scritto, indaga gli effetti o per meglio dire le destinatarie della produzione seriale dei ritratti d'attrice, la cui immagine iconica dilaga nelle riviste di moda soprattutto a corredo di prodotti pubblicitari, è alla prima parte che viene affidato il compito di ricostruzione dell'ambiente storico.

Molto stimolante, fra i molteplici spunti di riflessione che il volume offre, è apparso il riferimento alla mostra sull'arte drammatica italiana che, all'interno della Grande Esposizione Nazionale di Torino del 1898, vide il concorso di numerosi fotografi e delle loro gallerie di immagini. Oltre a materiali come copioni, testi, memorie, incisioni, sculture erano presentati anche i ritratti d'attore e fra questi larga parte era proveniente dalla raccolta di Luigi Rasi, il noto direttore della Regia Scuola di Recitazione di Firenze, attore, nonché autore di varie opere, fra cui la più rilevante *I comici italiani*.⁴

Ma è soprattutto il capitolo dedicato a Carlo Brogi e al suo trattato *Ritratto in fotografia*⁵ a essere il protagonista di questa sezione del volume di Marianna Zannoni. Con *Il Ritratto in fotografia* Carlo Brogi non intende disquisire intorno all'artisticità del nuovo mezzo ma, come dichiara, offrire dei consigli pratici quali: i fondali da usare, gli abiti che è preferibile indossare per farsi ritrarre, le condizioni accoglienti dello studio fotografico ecc. Lungi dall'essere un trattato teorico o di ambito estetico, l'opera di Brogi è tutta di stampo empirico (non a caso mutuata da un modello anglosassone) e pertanto documento affidabile della prassi ritrattistica dell'epoca, non solo per quanto concerne il teatro. La parola passa poi alle testimonianze di quegli attori che il fotografo aveva ritratto e, come scrive Marianna Zannoni: «L'importanza delle dediche non va sottovalutata, trattandosi di alcune

⁴ Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia bibliografia, iconografia*, 3 voll., Bocca, Firenze 1897-1905.

⁵ Carlo Brogi, *Il Ritratto in fotografia. Appunti pratici per chi posa*, Salvatore Landi, Firenze 1895.

fra le primissime impressioni sulla fotografia che i protagonisti del teatro italiano ci hanno lasciato».⁶

Una ricca bibliografia suddivisa in *Teatro e iconografia teatrale* e *Fotografia e arti grafiche* conclude il lavoro di Zannoni che si segnala come saggio non estemporaneo, ma invece molto meditato e con un taglio storico omogeneo, dove gli argomenti e gli apparati sono congrui e strutturati. Merita infine una segnalazione a parte la *Galleria fotografica* per le immagini riprodotte: se alcune (è soprattutto il caso di Adelaide Ristori e di Eleonora Duse) sono conosciute, altre sono viceversa quasi degli inediti e accrescono il valore del volume, testimoniando la serietà della ricerca.

La storiografia teatrale fa ovviamente uso dei repertori iconografici come di molti altri documenti e tuttavia spesso è ingenua nelle competenze che concernono la specificità delle immagini intese come *testo*: non fa eccezione il documento fotografico, normalmente impiegato cioè solo nel suo valore o nella sua funzione di documento-segno del referente. Cogliere le valenze di senso stratificate al di là del “puro” referente, operando ad esempio la distinzione proposta da Guardenti per i repertori iconografici in senso generale fra rappresentazione, illustrazione, raffigurazione,⁷ permette di *viaggiare dentro* il perimetro dell’immagine, sollecitandone il complesso valore di testo.

Esiste una più evidente e più utilizzata ripartizione in foto di scena eseguita durante lo spettacolo, foto realizzata in studio, foto scattata durante le prove, ma il volume di Marianna Zannoni si spinge oltre e porta a riconoscere che una maggiore consapevolezza, da parte degli storici del teatro e dello spettacolo di epoca moderna e contemporanea, della fenomenologia della fotografia e della sua storia sarebbe quanto mai importante. In particolare se, come ricorda Laurence Senelick citando Roland Barthes,⁸ le origini della fotografia sono da rintracciare non nella pittura, come vuole la vulgata, ma piuttosto nello spettacolo, ecco che queste considerazioni da semplici ornamenti o astrazioni teoriche, possono diventare acquisizioni importanti e feconde.

Il teatro in fotografia. L’immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento apre a ventaglio la questione, integrando al valore di testimonianza delle immagini dello spettacolo in senso stretto, una molteplicità di aspetti e di significati tecnici, sociali e naturalmente artistici. Cioè, detto in altri termini, immettendo

⁶ Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia* cit., p. 42.

⁷ Renzo Guardenti, *Dionysos, archivio di iconografia teatrale*, in *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, a cura di Massimo Agus e Cosimo Chiarelli, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2007, pp. 91-97.

⁸ Cfr. Laurence Senelick, *Theatricality before the camera: the earliest photographs of actors*, in *European Theatre Iconography*, edited by Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari, Bulzoni, Roma 2002, pp. 317-337. Senelick cita Roland Barthes, *La chambre claire*, Seuil, Paris 1980.

la funzione documentaria, come spesso è intesa dagli studiosi dello spettacolo, entro un più ampio campo testuale che prevede il confronto con fonti omogenee e disomogenee e con il processo della recezione, senza dimenticare la prassi e la natura stessa del media fotografico in continua evoluzione tecnica.

Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2018

Un viaggio verso Sud con Leo e Perla

Matteo Tamborrino

Esattamente a dieci anni dalla scomparsa di re Leor, la casa editrice toscana Titivillus sceglie di pubblicare, all'interno della collana "I cavalieri", diretta da Eva Marinai, un volume pregevole e quanto mai ricco di documentazione, interamente dedicato alla parabola artistica ed esistenziale – dalle cantine romane fino al decentramento campano – di una delle coppie d'arte e di vita più emblematiche (ed enigmatiche) del nostro teatro. Leo e Perla: sono loro i protagonisti di questo saggio/viaggio, che con acume ripercorre una tappa decisiva della storia, non soltanto teatrale, italiana (precisamente il periodo 1967-1974, con sconfinamenti fino al 1978). Ne è autore Angelo Vassalli, Dottore di ricerca in Storia delle arti visive e dello spettacolo presso l'Università di Pisa e già allievo di Claudio Longhi a Bologna.

Il titolo, come suggerisce Anna Barsotti nella sua Prefazione, è profondamente suggestivo ed evocativo: *La tentazione del Sud* va intesa come «volontà di sondare da vicino la stagione partenopea dei due attori, il confronto (e lo scontro) con un'idea, fisica e mentale, di Meridione» (p. 15), avendo sempre ben presenti da una parte il rapporto della coppia con il pubblico, dall'altra la cornice storico-teatrale che la contiene, quella degli anni Settanta, di quello che viene soprannominato "decennio lungo del secolo breve". Si esplora insomma una "storia locale" e così facendo, oltre ad offrire un'ampia e dettagliata ricognizione della stagione in questione, vengono superati vetusti preconcetti circa il lavoro teatrale di Leo e Perla: «non si tratta di esaltare il carattere estemporaneo di un determinato frammento eletto a materia d'analisi [], quanto di non accontentarsi delle rappresentazioni ormai consolidate e contribuire così a ravvivare anche, di riflesso, il quadro generale» (p. 24).

Così, pur senza averne la pretesa e con grande umiltà, il volume – che alterna segmenti analitici e paragrafi di approfondimento – riesce a illuminare numerose zone d'ombra dell'intenso sodalizio biografico e artistico di Peragallo e de Berardinis, sondando altresì i rapporti dei nostri con il teatro e con i teatranti del tempo (Carmelo Bene, il Living Theatre, Eduardo). Si offrono inoltre al lettore (specialista o neofita che sia) materiali utilissimi e nel contempo estremamente rari, reperiti per lo più presso il Fondo – Archivio Leo de Berardinis (1967-2001), ceduto in comodato al Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Considerata la quasi totale mancanza di documenti audiovisivi relativi all'epoca in oggetto, Vassalli si appella a fonti di prima mano e in gran parte inesplorate:

quaderni di lavoro, recensioni, interviste, memorie, fotografie, finanche il copione di *'O Zappatore. Un modus operandi*, il suo, dettagliatamente illustrato e difeso nell'Introduzione, nella quale si traccia anche una rapida ma inevitabile *outline* del Nuovo Teatro, citando grandi nomi della critica e della storia teatrale italiana, tra cui Arbasino, Quadri, Bartolucci, De Monticelli, Livio, fino a raggiungere la recente trilogia, curata da Lorenzo Mango, di Visone, Margiotta e Valentino (edita sempre per i tipi di Titivillus).

Ciò, unitamente allo slancio comparativo dell'autore e all'estrema cura con cui egli allestisce le note a piè pagina (talmente ricche da esondare, talvolta, al di là degli argini imposti dalla *mise en page*), rende il volume così originale e irrinunciabile nel panorama degli studi su Leo e Perla, dei quali vengono raccontate qui la "prima" e la "seconda vita", facendo meritare al testo un posto d'onore a fianco della pionieristica *Bellezza amara* di Manzella, dei cento testimoni raccolti da Meldolesi e del problematico studio di La Monica.¹

Senza voler scadere in sperticati panegirici, precisione e perizia sembrano essere i criteri alla base della scrittura di questo saggio: la prosa è limpida e tutti gli ermetismi, insiti soprattutto nel linguaggio circonlocutorio di Leo, vengono puntualmente chiariti. Perfino le varianti onomastiche (De Berardinis vs de Berardinis e simili) oppure gli errori di stampa e i vari refusi rintracciabili nelle fonti (del tipo "qual'è?") sono instancabilmente segnalati con meticolosità quasi benedettina. Tutto ciò nell'ottica di riferire e far dialogare, con la purezza e la consapevolezza proprie dello storico (del teatro sì, ma pur sempre uno storico), un coro di voci, senza mai voler sovrapporre, prima che il terreno sia maturo abbastanza, la propria.

La tentazione del Sud si configura quindi come uno strumento prezioso e didatticamente valido a livello accademico, oltre che come un comodo collettore di testimonianze (*comodo* nel senso che stanno già tutte lì, ben sistemate e pronte all'uso, o all'eventuale ri-uso). L'indirizzo critico assunto tramuta presto il racconto in indagine, in *quête*, giacché l'interrogativo aureo da cui prende l'abbrivio il volume pare essere il seguente: «La discesa al Sud è stata, in fondo, un *fallire meglio* per Leo e Perla in rapporto al periodo romano?» (p. 28). Scrive Anna Barsotti: «l'obiettivo della trattazione [] è quello di “cercare di fare ordine nel viluppo” dell'avventura» (p. 10).

Passando a questo punto alla struttura e ai contenuti del testo, notiamo come la materia sia «stata suddivisa in due grandi blocchi, a cui si aggiunge una terza sezione meno corposa e dettagliata» (p. 25). Nella prima parte, *Leo e Perla a Roma*,

¹ Cfr. G. Manzella, *La bellezza amara. Il teatro di Leo de Berardinis*, Pratiche Editrice, Parma 1993 (II ed. riveduta e accresciuta *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Usher, Firenze 2010); M. La Monica, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma 2002; Aa. Vv., *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis*, riproposti da C. Meldolesi con A. Malfitano e L. Mariani e da 'cento' testimoni, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010.

1967-1970. *Un'altra giovinezza* (pp. 29-111), viene ricordato il periodo romano, quello cioè precedente alla nascita del Teatro di Marigliano. Il primo paragrafo spiega in che modo i destini umani e scenici di Leo e Perla si siano incrociati: dopo l'estemporanea occasione della replica bolognese degli *Eroi malvestiti* del maggio 1963 (per la regia di Giorgio Bandini), alla quale Peragallo aveva partecipato pur non appartenendo al CUT romano, mentre de Berardinis – che non faceva parte del cast della prima – aveva sostituito un collega, i due si ritrovarono nel 1965, quando ormai si era «già prodotto, nei loro differenti percorsi di apprendistato teatrale, un punto di rottura, una faglia di discontinuità rispetto alle esperienze professionali» (p. 29) precedenti. L'uno stava attraversando la fase calante della collaborazione con Quartucci e con la Compagnia del Teatro della Ripresa, l'altra invece – figlia d'arte, appassionata fin da giovanissima di teatro lirico – aveva debuttato in due produzioni del succitato Bandini (dopo essersi formata presso la Scuola d'arte drammatica di Alessandro Fersen), maturando poco per volta un progressivo «rigoito verso il mondo teatrale della cosiddetta *scena ufficiale*» (pp. 33-34).

Nacque così, «come risposta a una mancanza» (p. 34), il connubio/teatro di Leo e Perla

nella volontà di rimarginare, isolatamente in coppia, una lacerazione condivisa; non limitandosi alla pur preponderante simbiosi arte-vita, la dimensione esistenziale penetra in quella storica, il risentimento per le avversità individuali diviene un più generale sguardo di disincanto sulle sorti del coevo teatro italiano. Il rifiuto che ne deriva non riguarda solo [] «la realtà della scena ufficiale» ma ben presto si sottrarrà anche agli schematismi che vorrebbero ingabbiare la peculiare identità di lavoro all'interno di un formalismo linguistico legato all'imperio delle etichette (Avanguardia, Sperimentazione, Ricerca). Già prima di Marigliano i due attori si collocano in una posizione dalla duplice natura, periferica e centrale, inattuale e moderna: cifra emblematica del loro campo d'azione è la più volte ribadita volontà di «pensare teatralmente», ossia «pensare non necessariamente in termini linguistici; anzi il rifiuto di una cultura come gesto volontario [] fa sì che ci sia anche il rifiuto di una lingua, il non codice totale come scelta». [] Si delinea il carattere anfibio dell'attività di de Berardinis e Peragallo: bisogna negare ed eccedere il teatro per continuare a "fare teatro" (p. 34).

A questo punto, l'autore procede con un'analisi contrastiva dei primi due spettacoli della coppia, i lavori shakespeariani *La faticosa messinscena dell'Amleto* (1967) e *Sir and Lady Macbeth* (1968). La lettura è qui organizzata secondo i tradizionali paradigmi della semiotica teatrale, che Vassalli preferisce chiamare “tematiche guida”: si parte dal rapporto con il pubblico, «nel segno della coppia oppositiva “rappresentazione aperta vs rappresentazione chiusa”» (p. 25) (se in *Amleto*, infatti, lo spettatore è ancora incluso nell'orizzonte di riferimento dell'artificio scenico, in *Macbeth* c'è un superamento per “via negativa”, senza concessione alcuna alla platea). Dopodiché si prendono in considerazione la nozione di scrittura

scenica, il lavoro sul testo di partenza e la composizione materiale della scena, con le annesse «dinamiche relazionali tra i due attori sul palco, improntate su stilemi jazzistici e contraddistinte da una complementarità di funzioni e dalla presenza di una invadente attrezzatura tecnologica» (p. 25).

La tappa forse più interessante di questo itinerario analitico è quella che si concentra sull'impiego del dialetto: si esamina brevemente – partendo da un'intervista con Molè sull'*Amleto* del 1967 fino a raggiungere il noto *Per un teatro jazz* – il modo in cui si sia evoluta, nel corso del tempo, la concezione deberardiniana di dialetto. «Se da un lato [esso] è un elemento di rottura in quanto interrompe un flusso calibrato su un differente timbro linguistico, dall'altro sancisce [...] l'incontro di più fraseggi e valorizza il versante fonetico dello spettacolo, contribuendo, in maniera decisiva, a farne una *partitura musicale*» (p. 69). Preterintenzionalmente, Vassalli, con questo breve capitolo, fornisce una bibliografia essenziale di riferimento utile per futuri studiosi che desiderassero eventualmente ragionare sul ruolo svolto nel teatro di Leo e Perla dal trinomio voce-parola-idioma.

La parte prima è inoltre costellata di digressioni, che dischiudono affascinanti riflessioni, «volte ad allargare l'orizzonte e inquadrare la pratica teatrale [dei nostri] in un contesto più ampio» (p. 25). Così, l'uso all'interno di *Amleto* di un lungo brano da *The Brig* di Kenneth Brown, recitato da Peragallo, offre il destro per approfondire il giudizio maturato da Leo e compagna sull'operato del Living Theatre. Trovano poi spazio anche un focus sul Convegno di Ivrea – per comprendere quale impatto ebbe quest'epocale evento sui due artisti – e alcune “note a margine” su Eduardo, a partire dal ricordo della tanto auspicata ma mai concretizzatasi collaborazione cinematografica tra la *couple d'un soir* Bene/de Berardinis, artefici di un «disinvolto travestimento» (p. 79) del capolavoro cervantino, e i fratelli Eduardo e Peppino. Si scopre pertanto come De Filippo, sin dalla fine degli anni Sessanta, «abbia rappresentato, per Leo e Perla, un modello (per quanto l'appassionata ammirazione contenga anche toni irruenti di diffidenza)» (p. 8).

La sezione su Eduardo conduce inevitabile al *Don Chisciotte* sessantottino, concerto-lettura che, dopo la prima al Teatro Club Carmelo Bene, vide in scena, per le repliche milanesi e torinesi, una formazione ridotta, composta dai soli Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Perla Peragallo e Lydia Mancinelli: obiettivo principale di Vassalli è quello di ridimensionare, rispetto a quanto propose a suo tempo Giuseppe Bartolucci, l'importanza di tale incontro, pur riconoscendo lo statuto e la grandezza delle figure coinvolte. È infatti una forzatura «voler cercare in questo sodalizio una *prova* decisiva per la conquista, da parte di Leo e Perla, di un'indipendenza artistica e per l'affermazione di una loro personale identità rispetto all'ingombrante figura di Bene» (p. 91). E questo già solo per il fatto che – per ammissione dello stesso C.B. – Perla possedeva, alla data del 1968, un'autonomia di attrice tale da non renderla la semplice “spalla” di qualcuno. Si insiste allora, piuttosto, sulle «diversità dei

rispettivi percorsi» (p. 93), sull'antitetica spinta che – stando a Pippo Di Marca – avrebbe mosso Carmelo e Leo lungo la linea di demarcazione tra bene e male.

Di fronte alla mercificazione che infettò anche il teatro delle cantine romane, Leo e Perla reagirono (tra il 1969 e il 1970) congedandosi dalle scene e girando il film *A Charlie Parker*. Vassalli non dimentica di descrivere questo importante evento spartiacque, che funge da preludio alla successiva catabasi dei due attori verso Sud. Sulle motivazioni che indussero tale trasferimento, così come sulle varie etichette adottate da Leo e Perla per definire questo loro percorso nell'entroterra napoletano – percorso che li condurrà verso «una sofferta autoestinzione» (p. 120) –, si riflette ampiamente nel segmento iniziale della parte seconda del volume, *La trilogia meridionalista del Teatro di Marigliano, 1971-1974. Una via di scampo* (pp. 113-248), la più lunga e ricca del saggio, impossibile dunque da condensare in poche righe. Sembra che le ragioni di questo atto di “autoemarginazione”, che portò la coppia nella masseria di 'O Sentino per dare avvio al proprio *teatro dell'ignoranza* (formula speculare a quella di *teatro dell'errore*, usata di consueto per la fase romana), siano più materiali che non soltanto ideali o sociali, reali e pratiche prima che teoriche. «L'assenza di un progetto alle spalle è un aspetto su cui insistere perché permette di precisare le logiche del cambiamento di cui de Berardinis e Peragallo sono protagonisti» (p. 115).

Segue poi un'esaustiva sezione analitica: per non svilire gli sforzi dell'autore e i suoi «propositi di “esame sistematico” e di “filologia applicata”» (p. 27), si rimanda direttamente al volume per la dettagliata descrizione di *'O Zappatore* (1972), *King Lacreme Lear Napulitane* (1973) e *Sudd* (1974), dei quali si ripercorrono i diversi “tempi”, ben coscienti del fatto che gli spettacoli di Leo e Perla conobbero sempre nuove e mutevoli versioni. Ci basti qui segnalare come «al racconto cronachistico delle fasi succedutesi [a Marigliano] (impostazione già sfruttata nei volumi di La Monica e Manzella) è stato preferito uno zoom specifico sui tre spettacoli centrali nell'avventura in terra campana» (p. 26). Sebbene il fulcro di questa parte sia lo studio dell'evento spettacolare, non si trascura di mettere in luce da un lato l'importanza dell'insediamento in una terra sottosviluppata del Meridione, dall'altro il valore sociologico dell'incontro/scontro con la popolazione autoctona. Scrive Vassalli: «il fatto scenico scaturisce proprio dalla reazione chimica fra gli elementi caratteristici della tradizione locale (la sceneggiata quale archetipo di questo mondo), visti peraltro in un'ottica di manipolazione a causa del negativo influsso della tv, e il proprio bagaglio culturale» (p. 26). E ancora, «si è [voluto] delineare lo sviluppo della pratica teatrale del Teatro di Marigliano, con particolare attenzione all'immagine di “napoletanità” che ne scaturisce e al modo in cui gli “attori-non attori” del luogo sono stati inseriti e “impiegati” nell'ordito spettacolare» (p. 28). Si evidenzia così, procedendo verso *Sudd*, una progressiva e sistematica scarnificazione dell'impalcatura scenica, con l'abbandono – nell'ultimo spettacolo – della

sceneggiata (e della dialettica tra *alto* e *basso*) e una notevole riduzione dei tempi di rappresentazione. In altri termini, la trilogia meridionalista può considerarsi un dittico più il suo finale capovolgimento.

La terza parte, *Il sentimento del tempo perduto, o della mutevole parabola del Teatro di Marigliano* (pp. 249-270), è la più concisa e problematica (nel senso che pone dei problemi, degli interrogativi) dell'intero volume e si configura come la naturale prosecuzione della sezione precedente. Molto istruttivo è, nelle primissime pagine, il chiarimento del concetto di "antiteatro" per de Berardinis: il prefisso *anti-* va inteso non in senso negativo o falsamente rivoluzionario, ma piuttosto come sinonimo di "materialistico". Il teatro (definito borghese o "telefono") è veicolo di informazione, materializza le idee; l'antiteatro (o appunto teatro "materialistico"), invece, produce le idee nel suo farsi tecnicamente, attraverso il lavoro in scena. Grava ormai in questa fase, su Leo e Perla, un «presentimento della fine» (p. 249), che induce sì la coppia ad una necessaria trasformazione, ma che suona anche – al tempo stesso – come un nuovo inizio. «In realtà – spiega Vassalli – si è voluto evidenziare come ancor prima dell'addio a Marigliano e dell'accantonamento ufficiale dell'etichetta "Teatro di Marigliano", si generi uno scollamento tra le intenzioni maturate nel corso degli anni e le difficoltà riscontrate nel contatto con la realtà» (p. 28).

Le produzioni di metà anni Settanta (*Chianto 'e risate e risate 'e chianto* del 1975 e *Rusp spers* del 1976), che conservano ancora un forte radicamento nella provincia napoletana, presentano una natura "anfibia": sono interpretabili o come estrema coda del trittico degli anni d'oro o come preparazione di una cesura, di un distacco incombente. «Lasciatosi alle spalle Marigliano, ma con addosso la percezione acuta e spossante di una crisi, l'inconciliato radicalismo di Leo e Perla persegue con ostinazione un obiettivo conoscitivo ben fermo [...], dare corpo e voce [...] a un teatro che sia "diagnosi" e non "conforto"» (p. 260). Viene così partorita una nuova trilogia (*Assoli*, 1977; *Tre jurni*, 1977; *Avita muri*, 1978), ancora realizzata sotto l'egida della celebre sigla produttiva, che può considerarsi «il deposito o il "precipitato"» (p. 260) di quella meridionalista: è – questa – «l'occasione per interrogarsi sul chiaro cambio di rotta intrapreso [da Leo e Perla], che, in un certo modo, è un ritorno alla presenza di due solitudini in scena e alla celebrazione della "perdita" (di una storia e di un'esperienza individuali, di un'illusione comunitaria)» (p. 28). Si noti inoltre come l'approccio alle rappresentazioni si faccia qui, in questa terza parte del saggio, più asistematico rispetto alle prime due, ma non meno preciso. Questo permetterà, a chi lo volesse, di approfondire ulteriormente alcuni degli spettacoli menzionati, *in primis* il *collage* libero e "senza speranze" di *Assoli*, uno dei pochissimi di cui si conservi una pellicola cinematografica in 16 mm.

Nelle ultime pagine l'autore riavvolge il nastro, insistendo soprattutto su due elementi e tenendosi, come suo solito, a debita distanza da posizioni di facile schematismo. Innanzitutto, ribadisce la natura liminale di Leo e Perla rispetto alle

etichette del tempo, fatto – questo – che si riverbera nei rapporti intrattenuti con quello sparuto gruppo di colleghi che essi reputavano degni di stima. «In altre parole, de Berardinis e Peragallo scavano il vuoto attorno a [sé] e lo fanno con una fiera consapevolezza delle armi che possiedono» (p. 256). Si specifica poi meglio il problema del rapporto con il territorio, con Marigliano. Riportiamo qui di seguito un breve passaggio:

Si è visto come Leo e Perla diano vita a un'intensa attività di animazione che chiama in causa le questioni del "popolare", del *teatro di classe*, del *decentramento vero*; si preferisce, da parte nostra, evitare di stabilire se effettivamente si possa parlare di teatro politico e autenticamente radicato nella zone: questo non per mettere in dubbio la spinta che anima i due artisti nel loro esilio meridionale quanto per poter leggere tale avventura in una prospettiva auspicabilmente "neutra e completa", in grado di fare a meno di una militanza "troppo impegnata" sul sociale e capace di tener conto anche delle ambiguità e delle contraddizioni più volte avanzate da recensori o studiosi (pp. 267-268).

Il sipario cala così su un'immagine inquietante, eccessiva, iperbolica e, peraltro, ricorrente nel panorama del Nuovo Teatro:² «è l'ombra lunga del fallimento» (p. 268) in terra campana, tema che torna spesso nelle dichiarazioni del tempo di Leo de Berardinis, specie alla fine della sua esperienza mariglianese con Perla.

Angelo Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, pref. di Anna Barsotti, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2018, pp. 328.

² Vassalli cita questo passaggio: «Ma è proprio attorno alla parola fallimento che occorre ragionare. Non dobbiamo intenderla, infatti, come il segnale di una mancanza nel progetto culturale del nuovo teatro né, tanto meno, come il segno di uno scacco che ne svaluta la portata e ridimensiona intenzioni e risultati, ghettizzandolo, di fatto, in uno spazio di minorità, in una sorta di "parentesi della storia". Fallimento è, quello del nuovo teatro, nei termini di quella che potremmo, con un'espressione un po' forte, definire una palingenesi del teatro, vale a dire una trasfigurazione tale da far ripartire da zero il suo discorso linguistico» (L. Mango, *Una questione di identità e differenza*, «Biblioteca teatrale», 101-103, gennaio-settembre 2012, p. 142).

Poetica d'ora in poi

Antonio Attisani

Questa rivista è nata come reazione costruttiva all'ennesimo concorso universitario nel quale aveva trionfato la mediocrità, e il suo titolo deriva, come si evince dal primo editoriale, da una rilettura della *Poetica* di Aristotele che indicava la direzione di un sostanziale ripensamento circa la definizione e le funzioni del teatro.¹ In quelle pagine, dopo il riconoscimento dovuto a Pierluigi Donini, lo studioso che ha inaugurato il fondamentale cambiamento di prospettiva, si affermava che «alcuni filosofi come Carlo Sini o maestri d'arte come Jerzy Grotowski ci permettono di scorgere quel contenuto di verità e per prima cosa ci rendiamo conto di come il dibattito sull'oggi del teatro sia basato su profondi equivoci». Naturalmente tale proposta di ricominciamento è stata per lo più ignorata dalle categorie interessate. Il sottoscritto ha registrato soltanto qualche commento da corridoio, del tipo: «Ma io faccio il maestro elementare e la teoria della relatività non m'interessa». Indubbiamente chi dice così può essere un ottimo maestro, però è altrettanto vero che alcune tappe delle conoscenze umane riguardano la vita di tutti e dunque ogni attività potrebbe soltanto essere migliorata sulla base di tale consapevolezza. Invece in molti casi si continua a operare tra muri d'ignoranza sempre più sofisticata, come avviene con la teoria del postdrammatico o con le pseudofilosofie performative che dall'accademia anglosassone stanno ammorbando l'intero globo, Asia e Africa comprese.

Se in Italia l'intervento del sottoscritto su Aristotele è rimasto invisibile,² in versione inglese e postato sul sito Academia ha avuto lettori in circa quaranta paesi, pochi lettori, per carità, ma attenti e reattivi, alcuni dei quali si sono manifestati sulla stessa lunghezza d'onda. Gregory Scott, un grecista docente della New York University da decenni impegnato nella singolare impresa di una rilettura della *Poetica* di Aristotele e di un'analisi a contraggenio della storia critica del testo, mi

¹ Cfr. *Della mimesis, in forma di primo editoriale*, «Mimesis Journal», 1, 1, giugno 2012, pp. 1-10, preceduto cronologicamente da «Così parlò Aristotele», in *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Pagina, Bari 2009, capitolo che dava un primo riscontro all'innovatore Aristotele, *Poetica*, intr., trad. e cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008.

² Cfr. ad esempio Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Pagina, Bari 2018. In questo lungo erudito saggio che giustamente invoca un Aristotele «teorico dello spettacolo» e non della letteratura, l'autore contraddice Donini, ignora Scott e ovviamente il sottoscritto e al tempo stesso rivendica di sviluppare il proprio ragionamento mantenendo «vivo l'occhio verso le strategie di analisi della nuova teatologia». In effetti il quadro da lui proposto è sempre quello della «vecchia-nuova» teatologia e mai della «nuova-antica» conseguente alla rilettura di Aristotele che qui si ripropone.

ha manifestato la propria solidarietà e mi ha fatto conoscere il proprio *Aristotle on Dramatic Musical Composition – The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*.³ Il titolo, polemico e rivelatore, segna il punto d'arrivo di un percorso iniziato con il PhD del 1992, proseguito da un primo saggio del 1999 e poi uno del 2003 (qui ripreso come capitolo 5: “Purging the Poetics”)⁴ e dalla prima edizione di *Aristotle on Dramatic Musical Composition*, da leggere preferibilmente nella seconda edizione rivista e accresciuta, del 2018, che registra e risponde alle reazioni (anche all'indifferenza) degli specialisti di tutto il mondo. Diciamo subito che il tempo sta dando ragione a Scott: la sua decisiva rilettura della *Poetica* è sempre più spesso compresa e accolta con favore.

La posta in gioco era notevole. Benché faccia riferimento a non pochi autori che nel corso del tempo, ma soltanto a partire dalla metà del Novecento, hanno espresso pareri critici su alcuni aspetti della vulgata riguardante la *Poetica*, quella di Scott è un'opera critica che rovescia più di duemila anni di ermeneutica aristotelica e lo fa confutando passo per passo e a tutto campo una imponente letteratura e autori finora considerati indiscutibili punti di riferimento, finendo per attestare una interpretazione del tutto nuova di un testo fondativo della cultura occidentale e mondiale.

Il malinteso sulle nozioni aristoteliche di poesia e catarsi, musica e spettacolo è un asse portante della storia culturale dell'Occidente e non può essere sbrigativamente cassato sulla base di questa nuova lettura, dovrebbe invece essere sottoposto a una sostanziale revisione storico-critica, cosa che talvolta in modo esplicito, ma più spesso implicito, è avvenuta nella storiografia teatrale dell'Otto-Novecento, un fronte al quale il sottoscritto sente di appartenere almeno dagli anni Settanta-Ottanta con *Teatro come differenza*, poi con *Breve storia del teatro ecc.*, naturalmente sul fronte teatrale e senza dedicare alla *Poetica* l'impegno e la competenza dispiegati da Scott e da Donini. Da ciò l'interesse a integrare le due prospettive, anzi a svilupparle in un discorso multidisciplinare e non limitato all'ambito accademico. Molto resta da fare. Ad esempio il sottoscritto deve rivedere alla luce del saggio di Scott alcuni snodi del proprio discorso, mentre lo studioso americano potrebbe, sulla base di un'aggiornata storiografia teatrale, giungere a conclusioni meno schematiche di quelle sinora proposte. Per arrivare a una sintesi più avanzata occorre considerare una per una le questioni che a torto o a ragione hanno istituito la vulgata della *Poetica* nella cultura dell'Occidente. Per fare ciò, Scott passa pazientemente in rassegna gli equivoci del passato, dedicando persino un centinaio di pagine a una

³ Gregory L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition – The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*, ExistencePS Press, New York 2018. L'opera consiste in 2 voll. di grande formato per complessive 636 pagine.

⁴ Articolo apparso sulla prestigiosa «Oxford Studies in Ancient Philosophy» dopo essere stato rifiutato dalle maggiori riviste statunitensi e canadesi del settore.

sorta di antologia storica che arriva a comprendere ovviamente quel fraintendimento brechtiano che a sua volta è all'origine dell'equivoco «postdrammatico».

Alla quarantina di pagine del testo Aristotelico corrisponde una sterminata biblioteca di malintesi, soprattutto relativamente alle questioni della *poiesis* e della *catharsis*.

Per quanto riguarda *poiesis* e *poietes*, Scott dimostra, con riferimento al *Simposio* di Platone, che si devono intendere non come per lo più è avvenuto sinora nella definizione del sofista Gorgia che l'aveva coniata, ossia in quanto «linguaggio con metrica», bensì in quella di Diotima, ovvero come «musica e versi», poesia come fare performativo. È una interpretazione che nessuno dei più noti commentatori del testo aveva mai proposto.⁵ La *mousikè* di Diotima, come lo stesso Platone precisa in altri luoghi, comprende anche la danza; e il poeta è «colui che fa» questa cosa.⁶ In *Poetica* la *mousikè* è definita «harmonia kai rhytmos», espressione di solito tradotta con «armonia (o melodia) e ritmo». Scott argomenta che tradurre così *harmonia* è sbagliato e aggiungervi “ritmo” una ridondanza; è più corretto intenderla come «musica (o canto) e danza (movimento ordinato del corpo)». Vale a dire che *Poetica* ha per oggetto i tre principali aspetti della mimesi: musica, danza e linguaggio verbale, oltre all'intrigo, e dunque un titolo più esatto di quest'opera dedicata in effetti all'arte scenica sarebbe *Drammatica*.⁷ A questo punto il lettore è preso da una comprensibile curiosità circa i passaggi aristotelici che trattano dell'“effetto teatrale” conseguibile senza rappresentazione, con la sola lettura, oppure quelli relativi alla primarietà del testo in versi per la tragedia. Nel rimandare in proposito alla fine del suo capitolo VI, limitiamoci ad apporre qui il sigillo concettuale che la tragedia non è da intendersi come una specie letteraria ma come un “dramma musicale”, il che sposta l'asse della *Poetica* dalla letteratura e il testo al teatro realizzato, fatto di recitazione, musica e danza e fa sì che la l'idea corrente della *Poetica* come istanza repressiva nei confronti del teatro svanisca come neve al sole. Il sottoscritto aveva posto la stessa tematica sotto il titolo della *mimesis* (funzione e modi della scenicità), ovvero dell'organizzazione drammaturgica delle azioni che compongono il dramma, mentre Scott preferisce porre l'accento sulla

⁵ Cfr. G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit., p. 17.

⁶ Su questa base non dovrebbe sorprendere l'apparizione nella teoresi grotowskiana del termine *doer*, attuante in italiano, per attore, un attore-poeta naturalmente, come in modo più o meno esplicito emerge nel lignaggio che va da Mejerchol'd a Carmelo Bene (secondo il quale l'attore è un poeta o non è un attore), se non vogliamo risalire a Kleist e i romantici per poi passare allo Zarathustra nietzschiano o a Rilke.

⁷ A proposito di *mimesis*, Scott afferma che si tratta di un termine «ricco» e lo traduce per lo più come rappresentazione, ma anche in altri modi, tuttavia non attribuendogli l'importanza che assume nel nostro ragionamento e che ha portato fino al titolo di questa rivista.

trama (*plot*) e traduce *mimesis* come «rappresentazione».⁸ E, con Aristotele, ripropone le quattro cause dell'evento drammatico: causa materiale è il teatro, causa formale è la tragedia, causa efficiente è il singolo autore e causa finale è lo scopo, ciò che per tutti fino a oggi era la catarsi. Prima di passare al tema, però, è utile apporre il primo sostanziale punto fermo, ovvero che *Poetica* (e la poetica) non si riferisce alla letteratura bensì all'arte scenica, ovvero alla “drammatica”. Scott parla in proposito di «arti orchestrali», vale a dire realizzate nello spazio detto orchestra (*orchestai* significa danzare).⁹

Quanto alla catarsi, Scott apre con una nota sarcastica – «le interpretazioni della catarsi sono un cimitero dei morti viventi»¹⁰ – e afferma che Aristotele *non* ha utilizzato questo termine a proposito della tragedia: esso sarebbe stato introdotto secoli dopo in un manoscritto originale corrotto e da tutti successivamente ripreso. In proposito adduce molte prove e mette in luce anche altri errori assai significativi dei compilatori, come la sostituzione del termine *pathématon* (esperienze, emozioni o sofferenze) con *mathématon* (insegnamenti). Il fraintendimento del termine «catarsi», poi, è dovuto al trasferimento nella *Poetica* dei significati che ha in altri testi, fraintendimento plurale, dunque. Tale chiarimento per Scott potrebbe bastare, mentre sul “fronte italiano”, dopo la provocazione di Donini che catarsi in sé non significa niente, niente di speciale,¹¹ si arriva alla serena conclusione che ogni disciplina ha il proprio esito catartico e che per l'arte scenica essa è nient'altro che l'individuale attribuzione di significato all'evento scenico cui si è assistito.

Stephen Halliwell, il più noto lettore contemporaneo di *Poetica*, ha confutato (nel 2011) l'idea di catarsi espressa da Scott in un saggio (del 2003), rassicurando con ciò soltanto se stesso e i propri fedeli. Ma resta la questione circa la quarta causa primaria, ovvero: se i sentimenti di pietà e paura non esistono nella maggior parte delle tragedie, qual è lo scopo della tragedia (e della commedia)? Come rispon-

⁸ Con questa precisazione in nota: «Benché io utilizzi qui “rappresentazione” per *mimesis*, le altre usuali traduzioni come “imitazione” o “espressione” o simili funzionano ugualmente nel contesto di questo libro, con le precisazioni che talvolta propongo. E spesso lascio il termine non tradotto, data la sua familiarità al lettore anglosassone [...] *mimesis* è una parola ricca, con molteplici significati consimili, e si deve sempre precisarne l'impiego nel contesto dato» (G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit., p. 8).

⁹ Noi di Mechri utilizziamo l'espressione «arti dinamiche», più generale e al tempo stesso più precisa, a proposito della quale cfr. i diversi passaggi dedicati in Aa. Vv., *Vita, conoscenza*, a cura di Florinda Cambria, Jaca Book, Milano 2018.

¹⁰ G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit., p. 5.

¹¹ Secondo P. Donini (Aristotele, *Poetica* cit.) il termine allude alla possibilità di comprendere e concludere la fruizione dell'evento teatrale con il ragionamento ma non a una definitiva «chiarificazione intellettuale» (p. xcix), a una «trasformazione e addirittura un capovolgimento delle reazioni emotive del fruitore» (*ibid.*) che seguirebbe cronologicamente le emozioni penose, sostituendole.

de Aristotele alla condanna del teatro emanata da Platone? Qualche spiegazione si trova nel dialogo aristotelico *Sui poeti* e nel trattato *Retorica*, dove si afferma che una definizione dettagliata della catarsi teatrale era nel testo (perduto) sulla commedia e la satira, per le quali era ritenuta più importante (e sicuramente, in quel caso, con motivazioni più ricche e sfumate di quelle dedotte dal sottoscritto).

Nel capitolo “La drammatica e il suo nuovo futuro”, Scott si avventura a tentare di comprendere cosa comporti la sua revisione ermeneutica per l’oggi. E qui mostra il suo limite, ossia la mancata conoscenza del teatro, soprattutto quello del Novecento. Quando afferma che *Poetica* «si applica oggi soltanto al teatro musicale o, per quanto riguarda la tragedia, ai più seri musical di Broadway»,¹² l’inciampo si rivela in quel «soltanto», perché se è innegabile che la *poiesis* aristotelica si concretizzi in alcune opere di teatro musicale o nei «più seri» musical, è prima di tutto vero che essa è restaurata e riproposta nell’ambito delle rivoluzioni teatrali novecentesche, anche laddove esse si dichiarano “antiaristoteliche”, e si manifesta principalmente nell’istanza continua dell’attore-poeta.

Entrambi gli studiosi citati, senza il contributo dei quali il testo aristotelico sarebbe ancora un equivoco, evitano di formulare conclusioni valide per il teatro del nostro tempo, la loro somma competenza specialistica li mette in condizione di proporre una revisione radicale di oltre duemila anni del testo, però un sistematico movimento transdisciplinare di rilettura della storia e delle poetiche del teatro e della performance deve ancora prendere forma. Ciò potrà avvenire soltanto con l’apporto di una teatologia rinnovata che ancora stenta a prendere forma e che dovrà trovare i propri punti d’appoggio in una nuova alleanza di studio e ricerca tra studiosi e uomini della scena.¹³

Essendo quelli di Scott e Donini argomenti sviluppati per centinaia di pagine, lo scopo di questa breve nota è soltanto quello di invitare a una lettura dei loro testi, nei quali ogni scoperta critica è dispiegata pacatamente e con i dovuti rinvii, pagine che almeno tutti i professionisti dello spettacolo dovrebbero leggere con attenzione (foss’anche per giungere a conclusioni diverse da quelle qui proposte). Questa lettura promette di essere tutt’altro che noiosa poiché su questioni di tale portata si gioca una partita di altissimo livello (è il caso di ricordare che nonostante la lettura di Scott sia confortata da un numero crescente di riscontri in tutto il mondo, la

¹² G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit., p. 15.

¹³ Di certo contraddicendo un noto regista che, incoronato dagli accademici, si è insediato affermando la seguente solenne sciocchezza: «Voi raccontateci le cose belle del passato, noi faremo le cose belle del presente».

maggior parte degli specialisti, l'esimio Stephen Halliwell in testa,¹⁴ continuano a riproporre le vecchie, bislacche interpretazioni).

Nessuno al mondo potrà permettersi d'ora in poi di parlare di *mimesis*, *poiesis* e *catarsi*, soprattutto in riferimento alle arti sceniche, senza tenere conto di questa svolta critica.

¹⁴ All'«apparentemente potente refutazione» di Halliwell sono dedicati più passaggi a partire da p. 13 di G. L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition* cit..

Ricevuti e in lettura

«ADE», 171, jul.-sept. 2018. Editoriales: *Vivir del cuento*, por Laura Zubiarráin; *¡Anda! ¡Pero si estamos en el Año Europeo del Patrimonio!*, por Manuel F. Vieites; *Mensajes del Día Mundial del Teatro 2018*; *Una nueva dictadura se ha instaurado en Puerto Rico*, por Roberto Ramos-Perea; *Diálogo con teatro al fondo*, por Alfonso Zurro; EL Teatro Universitario premia a Juan Antonio Hormigón: *Juan Antonio Hormigón recibe el Premio a “Toda una vida de trabajo teatral”*, por Adriana Periú; *Discurso de agradecimiento al premio de la Federación Española de Teatro Universitario*, por Juan Antonio Hormigón; *III Festival Nacional de Teatro Universitario*, por Alberto Rizzo. Entrevista: *Ignacio García, director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro: “Vamos a poner en valor el patrimonio dramático español”*, una entrevista de José G. López Antuñano. William Kentridge: *William Kentridge, un creador para la escena*, por Agustín Iglesias y José Iglesias G^a-Arenal. Sobre el Teatro de Objetos y el Teatro Infantil: *Las otras “escrituras” teatrales*, por César de Vicente Hernando; *Sobre el teatro de marionetas*, por Heinrich von Kleist; *Los títeres y el poder del Estado*, por Henryk Jurkowski; *El títere resiste los cambios de máscara*, por Enrique Curci; *La Tartana o cómo dar vida a un trozo de madera*, una entrevista de César de Vicente Hernando; *La corona de ojos, poniendo un bosque en escena*, por Victoria Crespo y Marc López; *Antinomias del pensamiento sobre la infancia*, por René Schérer y Guy Hocquenghem; *La creación teatral en la edad infantil*, por Lev Vigotski; *El teatro y los niños*, por Alfonso Sastre; *Reflexiones de un autor. Teatro para niños*, por Luis Matilla; *El corral de la infancia*, por Graciela Montes. Texto Teatral: *Margarete Steffin: Una nota de presentación*, por César de Vicente Hernando; *El «fantasma Anna» de Margarete Steffin*. Entrevista: *Jean-Guy Lecat, constructor de espacios para la imaginación*, por Irène Sadowska. Notas de dirección y dramaturgia: *Arquetipos, ironía y el sentido de la existencia: “Reglas, usos y costumbres en la sociedad moderna”*, por Aitana Galán; *Un viaje por la transgresión: “El fin de la violencia”*, por Rosa Briones; *“Los últimos paganos”, la dramaturgia de una novela en la Hispania del siglo V*, por Agustín Iglesias. La estabilidad como procedimiento e incentivo de la creación escénica (y III): *Réplica, un espacio de formación, creación, investigación y estabilidad*, por Jaroslaw Bielski; *La estabilidad teatral en los teatros europeos*, por José Gabriel López Antuñano; *Compañía de Teatro de Almada, 40 años en la orilla izquierda del Tajo*, por Rodrigo Francisco. Internacional/Festivales: *MITEM’ 18: Gratas sorpresas de creadores menos conocidos*, por José G. López Antuñano; *Congreso Internacional «Homenaje a*

Petipa» en San Petersburgo, por Laura Hormigón. Libros. Noticias ADE. Agenda. Noticias asociados.

«ADE», 172, oct. 2018. Editoriales: *Carta abierta al ciudadano Sánchez sobre el arreglo de los teatros*, por Manuel F. Vieites; *Un atropello que reclama reflexión*, por Juan Antonio Hormigón; *Lluís Pasqual: “Las redes sociales pueden destruir cualquier reputación”*, por Justo Barranco; *Nuria Espert, Premio Especial del Premio Europa de Teatro 2018*; *Crear para poder crear*, por Jaroslaw Bielski; *Correo. Teatro en Confluencia: Bases del Premio “Teatro en Confluencia”*; *Un buen proyecto*, por Félix Estaire y Emilio del Valle. Irène Sadowska, nuestra compañera: *Irène Sadowska, la tenacidad de vivir*, por Juan Antonio Hormigón; *Irène, el trabajo y el arte*, por Juan Mayorga; *Irène, en el recuerdo*, por José Gabriel López Antuñano; *De un agrimensor teatral a Irène Sadowska*, por Ignacio García; *Irène Sadowska, en la familia del Teatro*, por Irina Kouberskaya; *Carta de despedida de Irène Sadowska-Guillon*, por Jaroslaw Bielski. El Teatro y la Revolución alemana (1918-1919): *Revolución y teatro alemán 1918-1919*, por César de Vicente Hernando; *Cronología de acontecimientos históricos y teatrales*, por César de Vicente Hernando; *“Batalla naval” de Reinhard Goering: el fracaso de la voluntad*, por William J. Lillyman; *A los directores de escena del teatro alemán* por Leopold Jessner; *Ernst Toller y el drama de estaciones: mesianismo y revolución*, por Jean-Michel Palmier; *Teatro primitivista: la distorsión de la realidad*, por Michael Patterson; *Del ideal humanista a la conciencia política*, por Jeanne Lorang; *¿Teatro o revolución?*, por Siegfried Jacobsohn; *El teatro proletario*, por Rudolf Leonhard; *Guerra y medios de comunicación 1914-1918. “Los últimos días de la humanidad”*, por Leo A. Lensing; *El teatro de Erich Mühsam*, por Santiago Sanjurjo. Texto Teatral: *Génesis de la humanidad: “Gas”, de Georg Kaiser*, por César de Vicente Hernando; *Gas*, de Georg Kaiser. Almagro, un festival con mucha historia: *Almagro, un festival cargado de recuerdos*, por Juan Antonio Hormigón; *Arde Almagro en el mar de los teatros*, por M^a Elena Arenas Cruz. Notas de dirección: *“El Rector”, un espectáculo sobre nuestra Memoria Histórica*, por Etevlino Vázquez; *“Don Volpone”, en busca de la risa crítica*, por Andrés Alcántara; *“Eco y Narciso”, el reflejo de las sombras de nuestros días*, por David Martínez; *“La danza de Céfalo y Pocris: Arden”*. Trazando lazos entre Danza barroca y teatralidad en la escena contemporánea, por Susana Egea Ruiz. Internacional/Festivales: *“Suite n.3” y “Deep Present” en el Kunstenfestivaldesarts (Bruselas) 2018*, por Manuel García Martínez; *Congreso Internacional «Marius Petipa El imperio del ballet: del ascenso al declive» en Moscú*, por Laura Hormigón; *Clásicos en Alcalá 2018. Tempus fugit*, por Carmen González; *Teatro y magia. Sobre el director lituano Gintaras Varnas*, por Marta Plaza Velasco. In Memoriam: *De nuevo dos amigos*,

por Juan Antonio Hormigón; *Con Iago Pericot en Itálica y Cangas do Morrazo*, por Manuel F. Vieites; *El adiós a Francisco Javier*; por Ana Seoane. Libros. Noticias ADE. Agenda. Noticias asociados.

«Alternatives Théâtrales», 134, mars 2018. *institutions/insurrections* Saggi e articoli di Paul Aron, Georges Banu, Tilde Björfors, Françoise Bloch, Bernard Breuse, Frank Castorf, Marina Davydova, Miguel Declaire, Michael Delaunoy, Nancy Delhalle, Oliver Frljic, Juliette Framorando, Rachel Goldenberg, Marta Górnicka, Piotr Gruszczynski, Chantal Hurault, Isabelle Jans, Tomasz Kirenczuk, Antoine Laubin, Daniel Loayza, Marie-José Malis, Gaëlle Marc, Brigitte Neervoort, Stéphane Olivier, Serge Rangoni, Dominique Roodthoof, Pierre Sartenaer, Kirill Serebrennikov, Julien Sigard, Philippe Sireuil, Esther Slevogt, Margareta Sörenson, Simon Stone, Karolina Svobodova, Bruno Tackels, Jean-Philippe Van Aelbrouck, Jean Michel Van den Eeyden, Karel Vanhaesebrouck, Agnieszka Zgieb.

«Alternatives Théâtrales», 135, Juillet 2018. *Philoscène*. Saggi e articoli di Selma Alaoui, Quentin Amalou, Alain Badiou, Antonia Baehr, Valérie Battaglia, Hélène Beauchamp, Eliane Beaufils, Aurélien Bellanger, Michel Bernard, Marjorie Bertin, Angelo Bison, Patrick Bonté, Gilles Collard, Bernard Debroux, Alix de Morant, Pauline D'Ollone, Nicolas Doutey, Olivier Dubouclez, Isabelle Dumont, Massimo Furlan, Flore Garcin-Marrou, Denis Guénoun, Maud Hagelstein, Chantal Hurault, Christian Jade, Bérangère Jannelle, Mylène Lauzon, Camille Louis, Sylvie Martin-Lahmani, Dominique Roodthoof, Wendy L. Toussaint, Nicolas Truong, Stefaan Van Brabandt, Laurence Van Goethem, Philippe Vincenot.

«PAJ – A Journal of Performance and Art», 120, Fall 2018. Featured Articles: Joseph Cermatori, *Reza Abdoh Today: Posthumous Reflections Fifty-Five Years after His Birth*; Reza Abdoh in conversation with Gautam Dasgupta, *Theatre Beyond Space and Time*; Isaiah Matthew Wooden, *Adrian Piper; Then and Again*; Laurie Anderson in conversation with Bonnie Marranca, *Laurie Anderson: Telling Stories in Virtual Reality*. Art & Performance Notes: Meredith Mowder, *Does What Happened in the Club, Stay in the Club?*; Mara Valderrama, *The Thunder Inside*; Kelly I. Aliano, *A Conquest for the Twenty-first Century*. Articles: Aleks Sierz, *British Theatre after Brexit: One Year On*; Paul David Young, *Forgetting History: Report from Berlin/Theatertreffen 2018*; Elena Bellina, *Theatre and Gender Performance: WWII Italian POW Camps in East Africa*. Play: Ania Aizman, *War in Everyday Life in Russia*; Mikhail Durnenkov, *Are We at War Yet?* Books & Company: Warren Kluber, *Theatres of War*.

«Revue d'Histoire du Théâtre», 278, Avril-Juin 2018, Mise en ligne : mécanique de la représentation – Machines et effets spéciaux sur les scènes européennes, XVe-XVIIIesiècles, dossier sous la coordination de Mélanie Traversier. Articoli di Marie Bouhaïk-Gironès, Paola Ventrone, Pascal Brioist, Anne Surgers, Olivier Spina, Vincent Dorothée, Barbara Nestola, Laura Naudeix.

«Revue d'Histoire du Théâtre», 279, Juillet-Septembre 2018, *Maison de la Culture de Grenoble. 1968 : un édifice, des utopies*, dossier sous la coordination d'Alice Folco.

«ActingArchivesReview», 1, 2018. Articoli di: Didier Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*; Armando Petrini, *Maometto rivisitato. Gustavo Modena alle prese con Voltaire*; Alberto Scandola, *L'attore, il maschio, la bestia. La polisemia strutturata di Gérard Depardieu*; Margherita Piroto, *La trascendenza in Hanya Holm*. Materiali: Salvatore Margiotta, *Piccola Compagnia della Magnolia. Tra tradizione e ricerca nel segno del contemporaneo*.

«Biblioteca Teatrale», 123-124 (luglio-dicembre 2017), *Obiettivo Guerrieri – Parte seconda*, a cura di Paola Bertolone e Stefano Locatelli. Introduzione di Ferruccio Marotti, *Gerardo Guerrieri all'Università di Roma: ricordi di un testimone*; Fausto Malcovati, *Guerrieri, scopritore del teatro russo*; Silvia Carandini, *Dall'Archivio di Gerardo Guerrieri: appunti e tracce per una "paradossale" storia del teatro*; Adele Cacciagrano, *Per una critica drammatizzata. Gerardo Guerrieri e il registratore portatile*; Annamaria Corea, *Le inedite stagioni della danza al Teatro Club di Anne d'Arbeloff e Gerardo Guerrieri*; Olga Jesurum, *Le regie liriche di Guerrieri: il caso dell'Anfiparnaso*; Andrea Scappa, *Gerardo Guerrieri e la Compagnia Morelli-Stoppa: il lavoro drammaturgico per Oh, che bella guerra! del 1964*; Stefano Geraci, «Essere o non essere: tutto qui». Amleto nella versione di Guerrieri; Stefano Locatelli, *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo "dramaturg" del Piccolo Teatro?*; Irene Scaturro, *L'opera di Gerardo Guerrieri: ipotesi per un'e-library multimediale*. Comunicazioni: Rocco Brancati, *Gli esordi giornalistici di Gerardo Guerrieri*. Miscellanea di studi: Vezio Ruggieri, Nicoletta Maiocco, *Identificazione dell'attore tra immaginazione e organizzazione psico-corporea. Un'indagine sperimentale per la costruzione di un metodo*; Desirée Sabatini, *Il movimento corporeo nel cinema del Dance & Video 8 Physical Theatre*; Luca Ruzza, *Note sulla messa in spazio di due spettacoli dell'Odin Teatret, L'albero (Træt) e Il sogno di Andersen (Andersen Drøm)*.

«Il castello di Elsinore», 78, 2018. *Editoriale 2018, trent'anni...*, Roberto Alonge; *Luci sullo spettacolo di corte tra i mari del Nord: Anna di Danimarca da Copenaghen al trono di Scozia (1574-1590)*, Caterina Pagnini; *Famiglie di cantanti e compagnie di opera buffa negli anni di Goldoni*, Franco Piperno; *Ruggeri e Amleto, fra teatro e cinema (1915-1917)*, Armando Petrini; *Brecht e Benjamin: carattere e personaggio*, Fabio Tolledi; *Per un'ipotesi di edizione critica dello spettacolo di danza a partire dalle partiture coreografiche di Hanya Holm e di City Nocturne*, Margherita Piroto; *Un carteggio di Eligio Possenti (1960-1966)*, Franco Perrelli; *La Grande Magie di Dan Jemmet alla Comédie-Française: trucchi, artifici e menzogne*, Margherita Pastore.

«Il Parlaggio», vii, 24 (ottobre 2018). Saggi di Mariana Pensa, Abdeladim Hinda, Jamal Akabli, Stephen Ogheneruro Okpadah.

Aa. Vv., *Ivrea cinquanta. Mezzo secolo di nuovo teatro in Italia (1967-2017)*, atti del convegno, AkropolisLibri, Genova 2018. Contributi di: Fabio Acca, Fabrizio Arcuri, Lucio Argano, Antonio Attisani, David Beronio, Adele Cacciagrano, Stefano Casi, Sabino Civilleri, Roberto Cuppone, Pippo Delbono, Marco De Marinis, Simone Derai, Lorenzo Donati, Edoardo Donatini, Roberta Ferraresi, Laura Gemini, Piergiorgio Giacché, Gerardo Guccini, Chiara Lagani, Manuela Lo Siccò, Valter Malosti, Lorenzo Mango, Salvatore Margiotta, Laura Mariani, Rossella Mazzaglia, Silvia Mei, Massimo Munaro, Angelo Pastore, Franco Perrelli, Armando Petrini, Oliviero Ponte di Pino, Andrea Porcheddu, Paolo Puppa, Carlo Quartucci, Amedeo Romeo, Paolo Ruffini, Giuliano Scabia, Clemente Tafuri, Dario Tomasello, Gabriele Vacis, Mimma Valentino.

Aa. Vv., *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello con la collaborazione di Rossella Agosto e Stefania Giovanna Mallamaci, Edizioni di Pagina, Bari 2018. Maria Cristina Figorilli, Prefazione; Daniele Vianello, Introduzione; Giulio Ferroni, *Vitalità della commedia nel rinascimento dei moderni*; Michael Rössner, *La commedia come genere della translazione*; Piermario Vescovo, *Comedi, commedia e genere drammatico*; Gianni Guastella, *Plauto e Terenzio in volgare (1486-1530)*; Marzia Pieri, *Identikit della commedia cinquecentesca*; Stefania Giovanna Mallamaci, *Nel laboratorio teatrale padano: il Formicone di Publio Filippo Mantovano*; Carlo Fanelli, *Modelli, temi e strutture della Calandria di Bernardo Dovizi da Bibbiena*; Pasquale Stoppelli, *Considerazioni di un editore delle commedie di Machiavelli*; Francesco Bausi, *La rabbia e l'orgoglio. Machiavelli personaggio della Mandragola*; Raimondo Guarino, *Ruzante e i sostrati della commedia rinascimentale*; Renzo Bragantini,

Fra il testo e la scena: appunti su narrativa e teatro intronatico; Chiara Cassiani, *Le commedie di Giovan Battista Gelli nella tradizione fiorentina*; Francesco Cotticelli, *Le materie dell'Arte, fra teorie e pratiche*; Franco Vazzoler, *La commedia letteraria del Seicento*; Andrea Fabiano, *Le forme drammaturgiche del comico italiano in Francia nel Settecento: qualche osservazione*; Javier Gutiérrez Carou, *I precursori di Goldoni e l'informatica umanistica: l'Archivio del Teatro Pregoldoniano*; Bartolo Anglani, *Goldoni e il comico*; Alberto Beniscelli, *Carlo Gozzi e le forme del comico*; Franco Perrelli, *La babele del cinema e della politica in una commedia di Guglielmo Giannini*; Gerardo Guccini, *Comoedia in fabula. Percorsi fra "drammi narrativi" e Teatro di narrazione*; Luca D'Onghia, *Esperimenti linguistici nel teatro italiano degli ultimi vent'anni*; Giacomo Manzoli, *Comedy Italian Style: un format cinematografico straordinariamente popolare*.

Aa. Vv., *Scène contemporaine japonaise*, Shintarô Fujii & Christophe Triau, eds, Avec les contributions de Patrick de Vos, Shintarô Fujii, Takahiro Fujita, Hideto Iwai, Kyôko Iwaki, Mana Katsura, Takao Kawaguchi, Yûichi Kinoshita, Yurika Kuremiya, Shû Matsui, Satoshi Miyagi, Yukio Ninagawa, Hideki Noda, Toshiki Okada, Hidenaga Ôtori, Brigitte Prost, Krisztina Rosner, Hiroyuki Takahashi, Kurô Tanino, Christophe Triau, Hiroko Yamaguchi, Alternatives Théâtrales, Bruxelles 2018.

Aa. Vv., *La passione del fare – Massimo Scaglione regista di cultura – con La Birreria Mazzini – Politica e pasta e fagioli, testo di Massimo Scaglione*, Daniela Piazza Editore, Torino 2018.

Alexandra David-Neel, *Le Grand Art*, Le Tripode, Paris 2018.

Aa. Vv., *Lo spettatore santo. Saggi per Anna Barsotti*, ETS, Pisa 2018. Saggi di Mariacristina Bertacca, Silvia Bottiroli, Alessandro Cei, Gilda Deianira Ciao, Micle Contorno, Francesca Luppichini, Eva Marinai, Giulia Palladini, Chiara Schepis, Carlo Titomanlio, Angelo Vassalli, Igor Vazzaz.

Aa. Vv., *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Iskrena Yordanova, Turchini, Napoli 2018.

Aa. Vv., *Scenari del terzo millennio – L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, a cura di Cristina Valenti. Titivillus, Corazzano (Pi) 2018. Scritti di Fabio Acca, Stefano Casi, Stefano Cipiciani, Anna Fantinel, Dario Ghiggi, Laura Mariani, Cira Santoro, Viviana Santoro, Cristina Valenti.

Aa. Vv., *Sguardi sul contemporaneo – Il politico è osceno*, a cura di Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti, Stratagemmi Prospettive Teatrali, I quaderni del FIT, Lugano 2018. Contributi di: Maddalena Giovannelli, Simona Gonella, Lorenzo Mango, Rossella Menna, Bruno Milone, Renato Palazzi, Carmelo Rifici, Gabi Scardi, Nicola Setari, Francesca Serrazanetti, Paola Tripoli.

Aa. Vv., *Vivre sa vie – Centosei lettere di affetto, vita vissuta, teatro e cultura per Luigi Allegri*, a cura di Manuela Bambozzi, Alberto Bentoglio, Michele Guerra, Diabasis, Parma 2018.

Aa. Vv., *La scena del perturbante – L'inquietudine fantastica nelle arti dello spettacolo*, a cura di Monica Cristini e Nicola Pasqualicchio, Scripta Edizioni, Verona 2018. Testi di: Enrico Comparotto, *La maschera deforme. Spettacolarizzazione del mostro nei freak shows*; Monica Cristini, *Sulle tracce del fantastico nel teatro di ricerca: le scene oniriche di Opera*; Cinzia Toscano, *Oltre il perturbante: Sayonara di Hirata Oriza e Ishiguro Hiroshi*; Bianca De Mario, *La voce del perturbante. Spazio e sonorità in tre Giri di vite*; Nicola Pasqualicchio, *La forma del Male. Su alcune messe in scena di The Turn of the Screw*; Paola Palma, *L'intermedialità al servizio della paura: Figures de cire, 1905-1934*; Dimitri Vezyroglou, *Un omaggio cinefilo? Tra letteratura e teatro: il paradosso de Il carretto fantasma (1939) di Julien Duvivier*; Diego Saglia, *Dis-incarnazioni: presenze del vampiro sulle scene britanniche dell'Ottocento*; Matteo De Beni, *Le Vampire di Scribe e Mélesville nella Spagna dell'Ottocento: traduzione e adattamento culturale*; Elena Vitali, *Il personaggio diabolico nel balletto fantastico italiano dell'Ottocento*; Elena Randi, *Petruška di Stravinskij, Fokine, Benois. Fra armonia e disarmonia*.

Aa. Vv., *Filologia, Teatro, Spettacolo – Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di Francesco Cotticelli e Roberto Puggioni, FrancoAngeli, Milano 2018. Prefazione di Francesco Cotticelli, Roberto Puggioni; *Teatro e riscrittura*, Paola Radici Colace; *Sulla Niobe di Sofocle*, Ugo Criscuolo; *La messinscena di un avverbio interrogativo. A proposito di un passo delle Ecclesiazuse di Aristofane* (vv. 327-332), Angela Maria Andrisano; *Le recenti riproposte del teatro di Seneca*, Filippo Amoroso; *Il Pluto di Aristofane nei teatri italiani di fine Ottocento (1877-1900)*, Maria Luisa Chirico; *La filologia della ricezione. Qualche prototipo di primo Cinquecento*, Marzia Pieri; *Agnizioni per la filologia delle immagini: come Mirzia divenne Aminta e come un tempio tondo uscì dal libro del Pastor fido per salire (forse) in palcoscenico*, Laura Riccò; *'Ev'ry Man must Play a Part': Actors' Parts and The Merchant of Venice*, Tiffany Stern; *'Shakespeare' era una cooperativa? Collaborazione e autorialità nel teatro inglese della prima età moderna*, Paola Pugliatti; *El Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra*, Ignacio Arellano; *La hidra sacramental calderoniana o los paradigmas*

compositivos de un bestiario fantástico, Juan M. Escudero; *Un archivio teatra(bi)le. Tasso tra i drammaturghi del Seicento*, Roberto Puggioni; *Penultima volontà d'autore. Appunti di filologia teatrale*, Piermario Vescovo; *I 'canovacci' della Commedia dell'Arte: storia di un'edizione critica*, Anna Maria Testaverde; *Scenari e cantieri (fra moderno e contemporaneo)*, Francesco Cotticelli; *Teseo in Creta di Pariati-Conti-Bibiena, con balli di Phillebois, Levassori de la Motta e Matteis (Vienna 1715). Riflessioni in preparazione di un'edizione per la scena*, Angela Romagnoli; *Considerazioni sulla prassi esecutiva settecentesca tra reticenze ed esigenze della scena*, Paologiovanni Maione; *Carlo Goldoni. Collazione e colazione*, Anna Laura Bellina; *È di scena la filologia? Du côté de chez Goldoni (et ses acteurs, et ses environs...)*, Anna Scannapieco; *Parodia, farse, tabernarie: sugli esordi teatrali di Carlo Gozzi*, Alberto Beniscelli; *La quadratura del cerchio: questioni metodologiche nelle edizioni di opere liriche in Spagna, e la ricezione nella stampa*, Francesc Cortés; *La musica degli occhi. Scenografia nella storia dello spettacolo musicale*, Maria Ida Biggi; *Il caso Petito*, Franco Carmelo Greco; *Un testo teatrale tra vecchi e nuovi media: il viaggio esemplare di Fior d'arancio di Francesco Mastriani*, Loredana Palma; *L'edizione critica di musica teatrale: dalla pagina scritta alla performance*, Claudio Toscani; *Questioni di filologia del testo teatrale. Da Viviani ai contemporanei*, Antonia Lezza; *Esperienze filologiche connesse all'edizione del Teatro di Eduardo De Filippo*, Nicola De Blasi; *La porporina d'oro di Titina De Filippo*, Giuseppina Scognamiglio; *Switching Significance – The Impact of Historical and Philological Research on Postmodern Theatre Productions*, Susanne Vill; *Tradurre, adattare: dal Macbeth di William Shakespeare a Kumunosu-jō di Akira Kurosawa e uMabatha di Welcome Msomi*, Armando Rotondi.

Aa. Vv., *Teatro è Storia – Studi in onore di Mara Fazio*, a cura di Sonia Bellavia, Vincenzo De Santis, Marta Marchetti, Bulzoni, Roma 2018.

Laura Aimò, *Corpo danza creazione. Sasha Waltz & Guests*, Mimesis, Milano 2018.

Luigi Allegri, *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*, Laterza, Roma-Bari 2018.

Enzo Balboni and Annamaria Cascetta, eds, *European Cultural Identity – Law, history, theatre and art – International Conference, Milan, 11-12 May 2017*, ETS, Pisa 2018. Intr. di Enzo Balboni e Annamaria Cascetta. Saluti del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella. del Presidente del Parlamento Europeo Antonio Tajani e del Rettore Franco Anelli. Interventi e saggi di Gabrio Forti, Enzo Balboni, Cesare Pinelli, Alberto Quadrio Curzio, Angelo Bianchi, Luigi Mascilli Migliorini,

Agostino Giovagnoli, Francesco Botturi, Giulio Guidorizzi, Claudio Bernardi, Carlo Susa, Siro Ferrone, Christian Biet, S.E. Gontarski, Annamaria Cascetta, Anna Barsotti e Eva Marinai, Giulia Innocenti Malini, Roberta Carpani, Filippo Annunziata, Arianna Frattali, Paolo Biscottini, Francesco Tedeschi.

Peter Brook, *Tra due silenzi. Domande e risposte sul teatro*, trad. e intr. Pino Tierno, Dino Audino, Roma 2018.

Stella Casiraghi, *Oltre il sipario. Misteri e mestieri del teatro*, illustrazioni di Rosalba Suelzu, Skira, Milano 2018.

Gilda Cerullo, *Cambi di scena. Come affrontare una fase cruciale della scenografia e della scenotecnica teatrale*, pref. Pasqualino Marino, intr. Renato Lori, Dino Audino, Roma 2018.

Emanuela Chichiriccò, «*Con inganno fiorito*» – *La drammaturgia pastorale nell'opera di G.B. Andreini*, pref. di Franco Vazzoler, Aracne, Roma 2018.

Eugenio De Angelis, *Terayamago. Cinema e teatro di Terayama Shūji nel contesto intermediale degli anni Sessanta e Settanta*, pref. di Maria Roberta Novielli, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, Bologna 2018.

Marco De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma 2018.

Vito Di Bernardi, Letizia Gioia Monda, a cura di, *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Massimiliano Piretti. Bologna 2018. Contributi di Vito Di Bernardi, Letizia Gioia Monda, Vezio Ruggieri, Chiara Ossicini, Gloria Desideri, Massimo Agus, Enrico Pitozzi, Maria Grazia Berlangieri, Sarah Whatley, Pietro Montani, Luca Ruzza, Francesca Magnini, Daniel Belton, Matteo Marziano Graziano, Marilena Riccio, Laura Valente, Giovanni Ragone e Donatella Capaldi.

Jo Ann Endicot. *Con Pina Bausch*, con un testo di Leonetta Bentivoglio, Jaca Book, Milano 2018.

Angélica Liddell, *Belgrado – Canta lingua il mistero del corpo glorioso*, con un saggio di Silvia Monti, ETS, Pisa 2018.

Domenico Giuseppe Lipani, *Devota Magnificenza – Lo spettacolo sacro a Ferrara nel XV secolo (1428-1505)*, Bulzoni, Roma 2018.

Samantha Marenzi, *Immagini di danza – Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento – Steichen, Craig, Schuré, Bourdelle, Duncan*, Editoria&Spettacolo, Roma 2018.

Teresa Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Bulzoni, Roma 2017.

Anna Maria Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, Meltemi, Milano 2018.

Donatella Orecchia, Mariapaola Pierini, *Claudio Morganti*, Zona, Civitella Val di Chiana 2018.

Simone Pacini, *Il teatro sulla Francigena*, intr. di Paolo Magelli, contributi di Andrea Porcheddu e Carlo Infante, Silvana Editoriale, Milano 2018.

Carlo Alberto Petrucci, *Carmelo Bene. Una bibliografia (1959-2018)*, Damocle, Venezia 2018.

Laura Piazza, *L'acrobata dello spirito – I quaderni inediti di Orazio Costa*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2018.

Paolo Poli, *Il teatro della leggerezza*, a cura di Mariapia Frigerio, Marietti, Bologna 2018.

Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018.

Daniela Sacco, *Tragico contemporaneo – Forme della tragedia e del mito nel teatro italiano (1995-2015)*, Luca Sossella, Roma 2018.

Richard Schechner, *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, a cura di Aleksandra Jovicevic, Bulzoni, Roma 2018.

Chiara Schepis, *Carlo Cecchi: funambolo della scena italiana. L'apprendistato e il magistero*, pref. di Anna Barsotti, Firenze University Press, Firenze 2017.

Mirella Schino, *The Indra's Web – The Age of Appia*, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Artaud, Routledge Icarus, 2018.

Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre – Conversazioni con Judith Malina – Con un intervento di Judith Malina e un percorso fotografico di Marco Caselli Nirmal*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2018.

Angelo Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, pref. di Anna Barsotti, Titivillus, Corazzano (Pi) 2018.

Valentina Venturini, *Il teatro di Gaetano Greco*, Editoriale Scientifica, Napoli 2018.

Gennaro Vitiello, *La magia della farfalla, traduzione e adattamento del testo di Federico García Lorca*, a cura di Paolo Puppa. Memorie di scena di Giovanni Giroso, Davide Maria Avecone, Pasquale De Cristofaro, Elisabetta Vitiello, Teatro Avamposto numero 0, GM Press, Napoli 2018.

Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia – L'immagine della prima attrice italiana tra Otto e Novecento*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2018.

Abstracts

Charles-Ferdinand Ramuz, the Copiaus and Collective Creations: Dramaturgy Projects (Cecilia Carponi)

La Guerre des filles et des garçons, found in the *Fond Michel Saint-Denis*, is an unpublished scenario drafted in 1928 by the Swiss author Charles-Ferdinand Ramuz, Jean Villard-Gilles and Michel Saint-Denis for the Copiaus. This «vague projet», which was never carried out nor performed, gets interesting especially if compared with the earlier collective creations produced in Burgundy by Jacques Copeau's disciples. For the first time, indeed, the Copiaus' purely scenic language is looking for a solid dramaturgical frame, unlike *La Danse de la Ville et des Champs* and *Les Jeunes gens et l'araignée ou La Tragédie imaginaire*, where acting led the creative process. The *Compagnie des Quinze*, founded in the earlier 1930s in Paris by Saint-Denis and some ex Copiaus, will apply and develop this formula with the collaboration of the author André Obey, with a view to opening towards a theatre synthesis between performing language and dramaturgical structure. This process results for elective descent from the *Commedia dell'Arte* and is essential to understand the shift from the classical figure of the author to the one of the *dramaturg*.

«*I need theatrical animals*». *Giorgio Strehler and the acting in the opera theatre* (Matteo Paoletti)

«It is not enough that they sing well [...]. I need theatrical animals». So Giorgio Strehler, in 1997, gave indications to the musicologist Carlo de Incontrera for the distribution of *Così fan tutte*, a production that in his own mind should have marked the crossing of the boundaries between straight and opera theater, by creating in the new headquarters of the *Piccolo Teatro* the «lyric theater of art» he had been pursuing for a large part of his career. Although Strehler dies after only eleven days of rehearsal, the production is crucial for rethinking the relationship between the director and the opera theatre: at the very end of his career, Strehler is finally inspired by the models of the German Regietheater and in particular by Felsenstein's work, which he aims to adapt in "his" *Piccolo Teatro*. The research develops from the rich and unpublished private correspondence between Strehler and Carlo de Incontrera, courtesy of the musicologist.

Luoghi di danza. Modernity, alienation and myth of origin in Marco Ramperti's writings on dance (Giulia Taddeo)

Writer, journalist, theater and film critic, Marco Ramperti is one of the few that deals with dance in the Italian press of the fascist period. For the newspaper «La Stampa», between 1926 and 1928, he edits the column *Luoghi di danza* (dance venues), dedicated to ballroom and modern dances. The article investigates the performative nature of Ramperti's writing, dominated by “staging” devices of the subject matter, as well as by an intrusive presence of the body, first of all that of the author. What emerges is an unprecedented image of the dance in the Twenties, at the same time catalysing the most alienating - and Pirandellian - aspects of modernity, but also a place where genuinely experiencing themselves and the others.

The theatrical score in the “concert turn” of Carmelo Bene (Leonardo Mancini)

The “concert turn” of Carmelo Bene's production begun in 1979 and remains little explored. However, it was one of the culminating moments in which the relation between the voice, the music and the listening were pushed to the limit of the “suspension of the tragic” and achieved full realisation. This article examines the earliest of these musical performances by Carmelo Bene: the *Manfred* originally written by Lord Byron and with musics by Schumann. The essay highlights also intriguing similarities between the use of the voice in *Manfred* and in the history of the Italian theatre, suggesting a possible confluence of nineteenth century declamatory techniques.

VolterraTeatro: thirty years of a festival passing through the contemporary (Benedetta Pratelli)

In July 2016 the Tuscany festival VolterraTeatro celebrated its 30th edition, for the 16th time directed by Armando Punzo and its cultural association Carte Blanche. 16th and last: in 2017, in fact, the Director of the Compagnia della Fortezza renounced to participate to the new direction call for bids, denouncing an economic insecurity, that isn't functional to an ongoing artistic project. The direction was commissioned to Andrea Kaemmerle and the Teatro Guascone. During thirty years Volterra Teatro was directed by four completely different personalities: Vittorio Gassman, Renato Nicolini, Roberto Bacci and Armando Punzo. Knowing a festival from its birth to its last developments it's useful to understand not only its history but also the cultural background, the artistic trends and the politic ones as well of the historical period. In this article I'm going to give testimony of the VolterraTeatro's evolution, following a specific thread: the local characterization of this phenomenon and its community dimension, that was, in my opinion, rather predominant.

Gianina Cărbunariu's Work in progress. Genesis of a theatrical mockumentary
(Thea Dellavalle)

The paper describes the development of the project *Work in Progress*, organized in 2018 by Emilia Romagna Teatro Fondazione and led by the Romanian director and playwright Gianina Cărbunariu, as an experience of theatre creation, based on the result of an Acting Masterclass for sixteen young Italian actors. The project is closely related to our times by subject and methods; the working team built a show based on the topic of job after a long research in the specific context of the Italian town of Modena. The paper contextualizes the project in Cărbunariu's artistic career and uses it as an example of her own directing and writing methods for the stage. The text particularly focuses on the genesis of the concept of the show and – as the director herself defined it as a theatrical *mockumentary* – on the relation between documentation and fiction. Some more relevant aspects also were stressed: specific attitudes required to the actors by this kind of approach and their integration in the creative process, director's strategies aimed to activate audience's reaction. The author has taken part in the whole process as tutor.

The theaters of 2000s. Aesthetic renewal and new economic and organizational needs in the work of Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Menoventi, TeatrInGestAzione
(Valeria Screpis)

Since 2000 the Italian theater, especially in experimental theater's area, has gone through a phase of transformation determined by exogenous factors (economical, historical, cultural) and endogenous factors (new aesthetics; institutional and legislative changes). The aesthetic renewal and the ever more dynamic global context have produced new challenges. The artists of the 2000s have to face these challenges developing new management models that combine aesthetic vision and economical needs. This research, through the comparative observation of four theater companies (Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Menoventi, TeatrInGestAzione), intends to investigate the modalities according to which each of them develop and manage the relationship between artistic and economic dimension.

Gli autori

Cecilia Carponi ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in cotutela presso il dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo dell'Università di Roma – Sapienza e presso l'IRET (Institut de Recherche en Études Théâtrales) dell'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Si occupa prevalentemente del teatro europeo del Novecento, con particolare attenzione alla storia dell'attore e ai sistemi pedagogici di trasmissione delle pratiche attoriali.

Matteo Paoletti è docente a contratto in storia del teatro presso l'Università di Genova. Dall'aprile 2018 è abilitato alle funzioni di professore universitario di seconda fascia. Principali campi di ricerca sono la storia dell'organizzazione e dell'economia culturale e teatrale (secoli XIX e XX), la regia lirica e le pratiche di allestimento a partire dal dopoguerra e le relazioni teatrali tra Italia e America del Sud. È membro del comitato scientifico dell'IMLA e del RIIA (“Italo-Ibero-American Relationships”), study group della International Musicological Society. Nel 2012 ha vinto il premio «Sipario» - Carlo Terron come miglior critico teatrale italiano under 35.

Giulia Taddeo è assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, dove conduce un progetto dal titolo “Teorie, pratiche, identità della danza italiana (1945-1965)”. Presso lo stesso dipartimento nel 2015 ha conseguito, sotto la supervisione di Elena Cervellati, il titolo di Dottore di ricerca in “Cinema Musica e Teatro” con una tesi intitolata *All'opera ha fatto seguito il ballo: danza e stampa nell'Italia fascista* (poi pubblicata con il titolo *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017). Nell'a.a. 2016/2017 è stata professore a contratto per il corso di “Organizzazione ed Economia dello Spettacolo”, corso di laurea DAMS, Dipartimento delle Arti – Università di Bologna.

Leonardo Mancini è dottorando di ricerca in Lettere (indirizzo Spettacolo e Musica) presso l'Università di Torino, in cotutela all'Université Paris 8, con un progetto di ricerca incentrato sulla *phonè* nella stagione concertistica di Carmelo Bene. Nell'ambito dei suoi studi si è inoltre occupato di Luigi Rasi, del quale ha anche curato la riedizione del trattato *L'arte del comico* (Mimesis Edizioni, Milano 2014).

Benedetta Pratelli è laureata in Lettere Moderne all'Università di Pisa con una tesi in storia contemporanea dal titolo *Oltre il soldato l'uomo. Le motivazioni che spingono i soldati in guerra* (relatore Alberto Mario Banti). Nel 2017 ha conseguito la laurea magistrale in Storia e Forme delle Arti Visive, dello Spettacolo e dei Nuovi Media con una tesi in Drammaturgia e Spettacolo dedicata al festival VolterraTeatro, *VolterraTeatro 1987-2016: storia di un festival e della sua evoluzione* (relatrice Anna Barsotti). Attualmente è dottoranda in Storia delle Arti e dello Spettacolo all'Università di Firenze e cultore della materia Storia del Teatro e dello Spettacolo. Fuori dall'ambito accademico collabora con Armunia e con la compagnia teatrale Berardi Casolari.

Thea Dellavalle. Dottore di ricerca in Discipline del cinema e del teatro (Università di Torino, 2010) ha pubblicato articoli sulla regia teatrale sulle riviste «Il Castello di Elsinore» e «Ariel». Dal 2001 lavora in teatro come assistente alla regia: oltre ad una collaborazione decennale con Massimo Castri ha collaborato all'allestimento di spettacoli di: Marco Plini, Andrea De Rosa, Pascal Rambert, Alvis Hermanis, Gianina Cărbunariu. Dal 2007 ad oggi ha seguito come tutor cinque percorsi di Alta Formazione per Attori organizzati da Emilia Romagna Teatro Fondazione. Con la compagnia DELLAVALLE/PETRIS ha realizzato, come regista, gli spettacoli *Un ballo* da Irène Némirovsky (2012), *Suzannah* (2014) e *The dead dogs* (2018), entrambi di Jon Fosse.

Valeria Screpis si laurea nel 2018 presso l'Università degli Studi di Genova, con una tesi in Organizzazione ed economia dello spettacolo dal vivo dal titolo "Strategie economico-organizzative e tendenze estetiche della nuova scena teatrale italiana. Quattro casi studio". Collabora da alcuni anni con il Teatro Akropolis di Genova, in particolare nell'organizzazione del festival Testimonianze ricerca azioni.

Mimesis Journal Books

La parata dei fantasmi (2018)
Alessandro Cappabianca

L'invenzione del cinema, perfezionamento della fotografia, ha dato modo agli umani di vedere doppi realisticamente di 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. (aa)

La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948 (2016)

Raffaele 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 cinquantesimo anniversario 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".
L'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 tradi-

zione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinearsi 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'esperienza 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. (fc)

Jerzy Grotowski. L’eredità vivente (2012)
Aa.Vv.

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.

Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993),
Celid 2018.

Antonio Attisani

Atto secondo, titolo di questo libro e unico super-
stite di una commedia che, nelle sue altre parti, non
verrà mai scritta. Una narrazione che si snoda dal
sogno adolescenziale del teatro (chi sa perché?) ai
primi passi sulla scena, dalle avventure della forma-
zione al successo professionale, dal Piccolo Teatro al
Teatro del Sole e alla cooperazione teatrale. E ancora,
nell'Italia degli anni non solo di piombo, il passaggio
all'editoria militante, poi alla critica e all'organizza-
zione culturale. La contrastata direzione di un festival
conclude l'atto e prelude al seguente, quello dell'in-
segnamento universitario. Sempre guidato dall'amore
per il teatro. Un amore che non smette di interrogare.



Tutto era musica

Figure e motivi del teatro e del cinema yiddish tra Europa e America

1. Antonio Attisani con Veronica Belling, Marida Rizzuti, Luca Valenza, *Tutto era musica. Indice sommario per un atlante della scena yiddish* (2016)
2. Antonio Attisani e Alessandro Cappabianca con Silvia Ferrannini, Beatrice Fortuna, Marida Rizzuti, Matteo Tamborrino, Ugo Volli, *Cercatori di felicità. Luci, ombre e voci dello schermo yiddish* (2018)
3. Antonio Attisani, *Da Odessa a New York: una Grande Aquila, un re dello shund e altre sorelle vagabonde* (2016)
4. Antonio Attisani, *Maurice Schwartz e i teatri d'arte yiddish* (2018)
5. Antonio Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte* (2013, 2014)
6. Claudia D'Angelo, *Re Lear. Storia di uno spettacolo yiddish sovietico* (2017)
7. Giulia Randone, *Indomita yidishe mame. Ida Kamiska e la sua famiglia teatrale* (2018)
8. Marida Rizzuti, *La terza generazione: Molly Picon e gli artisti yiddish born in Usa*
9. Ala Zuskin Perelman, *I viaggi di Veniamin Zuskin*
10. Raffaele Esposito, *La drammaturgia yiddish*

EDITORIALE

SAGGI

Charles-Ferdinand Ramuz, i Copiaus e le creazioni collettive: prove di drammaturgia
Cecilia Carponi

«Io ho bisogno di animali teatrali». Giorgio Strehler e la recitazione nel teatro d'opera
Matteo Paoletti

Luoghi di danza. Modernità, alienazione e mito dell'origine negli scritti giornalistici di Marco Ramaperti
Giulia Taddeo

La partitura teatrale nella stagione concertistica del melologo di Carmelo Bene
Leonardo Mancini

VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo
Benedetta Pratelli

Work in Progress di Gianina Cărbunariu. Genesi di un *mockumentary* teatrale
Thea Dellavalle

I teatri degli anni Duemila tra rinnovamento estetico e nuove esigenze economico-organizzative
Valeria Screpis

PUNTI DI VISTA

Spettatore, spettatori, pubblico
Mirella Schino

Creonte, Antigone e l'elaborazione del lutto. Dialogo con Federico Tiezzi
Maia G. Borelli

LETTURE E VISIONI

La fotografia teatrale dal ritratto al quiz
Paola Bertolone

Un viaggio verso Sud con Leo e Perla
Matteo Tamborrino

Poetica d'ora in poi
Antonio Attisani

aAaAaAaAaAaAa