

# MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 6, n. 1

giugno 2017

**aA**ccademia  
university  
press



**Studi**  
**Um**

**Scritture della performance**

vol. 6, n. 1  
giugno 2017

direttori

**Antonio Attisani**  
**Franco Perrelli**

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  
**Franco Perrelli** Università degli Studi di Torino  
**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**  
**Claudia D'Angelo**  
**Massimo Lenzi**  
**Leonardo Mancini**  
**Eva Marinai**  
**Federica Mazzocchi**  
**Franco Perrelli**  
**Armando Petrini**  
**Antonio Pizzo**  
**Alessandro Pontremoli**  
**Giulia Randone**

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2017 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 978-88-99982-63-8

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente  
in versione digitale all'indirizzo [www.aAccademia.it/mimesis6-1](http://www.aAccademia.it/mimesis6-1)

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Pubblicazione stampata con il contributo  
del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi di Torino

per abbonamenti e acquisti di singole copie:  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

**aA**ccademia  
university  
press

# INDICE

MJ, 6, 1 (giugno 2017)

## ACCORTE LETTURE

Nuove prospettive nello studio dello spettacolo nel mondo antico <i>Manlio Marinelli</i>	5
Mantova capitale europea dello spettacolo <i>Bent Holm</i>	21
Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiens in Francia <i>Eva Marinai</i>	25
«Abbiamo lasciato il campo cantando» <i>Marida Rizzuti</i>	33
2014-2016: Patrice Chéreau in libreria <i>Livia Cavaglieri</i>	39
Declino vs. permanenza. Intorno alla regia teatrale <i>Federica Mazzocchi</i>	49
Il lavoro dell'attore ovvero Elio e «la rappresentazione nascosta» <i>Chiara Schepis</i>	61
Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene <i>Leonardo Mancini</i>	69
Il teatro secondo Badiou: l'evento del pensiero tra eterno testuale e istante scenico <i>Francesco Chillemi</i>	81
La drammaturgia della partecipazione nel mondo digitale <i>Antonio Pizzo</i>	89
Colmare il divario. Performatività e transdisciplinarietà <i>Giovanni Carlotti</i>	117

Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale) Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza <i>Antonio Attisani</i>	123
LIBRI RICEVUTI E IN LETTURA	157
ABSTRACTS	171
GLI AUTORI	175
MIMESIS JOURNAL BOOKS	179

# Nuove prospettive nello studio dello spettacolo nel mondo antico

*Manlio Marinelli*

*Performance in Greek and Roman Theatre* ed. by George W. M. Harrison and Vayos Liapis, Brill, Leiden 2013, pp. 591.

Uno dei limiti maggiori degli studi teatrali a livello internazionale consiste nell'enorme ritardo che essi mostrano nell'analisi delle manifestazioni teatrali e spettacolari per quanto pertiene al mondo antico: se per un verso raramente gli specialisti della *Theaterwissenschaft* si sono inoltrati efficacemente oltre il limite temporale del medioevo,<sup>1</sup> gli studi compiuti dagli antichisti non sempre si sono adeguatamente posti il problema del metodo incorrendo talvolta in gravi fraintendimenti. Questo *reading* si mostra assai importante proprio perché gli autori e i curatori cercano di riunire, in un'unica operazione, competenze specifiche antichistiche ad uno sforzo di aggiornamento metodologico che era quasi del tutto inedito negli studi classici fino al primo decennio del Duemila.<sup>2</sup> L'importanza e

<sup>1</sup> Nel contesto italiano solo a partire dagli anni Novanta dello scorso secolo gli studiosi di scienze dello spettacolo si sono cimentati con la prospettiva antica. Solo per offrire qualche riferimento è interessante segnalare Cesare Molinari, a cura di, *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Il Mulino, Bologna 1994, che si occupa, con osservazioni tutt'altro che generiche o scontate, di definire, da un punto di vista teatralogico, alcune problematiche legate alla tragedia (attore, spazio ecc.): l'approccio è interessante anche perché si tratta di un'antologia che offre al lettore diversi saggi, di norma sparsi tra varie riviste, riuniti secondo un criterio di dialogo interno di posizioni anche diverse tra loro. Tuttavia il libro si è meritato qualche critica (cfr. Vincenzo Di Benedetto, Enrico Medda, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 1997, p. 25) a causa di alcune discutibili scelte ed errori redazionali. Un'altra antologia di particolare pregio è Nicola Savarese, a cura di, *Teatri Romani*, Il Mulino, Bologna 1996, oltre che per il livello dei saggi ivi contenuti e della loro curatela, anche perché l'autore cerca di sfuggire ai nessi cronologici imposti dalla *vulgata* e propone con intelligenza diversi spostamenti del punto di vista. L'autore sfugge al rischio di ingabbiare la materia nel «teatro che abbiamo in mente» – per citare Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», 1, 1993 – e propone più d'uno spunto di revisione delle fonti. Molte delle sue intuizioni si ritrovano nei lavori di alcuni recenti classicisti in particolare di area anglosassone. Per alcune interessanti revisioni delle fonti, nel quadro delle ipotesi di metodo della teatralogia, rimando in particolare agli studi di Stefano Mazzoni.

<sup>2</sup> Per quanto pertiene agli antichisti va detto che gli studi più notevoli sono concentrati nell'area inglese e francese. Tra questi sono da sottolineare gli studi di Brigitte Le Guen-Pollet, attualmente sparsi tra diverse riviste ma di cui si attende un volume, che ha con competenza accolto l'esigenza di rivedere

la serietà dell'operazione rendono necessario discuterne dettagliatamente alcuni aspetti, nell'intendimento di metterne maggiormente in valore gli importanti ed indubitabili pregi. Prima di analizzare alcune specifiche tematiche che ritengo utili a conseguire le mie finalità, si impone l'esigenza di tracciarne brevemente la struttura generale per poi riassumerne i contributi più notevoli onde offrire al lettore i parametri necessari alle osservazioni che intendo proporre sul testo.

Il volume è composto di un'utile introduzione dei curatori, che ne delimita l'impostazione storica e di metodo, di cinque sezioni, ciascuna delle quali è consacrata ad una tematica notevole nel definire il concetto e lo sviluppo delle pratiche teatrali-performative greco-romane, di una ricca bibliografia e di indici degli argomenti, delle fonti e delle parole greche che consentono al lettore e allo studioso di muoversi piuttosto agevolmente nella sua spessa mole. In merito alla bibliografia, articolato e dettagliato frutto dei riferimenti reperiti nei copiosi saggi, va detto che non è utile a nessuno addentrarsi nel gioco degli accademici, talvolta maniacale, nella ricerca di chi c'è e chi manca: può tuttavia essere utile suggerire al lettore di integrarne l'ampiezza e la profondità con la lettura di alcuni volumi di area italiana e tedesca che sono sfuggiti ai curatori: nello specifico Bruno Gentili, *Spettacolo nel mondo antico*, Laterza, Bari-Roma 1977 [II ed. Roma, Bulzoni, 2006], Vincenzo Di Benedetto, Enrico Medda, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 1997, Benedetto Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, La Nuova Italia, Firenze 1993.<sup>3</sup> A

gli appiattimenti temporali e di metodo della visione del teatro greco incentrato sul V secolo. Tra le studiose che più si sono distinte in tempi recenti per la profondità dei loro studi sullo spettacolo al di fuori della circoscritta epoca "classica" sono da citare Garelli, Ruth Webb e Ismene Lada-Richards. La prima, tra gli altri studi, ha fornito alla comunità scientifica un libro esaustivo, ricchissimo di fonti e metodologicamente aggiornato dedicato al tema centrale della pantomima (Marie-Hélène Garelli, *Danser le mythe*, Peeters, Louvain 2007), un libro che tratta ogni aspetto della danza pantomimica con completezza assoluta di bibliografia e fonti di ogni genere. Si tratta di uno studio che rappresenta un importante lavoro di riferimento anche per la consapevolezza metodologica che l'autrice dimostra nel rimettere in discussione nessi aprioristici quali lo schema apoteosi-decadenza (pp. 23-24). Lada-Richards è autrice anche di *Silent eloquence: Lucian and the Pantomime dancing*, Duckworth, London 2007: il fatto che i due lavori siano usciti in contemporanea ha fatto in modo che le autrici non abbiano potuto trarre giovamento l'una dall'altra ma anche in questo caso ci troviamo di fronte a un libro di grande livello. Il taglio di Lada-Richards è maggiormente problematico nel tentativo di dare un'interpretazione globale della pantomima nel quadro della cultura imperiale: anche lei mostra un sottile acume metodologico nel dichiarare il necessario distacco critico con il quale lo studioso deve approcciarsi ai documenti che sono sempre dei punti di vista orientati (cfr. pp. 12 sgg.) ma soprattutto nell'individuare nella pantomima un fenomeno culturale mobile che informa altre questioni culturali come la formalizzazione del desiderio e l'intreccio tra codici estetici e culturali. Come Lada-Richards, anche Webb ha pubblicato nel 2008 un libro frutto di una lunga frequentazione con il tema della *performance* nella tarda antichità, affrontato nei suoi contesti rilevanti: culturale (ideologico, rapporto con il potere, con la religione), pragmatico (pubblico, contesti di emissione), produttivo (Ruth Webb, *Demons and Dancers*, Harvard University Press, Cambridge (Ms)-London 2008).

<sup>3</sup> Il libro di Gentili ha portato un contributo essenziale alla definizione del passaggio delle forme

questi saggi, importanti ciascuno per diversi motivi, credo si debba aggiungere il più recente Maria Luisa Catoni, *La Comunicazione non verbale nella Grecia antica* (Bollati Boringhieri, Torino 2008) e, in area tedesca, il libro di Hans Joachim Mette, *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, (De Gruyter, Berlin-New York 1977).<sup>4</sup> Sull'argomento della consapevolezza metodologica voglio suggerire ancora due volumi che rappresentano quanto di meglio la scuola italiana ha prodotto nell'ultimo trentennio: Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano, 1992 [I ed. 1982] e dello stesso autore, *Capire il teatro*, La Casa Usher, Firenze, 1994 [II ed. Roma, Bulzoni, 2007].<sup>5</sup> Ciascuno di questi volumi appare utile per approfondire metodi e impostazioni nella lettura delle questioni performative e teatrologiche nel mondo antico e in generale. Gli autori introducono il libro spiegandone l'orizzonte di metodo e l'impostazione:

drammaturgiche greche a partire dal III secolo in area latina: ciò sarebbe avvenuto attraverso la fruizione di 'spettacoli-antologia' eseguiti da attori greci che, dopo il IV secolo, selezionavano parti delle tragedie originali. Tale lavoro sul repertorio inquadra il fenomeno della *contaminatio* a Roma in un'ottica diversa di influenza e passaggio di tecniche compositive degli attori e degli autori in area greco-romana. Il lavoro di Di Benedetto e Medda ha il merito di riassumere una mole ampia di tematiche che hanno appassionato il dibattito tra i classicisti in merito alle questioni concernenti le rappresentazioni delle tragedie nel V secolo, rappresentando un punto di riferimento a chi voglia in particolare penetrare il punto di vista di Di Benedetto: va detto che però il lavoro è caratterizzato da uno scarso interesse ad approfondire le metodologie più proprie della teatrologia. Al contrario il libro di Marzullo appare improntato a una maggiore considerazione delle pratiche di lettura dell'evento teatrale ed è utile anche per la capacità dello studioso di coniugare dottrina e apertura di metodo (credo vada ricordato che il grecista è stato l'inventore del DAMS di Bologna nel 1970, affermando, per primo in Italia, la dignità accademica di discipline umanistiche fino ad allora marginali).

<sup>4</sup> Il libro della Catoni, in un'ottica di *Kulturgeschichte*, analizza i codici di comunicazione non verbali, mettendo a confronto la globalità delle arti che commercino con il codice visivo, che sia esso in movimento (danza, teatro) o immobile (statuaria, pittura). Di fatto il volume della studiosa, confrontando tra loro diversi Testi Culturali nel loro reciproco intrecciarsi, si presenta come un lavoro che pone il codice teatrale nel quadro del Contesto Culturale, intendendo lo spettacolo come 'oggetto culturale' in modo prossimo alla strategia tracciata e seguita da studiosi come Ruffini e De Marinis (cfr. Franco Ruffini, *Semiotica del teatro: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978, pp. 15 e sgg.; Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1992, pp. 144 e sgg. e Id., *Capire il teatro*, La Casa Usher, Firenze 1994, p. 23). Il libro di Mette è invece un'indispensabile raccolta di *realia* dato che unisce in un solo volume una raccolta assai completa delle testimonianze concernenti le rappresentazioni drammatiche.

<sup>5</sup> I due libri di De Marinis citati nelle note precedenti costituiscono i maggiori lavori, non solo a livello italiano, dedicati allo stato degli studi teatrali. Oltre a presentare uno sguardo globale sugli approcci allo studio del teatro come spettacolo, ne definiscono senza ambiguità l'oggetto teorico, costituendo un punto di non ritorno nel quadro delle modalità di lavoro possibili sul teatro. Negli ultimi anni sono stati arricchiti da nuovi approcci, in particolare nel tentativo di definire strategie sempre più adeguate all'analisi del lavoro dello spettatore che è invece assai spesso l'illustre assente degli studi teatrali, in particolare in quelli sul mondo classico. In quest'ottica vanno integrati con le sempre più frequenti intersezioni tra teatro e neuroscienze: se ne può leggere un primo punto della situazione nei numeri di «Culture teatrali», 18 (2008) e 16 (2007).



non senza esitazione hanno scelto l'ambiguo concetto di *performance* che è da loro inteso come ogni mezzo non verbale che costituisce il teatro antico (p. 1) e denunciano Carlson<sup>6</sup> come punto di riferimento di metodo. Intento di questo libro è quello di liberare gli studi dal pregiudizio pseudo-aristotelico del predominio della parola scritta sugli elementi spettacolari (p. 2). L'intento del saggio introduttivo è anche quello di fare un breve punto sui principali punti di vista negli studi sullo spettacolo antico condotti dai classicisti: nel dettaglio gli autori si concentrano sulla prospettiva di Oliver Taplin (lo spettacolo si ricava dai testi, pp. 3-4), di Simon Goldhill (p. 6, è necessario considerare la tragedia nei suoi contesti culturali), sugli studi su maschera e attore (pp. 11-13, in particolare enfatizzando gli studi di Wyles), sulle fonti (pp. 11 e sgg.). Vanno sottolineate in particolare le osservazioni che essi compiono sulla *performance* come pratica culturale da definire nei contesti specifici e che esula dall'essere una tecnica determinata aprioristicamente, ma che va intesa come determinazione culturale (pp. 14 e sgg. in particolare sugli studi di Wyles sullo spazio): questo assunto appare come quello più interessante e di rottura all'interno degli orizzonti che la silloge propone. La seconda parte dell'introduzione è dedicata alle problematiche degli studi sullo spettacolo latino: si parte dal luogo (pp. 22-23), e si continua con gli effetti visuali e spettacolari della tragedia e della commedia di mezzo e con i ricchi studi sull'attore latino (p. 26) per concludere sul mimo e il pantomimo e la spettacolarità imperiale (pp. 28 e sgg.). L'ultima parte riassume i contributi del libro.

L'intento dell'introduzione è quello di inquadrare il volume: le aperture metodologiche appaiono notevoli e molte di queste trovano valida attuazione in alcuni dei saggi di cui si parlerà a breve. Gli autori mostrano anche alcune timide riserve<sup>7</sup> in merito all'impostazione degli studi di Oliver Taplin che datano agli anni '70. Tuttavia tali modalità di lavoro ritornano con forza in alcuni saggi.<sup>8</sup> Per quanto riguarda il concetto di *performance* va detto che molte delle idee contenute nei saggi più notevoli di questo volume richiamano la prospettiva di Turner<sup>9</sup> e aprono

<sup>6</sup> Marvin Carlson, *The Haunted Stage: Recycling and Reception in the Theatre*, «Theatre Survey», 35, 1994, pp. 5-18; *Invisible Presences: Performance Intertextuality*, «Theatre Research International», 19, 1994, pp. 111-117; *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001; *Performance: a Critical Introduction*, Routledge, London 2004 (1. ed. 1996). Carlson enfatizza molto i fenomeni ricettivi e l'esperienza dello spettatore come elemento di interpretazione del fatto performativo: una premessa teorica che, vedremo, interviene nei saggi che costituiscono il testo, seppure in modo che può aprirsi a più decisi approfondimenti.

<sup>7</sup> Sembra di leggerne una a p. 28 laddove gli autori si smarcano, almeno per la commedia latina, dal fraintendimento di Taplin che sopravvive ancora oggi tra i classicisti sulle *Implicit Stage Directions*.

<sup>8</sup> Sui limiti, anche gravi, di un'impostazione del genere mi sono soffermato in Manlio Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, «Il Castello di Elsinore», 72, 2015 pp. 10 e sgg.

<sup>9</sup> Turner parte dalla idea di Van Gennep della liminalità per elaborare un'idea di *performance* connessa

dunque prospettive inedite agli studi antichistici oltre a rivestire un interessante punto di prossimità, all'interno del libro, tra teatrologia e scienze dell'antichità. Avrebbe forse giovato una maggiore omogeneità nei diversi saggi proprio sulla definizione di tale concetto.

Un qualche limite di impostazione teorica mi sembra invece risieda nel fatto che la prospettiva storica risulta ancora schiacciata largamente su una concezione del teatro antico per generi dominanti (tragedia, commedia) e per cronologie (V-IV secolo, apoteosi vs decadenza successiva) che, come hanno messo in luce Garelli e Le Guen-Pollet, non rispondono a una lettura laica dei documenti libera da pregiudizi classicistici. Va detto che il libro dedica due notevolissimi saggi alla pantomima e vi si citano fenomeni come il mimo, ma essi appaiono ancora come marginali laddove invece sono queste due le forme teatrali che nel mondo greco-romano hanno largamente dominato nei gusti del grande pubblico per un periodo temporalmente assai più esteso rispetto ai tempi in cui la commedia e la tragedia sono stati al centro della società dello spettacolo antico.<sup>10</sup> Da Augusto in poi la pantomima monopolizza

a quella di dramma sociale in cui la rappresentazione è intesa come elaborazione simbolica ed estetica della vita stessa: il dramma sociale avviene nel momento in cui la vita sociale e le sue norme sono turbate da una rottura della regola che porta a uno stato di crisi. Le azioni ritualizzate atte a superare la crisi o a culturalizzare una nuova norma sono i drammi sociali. L'autore propone di considerare le forme teatrali che seguano questa strada come *poiesis* in opposizione a *mimesis*, cfr. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986, in particolare le pp. 166 e sgg.

<sup>10</sup> Fino ai primi anni del Duemila la bibliografia sui più longevi e diffusi generi spettacolari del mondo antico era riducibile a una manciata di titoli non tutti di alto livello: oltre alla voce generale di Sechan, «Pantomime», nel *Dictionnaire des Antiquités* di Daremberg-Saglio-Pottier, 1911, fra gli studi della seconda parte del Novecento appare notevole Vincenzo Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, «Quaderni dell'Istituto di filologia greca dell'Università di Palermo», Palermo 1957, il primo studio critico complessivo sul fenomeno, seguito dai lavori di Kokolakis su Luciano, in particolare Minoos Kokolakis, *Pantomimus and the Treatise Peri Orcheseos*, Sederis, Athens 1959, specificatamente dedicato al trattato sulla pantomima. Gli ultimissimi anni hanno conosciuto una straordinaria e qualificatissima ripresa di interesse per il fenomeno della pantomima: nel 2007 sono usciti ben due lavori a essa dedicati, quello della Garelli e della Lada-Richards di cui riferivo nella nota 2. Si deve consultare anche Edith Hall, Rosie Wyles, *New Directions in ancient Pantomime*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, che trae origine però da un convegno del 2005: si tratta di una miscelanea divisa in tre sezioni in cui diversi specialisti affrontano tre ordini di problematiche. La prima sezione riguarda il mondo del pantomimo sia dal punto di vista stilistico sia da quello sociale, la seconda affronta il difficile problema dei "libretti", la terza i giudizi antichi e le influenze moderne della pantomima. Il carattere vario degli interventi ne fa un sussidio stimolante e il volume appare di grande interesse. Segnatamente sull'orazione 64 di Libanio, fonte di eccezionale importanza, non si può tacere Margaret Molloy, *Libanius and the Dancers*, Holm-Weidmann, Hildesheim 1996, il primo ampio commento moderno con traduzione inglese a essa dedicato (parzialmente corretto in alcuni casi da Garelli, *Danser le mithe* cit.) e Nicola Savarese, *L'orazione di Libanio in difesa della Pantomima*, «Dioniso Annale», 2 (2003), che è il primo serio contributo di un teatrologo sulla tematica della pantomima antica, oltre a Manlio Marinelli, *Il corpo del performer nel Pro Saltatoribus di Libanio*, «Il Castello di Elsinore», 75 (2017). Sul *De Saltatione* di Luciano di Samosata cfr. Simone Beta,

l'attenzione degli spettatori e diventa un fenomeno spettacolare centrale anche dal punto di vista della produzione: i suoi *performers* sono dei divi acclamati a corte e in tutto il Mediterraneo, i libretti vengono scritti da poeti tra i più grandi, essa modella comportamenti e abiti mentali, oltre che altri media di comunicazione come la retorica e il romanzo stesso, e anche la tragedia, come secondo alcuni mostra il caso di

Marina Nordero (a cura di), Luciano, *Sulla danza*, Marsilio, Padova 1992 e Vincenzo Longo, a cura di, Luciano, *Dialoghi*, Utet, Torino 1986, oltre al mio articolo Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata*, «Il Castello di Elsinore», 74 (2016), pp. 25-57. Il mimo è fenomeno ancora più negletto dai classicisti dal punto di vista spettacolare: cfr. Luciano Cicu, *Mimografi, mime e mimi nell'età imperiale*, «Sandalion», 32-33, 2009-10, pp. 71-97, che riassume con precisione il percorso del genere sia dal punto di vista letterario (71-84), sia rintracciando le notizie più importanti sugli attori (84-97), proponendo molte fonti; cfr. anche il classico Hermann Reich, *Der Mimus; ein Litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Weidmann Buchhandlung, Berlin 1903, in particolare il cap. I, che però presenta il limite di voler vedere delle forzate discendenze tra fenomeni mimici antichi e moderni; oltre alla voce «mimus» della Pauly-Wissowa *Realencyclopädie des Classischen Altertumwissenschaft*, cfr. anche quella curata da Gaston Boissier nel Daremberg-Saglio-Pottier. Tale voce, ancorché datata, ha il grosso merito di considerare il genere nella sua valenza di forma performativa che presenta poi una successiva cristallizzazione letteraria, oltre che di individuare correttamente alcune analogie e differenze tra la figura del pantomimo e quella del mimo. Più recentemente cfr. Ruth Webb, *Logiques du mime dans l'antiquité tardive*, «Pallas», 71, 2006, pp. 127-135 130 e sgg. che propone rapidamente e con bibliografia aggiornata la problematica, enfatizzando in particolare l'importanza tecnica e la coerenza logica nello sviluppo di questa forma teatrale composita che nell'arco dei secoli aveva conservato un'incidenza centrale nella diffusa ricezione del pubblico. Uno studio complesso e aggiornatissimo è ora Ruth Webb, *Demons and dancers* cit., in particolare i capitoli V e VI. Nonostante mimo e pantomima siano stati i più notevoli e diffusi fenomeni teatrali almeno a partire dall'età imperiale, e assai più di tragedia e commedia, la letteratura critica su questi generi si è infittita solo a partire da una decina di anni: cfr. il punto della situazione da me tracciato in Manlio Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico: i Greci*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Torino, Dip. StudiUm, a.a. 2014-15 p. 781. Solo negli ultimi anni ci si è dedicati in modo qualificato, per esempio, alla più importante fonte letteraria sul mimo, l'*Apologia di mimi* (orazione 32) di Coricio di Gaza: cfr. Bernard Schouler, *Un ultime hommage à Dionysos*, «Cahiers du Gita», 14, 2001, pp. 249-280 che si concentra sul valore documentale del trattato di Coricio, pp. 252-254 sull'origine del mimo e sull'uso dei testi come canovacci, pp. 254-258 sugli attori (in particolare 257-258 sui tipi comici). Anche Violaine Malineau, *L'apport de l'Apologie de mime de Chorikios de Gaza à la connaissance du théâtre du VI siècle*, in Catherine Saliou (ed.) *Gaza dans l'Antiquité Tardive: archéologie, rhétorique et histoire. Actes du colloque intenational de Poitiers*, Helios, Salerno, 2005, pp. 149-169, alle pp. 149-151 ricapitola le caratteristiche del mimo servendosi dell'orazione come documento fondamentale sui *realia* in merito a tale genere teatrale: l'autrice fornisce anche una bibliografia aggiornata sul mimo e sull'orazione 32, ricordando anche vari e inediti lavori universitari e tesi di dottorato dedicati a essa. Per un inquadramento dell'orazione nel contesto dell'opera del retore è utile anche Aldo Corcella, *Serio e giocoso in Coricio di Gaza*, in Eugenio Amato, Gianluca Ventrella, Lucie Thévenet, a cura di, *Discorso pubblico e declamazione scolastica a Gaza nella tarda antichità: Coricio di Gaza e la sua opera*, Edizioni di Pagina, Bari 2014, pp. 20-31. Da ultimo cfr. Manlio Marinelli, *La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e L'Apologia dei mimi*, Dioniso, 6 (2017), pp. 69-104.

Seneca.<sup>11</sup> Ugualmente il mimo è un fenomeno performativo essenziale e fino al VI secolo d.C. in particolare nel medio oriente tra Gaza e Antiochia. Contro di esso si concentra una virulenta campagna politica e legislativa, che non può sfuggire agli occhi degli studiosi che vogliono uscire da un'idea del teatro antico viziata dalla *selezione della memoria*<sup>12</sup> imposta agli storici dalla produzione documentaria e da una vulgata che erano in mano alle élites colte e successivamente al potere cristiano: entrambi nemici dichiarati del potere destabilizzante delle forme teatrali e della cultura materiale dei teatranti.<sup>13</sup> La tragedia e la commedia sono solo due delle forme performative del mondo greco-romano (che per altro non è corretto separare nettamente, in particolare in età imperiale) e il loro predominio sulle altre è circoscritto cronologicamente. In questo versante dunque il volume non mi pare si sia del tutto liberato da categorie storiografiche troppo a lungo dominanti per essere scardinate in pochi anni e il fatto che l'introduzione dedichi solo mezza pagina al pantomimo mentre si dilunghi sulle ipotesi di messinscena senecana e sulla tragedia per decine di pagine, è segno che certi abiti mentali siano difficilmente estirpabili anche nei più acuti e spregiudicati tra gli interpreti di tali fenomeni nella classicità. Va detto che il saggio di Edith Hall, che chiude la penultima sezione del volume, si propone evidentemente di sfuggire a tale pericolo.

Tenderei a dissentire anche dall'affermazione (p. 11) dei curatori secondo cui i nostri studi sarebbero viziati da una forte mancanza di fonti: tale mancanza di fonti, ammesso che ci sia, sembrerebbe riguardare esclusivamente il V secolo a.C. ma anche su questo periodo di tempo credo necessario proporre alcune riflessioni. Le fonti esistono e sono costituite dalla documentazione iconografica,<sup>14</sup> da fonti di tipo letterario,<sup>15</sup> da reperti archeologici. Naturalmente l'interpretazione di queste

<sup>11</sup> Cfr. Alessandra Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, Bloomsbury Academic, London-New York 2014 [I ed. in forma di tesi dottorale con identico titolo, Durham Theses of Durham University, 2008].

<sup>12</sup> Cfr. Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo* cit., p. 3.

<sup>13</sup> Di questo mi occupo *La società degli attori*, cit..

<sup>14</sup> Cfr. Edith Hall, *The singing Actors of Antiquity*, Kostas Valakas, *The use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play*, (che aggiorna il proprio punto di vista aprendosi, seppur cautamente, al contributo della antropologia teatrale di Barba e Savarese, cfr. p. 79), Richard Green, *Towards a Reconstruction of Performance Style*, Thomas Falkner, *Scholars versus Actors, text and performance in the Greek tragic scholia*, in Edith Hall, Pat Easterling, *Greek and Roman Actors*, Cambridge University Press, Cambridge 2002. Cfr. anche Oliver Taplin, *Comic angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*, Oxford University Press, Oxford 1993 e Id., *Pots and Play*, Paul Getty Museum, Los Angeles 2007.

<sup>15</sup> Quando si parla di fonti letterarie non si intende parlare del testo verbale delle tragedie o delle commedie, ma di testimonianze scritte, commenti antichi, riferimenti casuali che a vario livello informano su questioni concernenti la messinscena o documentano il punto di vista degli antichi sulla loro percezione della scena e della cultura teatrale. Molti classicisti tendono a sottostimare queste testimonianze, senza alcun comprovato motivo, ma più che altro influenzati da alcuni rilevanti studi di Oliver

è complessa e richiede prudenze e consapevolezza dei contesti di produzione di ciascuna: proprio all'interno del libro molti saggi mostrano di avere chiara coscienza di ciò e brillano per l'impatto di novità nel quadro degli studi classicistici. Dorota Dutsch, nel suo intervento, propone ad esempio un interessante itinerario nella gestualità dell'attore romano affidandosi intelligentemente alla *Institutio Oratoria* di Quintiliano, mentre Peter Meineck propone una stringente analisi delle *Eumenidi* di tipo contestuale: vengono associati il testo letterario con un'analisi del *setting* effettivo della prima rappresentazione che mette in gioco il contesto ricettivo, quello culturale, il concreto contesto pragmatico dello spettacolo, allargando la definizione di tragedia e leggendo lo spazio in cui la tragedia era giocata come spazio *performato* in senso lato, approfondendone la funzione e definendo una lettura della tragedia che sfugge all'arbitrio dell'interpretazione letteraria e contestualmente adopera gli studi di archeologia per definire il contesto pragmatico e spettacolare in cui è da collocarsi la forma tragica. Di spazio *performato* parla anche Richard Beacham: nel suo saggio egli, assai opportunamente, si sposta sull'asse temporale in età imperiale e nel contesto dell'Italia meridionale, per studiare come nella casa pompeiana la concezione spaziale fosse marcata da paradigmi e modelli di tipo teatrale che servivano a affermare valori e stili di vita (pp. 400 e sgg.) alla comunità che osserva, che quindi era letta ed era considerata come dei veri e propri spettatori. Beacham ci richiama profonda-

Taplin della fine degli anni Settanta (cfr. Oliver Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, Oxford 1977 e Id., *Greek Tragedy in Action*, University of California Press, Berkeley 1978) che intendono sostenere che tutti i testi classici conterrebbero nella propria parte verbale la testimonianza della propria messinscena, cfr. Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action* cit., p. 4: «dobbiamo estrapolare le didascalie e gli altri segni dal testo», «we have to extrapolate the stage-directions and other signals from the text». Gli studi di Taplin sono molto complessi e argomentati e rimangono comunque centrali nel dibattito critico su molti aspetti del teatro antico; tuttavia sono incentrati sulla volontà, al di là di ogni evidenza, di portare avanti l'idea delle didascalie implicite e dunque della centralità del testo su ogni altra fonte documentale. Le dimostrazioni di quasi tutti i libri di Taplin che hanno a oggetto l'analisi degli aspetti scenici della tragedia si basano su un assunto di fatto mai dimostrato e oggi del tutto smentito dall'impianto teorico della teatrologia per cui «le didascalie sono incorporate nelle parole del testo teatrale», «the stage-directions are incorporated in the words of the play», Taplin 1978, p. 17. Recentemente anche Renè Nünlist, *The ancient Critic at Work*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 338, richiama a una considerazione meno faziosa del materiale documentario scolastico: «Taplin's repeated polemics against ancient interpretations seems gratuitous» («le reiterate polemiche di Taplin contro le interpretazioni antiche appaiono gratuite») argomentando la validità delle testimonianze scolastiche. In altre parole, a causa di un pregiudizio mai dimostrato, i filologi hanno per molti anni trascurato di fare storia del teatro a partire dalla documentazione materiale fornita dai commenti antichi, sostenendo erroneamente, che ognuno di questi risalirebbe a un'epoca successiva e quindi non sarebbe degno di fede. Utilissimo e autorevole il punto sulle fonti della commedia in Luciano Canfora, *Cleofonte deve morire*, Bari-Roma, Laterza, 2017, pp. 477-485. Cfr. le mie argomentazioni sull'uso che la teatrologia può fare delle fonti antiche in *La società degli attori* cit pp. 69 e sgg. e in *Il codice visivo* cit pp. 31 e sgg..

mente all'idea del teatro come veicolo di modelli e di abiti mentali che informano il modo stesso in cui l'abitazione privata rappresenta lo stato del proprietario. Tale lettura richiama certamente altre epoche in cui la storiografia ha accertato da tempo il rapporto reciproco e il ruolo di modello del teatro nei confronti della città. Per altro lo studioso accenna opportunamente al fatto che la casa ricca era al contempo spazio privato, spazio che si rappresenta e spazio che ospitava rappresentazioni, quindi performato a vari livelli. Tale osservazione ritengo allarghi l'idea del teatro nella civiltà antica fuori da quello che convenzionalmente gli studiosi hanno voluto perimetrare come spazio del teatro, per affermare l'idea, ben più congrua, della pluralità degli spazi teatrali che erano considerati come tali già dagli antichi stessi.

Può essere utile allargare l'analisi del saggio proponendo la lettura di un'altra importante fonte: si pensi al Plutarco di *Quaestiones Convivales* VII, 8 (711e sgg.) dedicato ad elencare le forme spettacolari adatte o da espellere dal contesto del simposio. Tra queste oltre alle letture e agli spettacoli poetici vengono citati anche la tragedia e il pantomimo (711e), la commedia (712a) e il mimo (712e). Già solo questa testimonianza ci porta a riflettere sulla necessità di ridefinire la storia e il significato delle forme teatrali sull'asse sincronico e in quelli che erano i variegati loro contesti di esecuzione. Se per un verso, inoltre, il «teatro» si spinge fuori dal teatro, inteso come edificio, l'edificio stesso è luogo di manifestazioni che sfuggono alla categoria del teatro come la concepiamo noi: l'oratoria della cosiddetta seconda sofistica trova proprio nel θέατρον il luogo della propria esecuzione in spettacoli seguiti da un pubblico di massa: si pensi, tra le altre fonti, a Dione di Prusa *Il discorso agli Alessandrini*, 32,4 - 32,74 - 32,90, che informa sulle varie tipologie di manifestazione che si eseguivano nell'edificio. La funzione civica del luogo teatrale in cui si devono svolgere i discorsi seri e utili per la città è sottolineata anche nell'orazione 40, in cui Dione si rivolge ai suoi concittadini, testimoniando proprio la funzione dello spazio del teatro da intendersi come luogo di riunione della cittadinanza attorno a temi e discorsi seri (cfr. 40,6 in cui egli espone tale concetto mentre elogia la partecipazione virtuosa dei suoi concittadini), mentre per la vita multiforme del luogo teatrale, che si qualifica civicamente per mezzo di diverse forme performative e per mezzo della partecipazione attiva dei cittadini che vi portano anche le proprie querele e le proprie controversie, cfr. 7,24 e sgg.

Questo ci offre la possibilità di una lettura più concreta del concetto stesso di *performance* nel mondo antico e mostra la necessità di ridefinire radicalmente nessi storiografici consolidati in merito all'idea di spazio teatrale quando non di tragedia e di commedia stesse, in quanto forme che vivono ancora dopo il V secolo, evolvendosi in modo differente. In merito allo spazio, ad esempio, risulta opportuna la sottolineatura dei curatori che nell'introduzione rimarcano come fino al 55 a.C. l'edificio teatrale romano fosse costituito da strutture lignee

e provvisorie:<sup>16</sup> ad un forma letteraria stabile e di origine greca corrisponde però un inserimento provvisorio nello spazio cittadino che rende quindi la forma teatrale come non istituzionalizzata, almeno dal punto di vista della sua presenza nella simbologia dei luoghi della città.

Nella lettura di questo libro si incorre in moltissimi punti in cui si riconosce la volontà di superare quelle prospettive che appaiono riduttive nell'ottica degli studi teatrali. Ci sono almeno due tipologie di saggi qui presenti che denunciano questa volontà: da una parte studi specifici su tragedie che aprono la metodologia a impulsi differenti da quelli testuali o legati alle *Implicit Stage Directions*, dall'altra gli studi che intendono studiare il Contesto Culturale e il Contesto Spettacolare del teatro, allargando di fatto, e assai propriamente, il concetto di *performance*. Tali saggi arricchiscono tutte le cinque sezioni del libro che sono: *Opsis*, *Props*, *Scene*, che intende studiare la visività e la scenografia della tragedia, con particolare riferimento alla questione della presunta condanna dello spettacolo nella *Poetica* di Aristotele, *Greek Tragedy*, che applica le indicazioni di merito che si possono evincere dalla prima parte alla lettura di alcune tragedie, *Greek Comedy*, *Rome and Empire* dedicato allo spettacolo latino ed imperiale, *Integrating Opsis* che intende includere quanto esula dall'impostazione teorica che gli autori si sono dati. Fondamentalmente tale impostazione vuole offrire una lettura dei fenomeni spettacolari che parte dall'ampiezza semantica che il termine  $\psi\upsilon\iota\varsigma$  presenta nella formulazione aristotelica, cioè l'aspetto visivo in generale (attore, scena, attrezzatura ecc.).

Un esempio di studi specifici che cerchino di aprirsi ad uno spettro più arioso e ampio di metodologie lo si ritrova nel bel saggio di Rosie Wyles, *Heracles' Costume from Euripides' Heracles to Pantomime Performer* (pp. 181-198) che si può leggere nella seconda sezione del libro. L'autrice è una delle più innovative studiose dei fenomeni spettacolari nel mondo greco e greco-romano e in questo intervento parte dall'idea che una specifica *performance* possa avere degli effetti e una eco che si riverberano nelle varie epoche (p. 181). Un esempio di caso può essere il costume di Eracle nell'*Eracle* euripideo: attorno a questo elemento si costituisce una stratificazione di senso che congiunge mitologia, teatro e rappresentazione del potere (pp. 181-184). L'iconografia euripidea passa attraverso le *Rane* di Aristofane e l'*Eracle Corego* di Nicocheres (cfr. Kassel-Austin fr. 8) per determinare un legame tra questa divinità e lo stesso procedimento teatrale, in età ellenistica egli è associato alle Muse (pp. 189-193). Questo modello si rafforza in età imperiale con la pantomima, in cui, pur non essendovi alcun cambio di costume da parte del *performer*, gli aspetti di mutabilità della figura connessi all'idea del costume rimangono tratti salienti. Questo percorso finisce per informare lo stesso Seneca al momento in cui

<sup>16</sup> Su questo tema si era già soffermato Nicola Savarese, *Teatri romani* cit., pp. XIII e sgg., sulla scorta di precedenti studi di Gioacchino Chiarini e Florence Dupont.

compone l'*Hercules Furens*, (p. 194). A questo punto quello di Eracle non è più soltanto un costume teatrale ma è diventato un autentico modello iconografico che a partire dal V secolo incarna sempre di più l'idea di teatralità legata al potere, tanto da essere assunto come schema di autorappresentazione da Alessandro Magno o da Commodo.

Sul versante degli approfondimenti di aspetti notevoli dei contesti rilevanti che determinano la nozione stessa di *Performance* riveste un ruolo importante il saggio di David Constan *Propping up Greek Tragedy: the right Use of Opsis* nella prima sezione del libro. L'articolo si propone di offrire un'interpretazione all'annosa questione concernente la supposta condanna degli elementi visivo-spettacolari nella *Poetica* di Aristotele. L'autore sceglie di non impelagarsi nella copiosa bibliografia al riguardo, che io propongo in nota data la centralità dell'argomento nel dibattito critico,<sup>17</sup> e cerca di offrire una spiegazione a una delle aporie principali che

<sup>17</sup> Propongo qui la totalità della bibliografia da me reperita, dedicata segnatamente e in modo esclusivo a questo tema: Alain Billault, "Le spectacle tragique dans la Poétique d'Aristote", in Alain Billault, Christine Mauduit, a cura di, *Lectures Antique de la tragédie grecque*, Université de Lyon, Lyon 2001; Maria Grazia Bonanno, "Sull'ὄψις aristotelica: dalla Poetica al Tractatus Coislinianus e ritorno", in Luigi Belloni, Vittorio Citti, Lia De Finis, a cura di, *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner*, Università degli Studi, Trento 1999; Maria Grazia Bonanno, "ὄψις e ὀψείς nella Poetica di Aristotele", in Graziano Arrighetti, Marco Tulli, *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Giardini e Stampatori, Pisa 2000; Colleen Chaston, *Tragic Props and Cognitive Function*, Brill, Leiden 2010, pp. 6-12; Marco De Marinis, "Aristotele teorico dello spettacolo", in *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico. Atti del convegno internazionale di studi di Torino 17 – 19 aprile 1989*, Costa & Nolan, Genova 1991 (variamente ripubblicato); Massimo Di Marco, "ὄψις nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus coislinianus", in Aa. Vv., *Scena e spettacolo nell'antichità, Atti del convegno internazionale di studio. Trento 28-30 marzo 1988*, Olschki, Firenze 1989, pp. 129-148; Francesco Donadi, "Nota al capitolo VI della Poetica di Aristotele: il problema dell'opsis" in *Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere e Arti*, Padova 1970-71, pp. 413-51; Francesco Donadi, "Opsis e lexis: per un'interpretazione aristotelica del dramma", in Aa. Vv., *Poetica e stile*, Liviana, Padova 1976; Roy Caston Flickinger, *The Greek Theater and its Drama*, University of Chicago Press, Chicago, 1918, p. XI e sgg.; Françoise Frazier, "Public et spectacle dans la Poétique d'Aristote", in *Cahiers du GITA*, 11, 1998, pp. 123-144; Donatella Galeotti Papi, "ὄψις ὀψείως κόσμος", in «Res Publica Litterarum», 16, 1993, pp. 15-22; Marcello Gigante, "La parola e la voce", in *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del convegno internazionale di studio. Trento, 28-30 marzo 1988*, Olschki, Firenze 1989; Graham Ley, *Agatharcos, Aeschylus, and the construction of the skene*, in «Maia», fasc. I, XLI, Gennaio – aprile, 1989; Manlio Marinelli, *Il codice visivo* cit.; Elena Marino, "Il teatro e il suo doppio: comunicazione teatrale e scrittura", in Alberto Camerotto, Renato Oniga, *La parola nella città, studi sulla ricezione nel teatro antico*, Forum, Udine 1999; Antonio Martina, "La poetica di Aristotele e l'Edipo Re di Sofocle: amartia e opsis", in *Cultura e lingue classiche: III convegno di aggiornamento e didattica. Palermo, 29 ottobre-1 novembre 1989*, a cura di B. Amato, L'Erma di Bretschneider, Roma 1993, pp. 87-138; Benedetto Marzullo, *Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristotele*, «Philologus», n. 124, 1980, pp. 189-200; Benedetto Marzullo, *Aristotele: un epicedio della drammaturgia classica*, «Il Ponte», 1981, pp. 555-565 (si tratta di una versione quasi identica del precedente); Anna Maria Mesturini, "ὄψις e modo della ΜΙΜΗΣΙΣ nella "Poetica" di Aristotele e il suo retaggio nel Tractatus coislinianus", «Orpheus», 13 (1992); David Seale, *Vision and*



sono poste dal testo dello stagirita: cioè come conciliare il fatto che nel capitolo VI (49b 31-34, 50a 8 e sgg.), dopo avere incluso l'elemento visivo (ὄψις, *opsis*) tra le sei parti costitutive della tragedia (μέρη/- *mere*), alla fine del medesimo capitolo lo escluda come elemento estraneo (50a 38-b 20).<sup>18</sup> La tesi di Konstan si può riassumere in due momenti: 1) Aristotele non afferma la negatività dell'*opsis* ma lo vuole al servizio delle emozioni proprie della tragedia, 2) i tragici greci del V secolo usavano l'*opsis* secondo le prescrizioni e le regole che poi lo stagirita compendia nel suo trattato. Nell'ambito di questi due assunti, sostenuti da un'argomentazione spesso ricca ed originale, il punto di forza, coerente con gli spunti teatralogici più rimarchevoli di questo libro, è senza dubbio costituito dall'analisi dell'opera di Aristotele che egli compie a partire dal contesto culturale che la produce.

Tra gli aspetti di maggior rilievo del saggio è da notare l'attenzione che Konstan pone alla ricostruzione del lavoro ricettivo emozionale dello spettatore, in questo mantenendo le premesse teoriche del volume e il riferimento a Carlson: lo studioso intende spiegare la contraddizione del rifiuto finale degli elementi visivo-spettacolari con la volontà di Aristotele di escludere quanto suscita nello spettatore emozioni che sono improprie (p. 67). Il piacere e le emozioni di pietà e paura proprie della tragedia devono essere causate da una sinergia di elemento visivo con l'azione e il *mythos*. Per conseguire il suo intento egli adopera come testo di riferimento il senecano *De ira* (2.1.4 e 2.2.6): ivi le emozioni sono separate dallo stoico in due tipologie: semplice (*simplex*) e complessa (*compositus et plura continens*) e avverte che quelle suscitate dalla scena sono semplici. Infatti egli dice che tra gli impeti spontanei c'è quanto si prova «etiam inter ludicra scaenae spectacula» (2.2.3). Sono d'accordo che la paura che gli elementi dello spettacolo avessero un esito destabilizzante nel loro carattere irrazionale sugli spettatori, abbia determinato almeno in parte l'atteggiamento di Aristotele e sia tra le cause della contraddizione del suo testo. È anche assai proprio l'intento di Konstan di ricostruire il lavoro

*Stagecraft in Sophocles*, Croom helm, London 1982; Grigoris M. Sifakis, *The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics*, in George Harrison, Vayos Liapis, a cura di, *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden-Boston, 2013, che si legge nello stesso libro che sto recensendo; Oliver Taplin, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, Oxford 1977, appendice f; una lettura in chiave 'moderna' della tematica dell'ὄψις è offerta da Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969. Inoltre sono da leggere i principali e più approfonditi commenti dedicati alla *Poetica* cioè Ingram Bywater (ed.), *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford at Clarendon Press, Oxford 1909; Gerald Else, *Aristotele's Poetic, the Arguments*, Brill, Leiden 1957; Denys Lucas, a cura di, *Aristotle, Poetics*, Oxford University Press, Oxford 1968; Carlo Gallavotti, a cura di, *Aristotele, Dell'arte poetica*, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 1974; Augusto Rostagni, a cura di, *La Poetica di Aristotele*, Chiantore-Loescher, Torino 1927; Diego Lanza, a cura di, *Aristotele, La Poetica*, Rizzoli (BUR), Milano 1987; Rosalyne Dupont Roc, Jacques Lallot (ed.), *Aristotele, La Poétique*, Editions de Seuil, Paris 1980; Daniele Guastini, a cura di, *Aristotele, La Poetica*, Carocci, Roma 2010. Meno approfondito ma problematico Pierluigi Donini, a cura di, *Aristotele, La Poetica*, Einaudi, Torino 2010.

<sup>18</sup> Egli analizza anche 59b 1-4, 62a 15-17, 62b 13-14.

ricettivo dello spettatore a partire da testi e fonti interne al contesto di ricezione, rispetto all'uso disinvolto e impressionistico che in passato molti classicisti avevano fatto dell'idea del pubblico, come massa indistinta e descritta secondo categorie contemporanee e dunque incongrue. Sarebbe forse stato utile sottolineare la distanza temporale e di contesto che intercorre tra Seneca e Aristotele e denunciare più chiaramente l'ottica comparativa.

In definitiva la prospettiva di Konstan è assai stimolante e apre senza dubbio la porta a prospettive di analisi che non si fermano alla sterile lettura del testo in sé, al di fuori dei contesti di riferimento. Questo lavoro va, naturalmente, fatto globalmente e soprattutto incrociando fonti congruenti tra di loro, laddove l'intento sia quello di porsi in una prospettiva di ricostruzione 'storica', o per meglio dire, legata ai contesti pragmatici. Un lavoro come quello di Konstan può dare grande profitto alla comunità scientifica, soprattutto laddove si eviti di considerare la *Poetica* come un manuale d'uso nel mondo antico su come fosse fatta la tragedia e se si legge nel quadro dei contesti rilevanti. Ancora più utile sarebbe incrociarla con gli altri testi che a essa sono fortemente legati quali la *Retorica* e la *Politica*.

Nella seconda parte del lavoro lo studioso intende mostrare che, rispetto all'uso di *opsis* che egli crede di leggere nel trattato, vi sia un'organicità e una coerenza negli spettacoli tragici del V secolo. Egli si concentra su *Edipo Re* e sull'uso della corona nell'*Ippolito* (69 e sgg.) e sul *Prometeo incatenato* (p. 73). Le sue analisi si basano su una lettura legata all'idea di rintracciare lo spettacolo a partire dal testo e riduce largamente l'*opsis* all'uso di effetti scenici e visivi.<sup>19</sup>

Un altro saggio dedicato al tema della contraddittorietà della posizione dell'autore della *Poetica* è quello di G. M. Sifakis *The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics* (pp. 45-62) che apre sempre la prima sezione del libro. L'autore intende superare l'aporia di cui si occupava anche Konstan sostenendo che Aristotele differenziava due campi di analisi: la *Poetica*, all'interno della quale l'*opsis* sarebbe

<sup>19</sup> *Contra* Francesco Donadi, *Nota al capitolo VI della Poetica di Aristotele* cit., pp. 413-416 che si sofferma sul termine *opsis* e ne riporta le attestazioni nella *Poetica* mostrando come *opsis* sia da identificare con ὄψων, ποικριται e κινήσις in sostanza «con l'insieme della scena, degli attori, del movimento [...]» (p. 416) cioè la totalità della parte visiva della tragedia, quanto nella messinscena riguarda ciò che si vede nel senso della scrittura scenica, di quanto di attivo risiede nella visività della tragedia, da non confondersi con il solo apparato scenico: «[...] ἡ ὄψις non vive per sé, ma è un rapporto che si instaura di volta in volta fra una scrittura drammatica e dei corpi che la restituiscono sulla scena», (Francesco Donadi, *Nota al capitolo VI della Poetica di Aristotele* cit., p. 12). Questa lettura, che si basa su una campionatura del testo che si risparmia il *furor* emendativo di molti editori, è importante in particolare per la corretta intelligenza di 50a 13, in quanto evita, per l'appunto, l'esercizio della *crux desperationis* (Kassel) o del facile emendamento (il resto della filologia anglosassone) e ritorna a una lettura laica del testo aristotelico, che si interessa a comprendere quanto egli dice, piuttosto che quanto i critici preferirebbero dicesse. Donadi alle pp. 6-10 torna acutamente sulla questione, argomentando nuovamente come con *opsis* sia da intendere «la totalità della rappresentazione», p. 9.

escluso e la tragedia, di cui invece esso sarebbe parte integrante. La soluzione dello studioso è abile e non aliena da spunti di riflessione. In particolare Sifakis sostiene che Aristotele, che pur fu autore delle *Διδασκαλῖαι*, opera dedicata a questioni di teatro materiale, non adoperi il termine *didaskalos* o *tragodidaskalos*<sup>20</sup> che pur sono i termini più specifici e tecnici che nel V secolo designavano i poeti tragici che erano realmente intesi come uomini di teatro a tutto tondo. A suo dire questo aspetto sarebbe decisivo nel ritenere che lo stagirita porti a questa netta distinzione. All'interno della seconda sezione credo sia ancora da segnalare l'articolo di A. J. Podlecki *Aeschylus opsis*. Podlecki argomenta la tesi sulla spettacolarità delle messinscena delle tragedie di Eschilo nel V secolo, partendo dalle importanti e molto contestate notizie riportate dall'anonima *Vita di Eschilo*: tale fonte espone con una certa ricchezza di dettagli i caratteri di profonda spettacolarità e la consapevolezza del linguaggio e dei ritrovati visivi da parte del poeta. Tuttavia si è assistito assai spesso a dalle impenetrabili levate di scudi da parte di studiosi che hanno sostenuto l'inattendibilità della fonte.<sup>21</sup> L'autore si preoccupa di affrontare un'analisi laica, scevra da preconcetti del *corpus* eschileo, proponendosi di indagare i seguenti aspetti: maschere e costumi, silenzi in scena, coreografia, innovazioni, mostri. Su quest'ultimo punto egli compie alcune osservazioni importanti sull'ipotesi che la quarta forma (*eide*) di tragedia di cui parla Aristotele nella *Poetica* (56a 2) sia proprio quella mostruosa, spettacolare, in cui gli aspetti visivi sono prevalenti: in questa affermazione egli è supportato dall'analogo punto della *Vita di Eschilo* cap. 7, in cui si riporta la tendenza dell'autore ad adoperare gli aspetti visivi e la strutturazione delle azioni – *opsis*, *mythos* – per colpire l'attenzione degli spettatori – *ekplexis* – in modo legato al *teratodes*, un concetto che oscilla tra il meraviglioso, il prodigioso ed il mostruoso.

Da ultimo credo sia importante soffermarsi su un saggio che è tra i più importanti della raccolta: mi riferisco all'articolo di Edith Hall *Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire* (pp. 451-473). In questo scritto l'autrice riassume la questione centrale della pantomima come forma spettacolare, collocandosi sapientemente nel cuore dell'ipotesi di metodo del libro: il dialogo necessario tra classicisti e storici del teatro (p. 451). Giustamente la Hall argomenta come la maggior parte

<sup>20</sup> Un punto utilissimo su quest'opera di Aristotele è contenuto nel recente Luciano Canfora, *Cleofonte deve morire*, Bari-Roma, Laterza, 2017, pp. 477 e sgg.

<sup>21</sup> Cfr. Oliver Taplin, *The stagecraft of Aeschylus* cit., p. 44. Di diverso avviso sono André Wartelle, *La vie d'Eschyle*, «Bulletin de l'association Guillaume Budé», n. 4, 1965, p. 481 e Paul Mazon (ed), *Eschyle: Les suppliantes, Les Perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*, testo stabilito e introdotto da Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris 1949, p. I. Kenneth Dover, *The Language of Criticism in Aristophanes' Frogs*, in Bernhard Zimmermann, a cura di, *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, M und P Verl. für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1992, p. 5 mostra come gli aneddoti e le storie che si leggono in testi come l'anonima vita non fossero tutte invenzioni di età ellenistica ma risalivano a documenti precedenti del V secolo.

delle testimonianze su questo genere performativo siano sconosciute alla maggioranza dei classicisti (e va aggiunto alla quasi totalità dei teatrologi) e si propone di offrire una breve introduzione che aiuti entrambi ad orientarsi in un settore di studi che dalla fine dell'Ottocento a oggi ha prodotto pochissima letteratura critica, la più qualificata della quale si concentra a partire dai primi anni del Duemila, se si esclude il libro di Vincenzo Rotolo e poco altro.<sup>22</sup> La studiosa costruisce, con ammirevole potere di sintesi, un percorso di esposizione che inquadra la pantomima sia in termini formali (ruolo della musica e delle parole, potere del gesto) sia nel contesto sociale e culturale a partire dall'età imperiale, in cui essa gioca un ruolo di modello e di influenza sulla società portentoso (pregiudizio degli intellettuali, inclusione e repulsione sociale, rapporto con i giovani equestri e con l'élite imperiale). In particolare la Hall non dimentica di evidenziare il legame della pantomima con la tragedia anche in termini di tecnica recitativa tanto che il gesto e la tecnica di movimento del pantomimo è definita in più casi *πραγματικὴ κίνησις* (p. 453). Una forma di tale fondamentale importanza e diffusione non si può, dice la Hall, intendere in un'ottica di decadenza rispetto al modello classico della tragedia, ma si deve intendere come variazione di un processo creativo (p. 457). A mio parere un'analisi attenta della civiltà teatrale greco-romana mostra che ci si muove sempre all'interno di una categoria culturale, la *mimesis*, sostanzialmente unitaria e che viene declinata in varie forme tutte analoghe tra loro, come già era evidente a partire dal discorso platonico nelle *Leggi* e nella *Repubblica*.<sup>23</sup> L'autrice offre anche alcune importanti analisi delle fonti sia letterarie sia visive. In particolare quelle visive (pp. 459 e sgg) ben si integrano all'interno del volume con il saggio di Beacham sulla casa pompeiana con forme di autorappresentazione. La Hall riassume la presenza nelle ville pompeiane di rappresentazioni di spettacoli pantomimici: il fatto che l'aristocrazia e le classi elevate volessero esporre nelle loro case scene teatrali tratte dallo spettacolo pantomimico mostra che esso fosse un modello vincente che aveva penetrato gli strati alti della società, in Italia così come nel Medio e Vicino Oriente (p. 461). L'autrice giustamente pone l'accento, nei limiti di spazio del suo contributo, sulla trattatistica a favore o contro questo genere e conclude il saggio descrivendo gli strumenti, l'incidenza sul pubblico e la penetrazione di essa come modello compositivo nelle tragedie di Seneca: per quanto questi non scrisse libretti per la pantomima, le convenzioni e l'estetica di questo genere, che era dominante nello spettacolo del suo tempo, lo influenzarono: componendo le sue tragedie egli

<sup>22</sup> Cfr. nota 10.

<sup>23</sup> Cfr. Manlio Marinelli, *Il codice visivo* cit. e Id., *Culture e teorie dello spettacolo antico*, 1.5.1. Platone testimonia l'unità della categoria mimetica comprendente forme esecutive che noi classifichiamo come differenti, tra gli altri luoghi, in *Ione* 530a 5 e sgg., *idem*, 532c 8-9, *idem* d 7, *Repubblica*, 373b 5 e sgg., *Idem*, 379a *Leggi*, 668b 9 e sgg.

potrebbe avere visualizzato «a theatrical performance with dance and music rather than a recitation» (pp. 467 e sgg.).<sup>24</sup>

Come si vede all'interno delle sezioni esistono delle linee di metodo e delle uniformità di argomenti che si possono riassumere nei seguenti aspetti principali: il libro si apre a nuove strategie di analisi allargando il concetto di teatro a forme performative più ampie rispetto alla sterile lettura testuale di tragedie o commedie. L'idea di *performance* si allarga allo spazio performato all'interno della strutturazione simbolica degli spazi privati e cittadini, il che offre aperture notevoli per una più ampia intelligenza del concetto di rappresentazione nel mondo antico, soprattutto qualora si lavorasse nel quadro della riflessione sul dramma sociale tracciata da Turner. Globalmente l'impatto di novità di questo testo nel quadro degli studi classici e teatrali in genere è notevole: questo, insieme ad alcuni altri studi apparsi in area anglosassone e francese negli ultimi anni, spalanca le porte a nuovi oggetti di analisi che definiscono globalmente una nuova maniera di classificare le forme spettacolari nel mondo antico. Non più una lettura schiacciata su un paio di secoli di splendore, incentrata cioè sull'influenza di modelli imposti dall'ordine della cultura di marca classicista, ma la consapevolezza che il mondo antico ha voluto consegnare di sé un'immagine orientata dalle classi colte, che ha pagato lungamente il pregiudizio platonico-aristotelico. Gli studiosi hanno lungamente sposato questo pregiudizio come bussola per orientarsi nel magma di fonti sul teatro antico. Tuttavia proprio l'analisi laica delle fonti e dei trattati antagonisti alla linea dominante (Luciano, Libanio, Coricio di Gaza) mostra una differenza tra il punto di vista che viene dal mondo del teatro stesso e quello delle classi colte, che hanno invece veicolato e costruito un'idea distorta di teatro che è poi progressivamente diventata il modello dominante, il teatro che abbiamo in mente, benché questo teatro fosse nel mondo antico una realtà minoritaria e marginale.

<sup>24</sup> P. 472.

# Mantova capitale europea dello spettacolo

*Bent Holm*

Simona Brunetti, a cura di, *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480-1630*, Edizioni di Pagina, Bari 2016.

Questa voluminosa raccolta di saggi è il frutto di un convegno tenuto al Teatro Bibiena di Mantova nel 2015 per ricordare e rendere omaggio a Umberto Artioli (1939-2004), studioso delle avanguardie, di Pirandello, Artaud ecc. con un particolare interesse per gli aspetti esoterici e spirituali in contesti moderni, sempre indagandone gli stretti legami con le condizioni storiche, per esempio quelle rinascimentali (alchimia e astrologia comprese), e in definitiva per il neo-platonismo. Libri come *L'officina segreta di Pirandello*, del 1989, e *Pirandello allegorico*, del 2001, sono stati per me veri e propri *eye opener*, fonti di ispirazione sia analiticamente che drammaturgicamente. Parte importante dello sforzo di Artioli è inoltre la fondazione dell'archivio di documentazione sulla Mantova dei Gonzaga – ormai accessibile elettronicamente – che riguarda in modo particolare la cultura artistica, cerimoniale, spettacolare, teatrale. Mantova così è diventata un *case* studiabile da innumerevoli punti di vista; e non soltanto per quanto riguarda i soliti soggetti, i grandi artisti e i celebri principi, ma anche per le figure di apparentemente minore *status* o importanza, di rango quasi anonimo: comici, cantanti, danzatori, librettisti, musicisti, apparatori, pittori, decoratori, falegnami, architetti, ingegneri ecc., coinvolti nell'ideazione, progettazione ed esecuzione degli eventi spettacolari. Ne risulta una straordinaria panoramica di testimonianze su circostanze e processi, frammenti di un'immagine complessa della vita di corte rinascimentale e barocca. Il convegno «Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga» si è tenuto dieci anni dopo il libro e il convegno «I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo» (2005). Il libro attuale appare come un seguito di quel primo volume, un resoconto e aggiornamento su cosa è successo nel frattempo con l'arricchimento dell'archivio mantovano e lo sviluppo ulteriore degli studi documentali. Nel volume la focalizzazione su temi specificamente mantovani-gonzageschi è completata da articoli che parlano per esempio delle missioni gesuitiche in Giappone, però sempre con implicazioni mantovane.

Un quadro generale degli articoli e degli interventi del libro suggerisce nello stesso tempo un'impressione della ricchezza e delle potenzialità che ci offre il materiale dell'archivio. L'introduzione consiste in una presentazione del progetto archivi-

stico «Herla» (Simona Brunetti) e del progetto «Il banchetto degli dei» (Stefano Benetti), accompagnata da un saggio sull'impatto, l'ispirazione e il patrimonio «fra corpo e spirito» lasciati da Artioli (Elena Randi). La posizione accademica dello studioso e il suo approccio vengono descritti fra l'altro così:

Quel che [Artioli] ha insegnato a tutti gli allievi è stato che l'elemento "concreto", filologico, la ricerca sui documenti, non deve mai essere disgiunta dall'interpretazione, dall'indagine nelle pieghe del testo, sia esso inteso in senso stretto o in senso metaforico: la filologia, da sola, è sterile e arida, l'esegesi (lo spirito) senza ricerca documentaria, è aria fritta [...] Se tuttavia vogliamo essere precisi, osserveremmo che, fra le due soluzioni "sbagliate", la più detestata era la prima: trovava francamente insopportabile la documantazione priva di riflessione. (p. 9)

Segue la presentazione, nelle prospettive dello Stato, della Chiesa, della corte e del paesaggio, di tematiche significative nella storiografia gonzagesca (Alice Raviola); documenti che mettono in evidenza le maestranze teatrali ebraiche (Alessandra Veronese); la diversità e versatilità delle varie prassi musicali (Licia Mari); le circostanze specifiche e concrete dei due tentativi di allestimenti dell'*Orfeo* nel tardo Quattrocento (Marzia Maino). Una parte è dedicata ai festeggiamenti in occasione dei passaggi mantovani di Carlo V, uno riguardante tra l'altro le *Vite* di Vasari (Marsel Grosso), l'altro focalizzato sulla rappresentazione della *Calandria* (Roberto Alonge). Il ruolo multiforme di Giulio Romano nelle attività carnevalesche viene presentato nel proprio contesto (Roberta Benedusi), poi l'influenza esercitata dalla corte ferrarese su forme artistiche come la frottole musicale e letteraria (Sabine Meine), e uno sguardo sull'illusionismo in varie arti (Alessandra Pattanaro). Alla presentazione delle maestranze dello spettacolo che realizzano le messinscene della magnificenza del principe (Daniela Sogliani) segue una sezione dedicata agli allestimenti funebri (Raffaele Tamalio) e carnevaleschi (Paola Tosetti Grandi), quindi una sezione sulla presentazione dell'origine mitica di Mantova in varie forme spettacolari in occasione di passaggi di ospiti illustri (Simona Brunetti). Ospite eccezionale fu un gruppo di seminaristi cristiani giapponesi (Kathryn Bosi), evento che viene poi esaminato anche in un'ottica giapponese (Aki Takahashi). La musica del compositore Jacquet viene indagata nel complesso contesto storico-culturale, nel quadro dell'istanza controriformistica (Iain Fenlon), seguito da un'indagine sul ruolo della musica e i musicisti nel contesto artistico cortigiano (Paola Besutti), e da un'analisi del concetto di "professione", con riferimento fra l'altro al trattato di Leone de' Sommi (Philip Bossier). Seguono, sempre relativamente al campo teatrale, alcune riflessioni sull'avvento delle interpreti femminili nella Commedia dell'arte (Francesca Simoncini) e un'analisi del rapporto di Giovan Battista Andreini con le tendenze ideologiche dibattute nei contesti artistici e personali, che si riflettono anche nei vari ritratti del capocomico (Maria Ines Aliverti). Il rapporto di Andreini con libertinismo viene inoltre discusso in modo articolato

(Fabrizio Fiaschini). Sempre nell'ambito teatrale viene presentata la commedia *L'Amor reale* dell'autore-apparatore Federico Follino (Andrea Boni) e si commentano i lavori di un altro celebre apparatore e pittore, Antonio Maria Viani, attivo in un variegato ambiente di artisti, architetti e ingegneri (Giulio Girondi), lavoro che viene esemplificato e concretizzato in occasione dei tre allestimenti del *Pastor Fido* (Carlo Togliani). Il libro si conclude con una panoramica delle relazioni culturali e spettacolari tra Napoli e Mantova (Teresa Megale) e la ricostruzione della celebrazione del cinquantesimo anniversario della nascita del beato Luigi Gonzaga (Susan Parisi).

Torniamo alle citate opzioni ermeneutiche di Artioli. Esse indicano tre strade significative: la documentazione storica, l'approccio interdisciplinare, la contestualizzazione con riferimento ad aspetti nascosti o segreti. E delineano principi che sono fondamentali per qualsiasi studio umanistico; che riguardano l'equilibrio, la dialettica tra filologia e analisi, talvolta persino in forma dicotomica tra empirismo concreto e teorizzazione astratta, principi che non hanno perso alcuna rilevanza, anzi. È chiaro che la filologia intesa come presentazione di un materiale priva di un corredo di riflessioni risulta sterile. E altrettanto chiaro è che le riflessioni teoriche senza base empirica finiscono in un vicolo cieco. Sia la filologia che la teoria implicano strategie gestibili che seguono principi relativamente regolarizzati. La complicazione sta nella combinazione, nell'analisi complessa senza rete di sicurezza, una navigazione fra Scilla e Cariddi – tra concretezza e astrazione – senza una bussola metodologica predefinita. Il bisogno di applicazione di teorie e strategie contemporanee, aggiornate, al materiale storico-culturale, è urgente; altrimenti, il rischio è che la prospettiva storica europea s'indebolisca e quindi avvizziscano anche le radici della ricerca scientifica e artistica.

Non c'è dubbio che questo volume sia una vera e propria cornucopia di temi, approcci, informazioni, un'enciclopedia della storia dello spettacolo nella Mantova gonzaghesca. Sono proposte, qui, tante tessere di possibili mosaici riguardanti la circolazione di persone, idee, materiali, arti e soprattutto gruppi partecipanti, mosaici che spetta al lettore comporre. L'eterogenità di approcci e strategie da un lato presenta un vantaggio per via della diversità, poiché offre la possibilità di comporre diverse immagini, ma d'altra parte comporta che non sempre emerga un dialogo trasversale tra i vari interventi. Se il singolo articolo funziona come entità autonoma, c'è il rischio che l'argomento, per via dello spazio limitato, venga trattato in modo relativamente unilaterale; oppure che, quando è inserito in prospettive più ampie – come per esempio le interazioni tra cultura popolare e cultura di corte – la cornice cominci a restringersi. Come già accennato, i protocolli derivati dal lavoro di Artioli comprendono gli studi archivistici, la filologia (con trasgressioni analitiche), l'interdisciplinarietà, le prospettive tematiche (lo "spirito"). Il volume dimostra, tra l'altro, l'importanza dell'accesso archivistico per illuminare molte circostanze poco visibili che stanno dietro lo splendore degli spettacoli del potere.



È interessante, per esempio, quando l'analisi si combina con i testi di Vasari e si sviluppa secondo modalità interdisciplinari; ancora più interessante, poi, se vengono prese in considerazione le dimensioni filosofiche o esoteriche. Per esempio, l'evocazione in un paio di casi dello sfondo della Controriforma conferisce al materiale una densità e una profondità che apre prospettive complesse e feconde alle ricerche su musica, teatro, pittura e architettura. Un testo che proceda alla lettura della figura e della *persona* di Giovan Battista Andreini comprende tutti i livelli: documentazione, rapporto fra attori e pittori, fra teatro e *secretæ artes*, riferimento al contesto teologico, al libertinismo, al neoplatonismo, agli approcci interartistici e infine alla prassi dell'uomo di mestiere.

Mantova vista come capitale europea dello spettacolo era l'idea e il sogno di Artioli. Con il nuovo volume che ha seguito il primo sui Gonzaga e l'Impero si apre la strada per ulteriori ricerche, magari più focalizzate ora che il paesaggio è delineato e gli orizzonti europei si sono aperti. Opera lirica e commedia mascherata potrebbero essere temi di indagine per studi da svolgere sia sotto l'aspetto filosofico (neoplatonico) sia per il concreto aspetto artigianale.

# Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiens in Francia

*Eva Marinai*

«Allorché un attore rende con la forza necessaria i sentimenti della sua parte,  
lo spettatore vede in lui la più perfetta immagine della verità.  
Un uomo che si trovasse veramente in una situazione simile non si esprimerebbe in  
altro modo

ed è fino a questo punto che bisogna portare l'illusione per recitare bene.  
Stupiti da una così perfetta imitazione del vero, alcuni l'hanno presa per la verità stessa  
e hanno creduto l'attore affetto dal sentimento che rappresentava.

Lo hanno sommerso di elogi, che l'attore meritava,  
ma che derivavano da una idea falsa e l'attore,  
che trovava il suo utile a non distruggerla affatto,  
li ha lasciati nell'errore assecondando la loro convinzione».

François Antoine Valentin Riccoboni, 1750 (trad. it. E. De Luca, 2015)

Emanuele De Luca, *«Un uomo di qualche talento»*. François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2015.

Il corposo volume di Emanuele De Luca per le Edizioni Serra fa luce su un tratto della storia teatrale che porta dall'Italia a Parigi e che permette di ricostruire alcuni passaggi fondamentali della storiografia sull'attore nell'Europa del XVIII secolo. Tali passaggi riguardano il processo di stabilizzazione in Francia della Comédie Italienne (teatro ufficiale sotto la protezione della corona), che, come ebbero già modo di rilevare Ferdinando Taviani e Mirella Schino,<sup>1</sup> se da un lato conduce alla fine di un fenomeno teatrale, dall'altro determina la rinascita, nello spettacolo francese, dell'idea di teatro che quel fenomeno ha incarnato, sia sul fronte drammaturgico sia sul fronte dell'estetica della recitazione.

È indubbio, infatti, che lo studio su François Riccoboni (1707-1772) attore e autore

<sup>1</sup> Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 1982.

– secondo la definizione di De Luca che retrodata una categoria appartenente al xx secolo – intrapreso su un *corpus* di documenti d'archivio perlopiù inediti o analizzati con strumenti storico-critici certamente più avanzati rispetto a quelli di cui poteva disporre Xavier de Courville, permetta non solo di definire meglio il teatro degli Italiens, ma di capire la rivoluzione estetica in ambito performativo che trova nell'asse italo-francese lo spazio per attuarsi e nei Riccoboni i protagonisti assoluti. Innanzitutto, i dati biografici e relativi all'attività teatrale di «Riccoboni le fils, dit Lelio», che attraversa praticamente l'intero XVIII secolo, sono ricostruiti in modo così particolareggiato e ricco di agganci con la storia europea da rappresentare un punto di partenza fondamentale per qualunque ulteriore approfondimento sul tema. In aggiunta a ciò, tale ricostruzione consente di collegare due estremi storico-culturali rappresentati dalle figure di Antonio Riccoboni-Pantalone e da Jean Jacques Rousseau, al fine di inquadrare la storia degli attori e degli autori italiani e francesi dall'ultimo Seicento fino alle estreme propaggini del Settecento, e ciò entro un orizzonte di riferimento basato sul processo di rinnovamento dell'arte della recitazione, che troverà nelle riflessioni diderotiane il suo apice.

Lo sviluppo del discorso critico dello studioso, dunque, è volto *in primis* a definire le origini della famiglia Riccoboni e il contesto geografico e culturale in cui nasce e si forma questo figlio d'arte, tra le stanze dei Gesuiti e le progressive stagioni alla Comédie Italienne, sino a divenirne *sociétaire*. Ne tratta la prima parte del volume, dedicata al profilo biografico e artistico di Riccoboni *le fils*, da cui emergono alcune domande relative ai legami tra artisti italiani e francesi, al *modus operandi* di François all'interno del sistema teatrale francese e di conseguenza alle eredità di cui egli si fece carico in rapporto al padre, ma anche alla tradizione del professionismo peninsulare. Basti pensare all'influenza esercitata su di lui dalla maschera di Arlecchino di Pierre François Biancolelli, e dunque alla versatilità attorica di François Riccoboni che lo studioso rimarca lungo tutto l'arco della trattazione, emendando la vulgata che lo voleva solo nel ruolo di primo “amoroso”, quando invece fu anche “servo”<sup>2</sup> e Pierrot.

De Luca, a tal proposito, rintraccia nei dettagli biografici, a partire dalle prime prove attoriche e letterarie, i tentativi mancati di allinearsi alle tendenze “arcadiche” care ai genitori, e di contro la precoce volontà di François di farsi portavoce «di quel modello drammaturgico costruito da Pierre François Biancolelli a partire dal 1700,

<sup>2</sup> Se l'analisi sui Repertoires non fosse sufficiente, si aggiunga che da un documento rinvenuto dall'autore presso gli Archives Nationales, datato 9 febbraio 1737, risulta, tra le altre notizie, che François Riccoboni, «oltre alle parti di primo amoroso (“son employ ordinaire”) avrebbe dovuto assumere anche quelle del servo in mancanza dei titolari della parte»: Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2015, p. 62. Da ora in avanti, quando in nota saranno indicati solo i numeri di pagina, s'intende far riferimento al volume qui recensito.

allontanandosi in questo modo dalle orme di Lelio e dimostrandosi invece più incline allo spettacolo meno regolare, musicale, satirico, parodico di Dominique».<sup>3</sup> La tesi di De Luca arriva a definire François come un «attore completo»:

è così che possiamo allentare le maglie che legano François al suo nome d'arte Lelio fils, che forse ha condizionato l'approccio, talvolta un po' sbrigativo, all'attore. Possiamo considerare il soprannome, con cui egli era noto in Francia, non come prova del solo ruolo o, addirittura, del solo personaggio scenico che François potesse recitare, quello cioè dell'innamorato, quanto piuttosto come semplice preminenza del ruolo di amoroso nel suo repertorio attoriale o semplicemente la sua specializzazione, oltreché, naturalmente come derivazione "genealogica", cioè l'essere figlio di Luigi Riccoboni, lui sì, probabilmente molto più legato al personaggio di Lelio e al ruolo del primo amoroso.<sup>4</sup>

L'autore dello studio, peraltro, non manca di correggere le fonti dagli errori di datazione riguardanti gli spostamenti di Luigi Riccoboni, confrontando i *Registres* della Comédie Italienne con i *Dictionnaires* di Parfaict e le lettere di Jean Baptiste Rousseau.<sup>5</sup> In particolare l'attenzione del ricercatore si concentra su una questione non irrilevante, in conseguenza del rientro dei coniugi Riccoboni in Italia, ovvero i motivi che spinsero il figlio a lasciare la Comédie Italienne per la Comédie Française. «Viene da pensare», azzarda De Luca, «che fossero in realtà proprio i genitori a spingere François in direzione della Comédie Française, dove il grande allievo di Molière aveva inaugurato un processo di riforma della recitazione declamatoria e stilizzata francese sostenendo di aver imparato (o raffinato) l'arte di recitare naturalmente dagli italiani».<sup>6</sup> Il giovane Riccoboni manifestava già, a poco più di vent'anni, quelle tendenze comico-parodiche, tanto deprecate da Lelio *père* e da Flaminia, anticipatorie degli esperimenti attorici e drammaturgici che di lì a poco lo consacreranno come maestro parodista, assieme a Biancolelli, Romagnesi e ovviamente Fuzelier. Oggetto di un'ampia *querelle*, la parodia viene sdoganata e di diritto accolta nel mondo dell'accademia grazie al trattato dell'abate Sallier, *Discours sur l'origine et sur le caractère de la Parodie* (1733), che individua nel teatro antico e in Aristofane, Eschilo e Euripide le *auctoritates* del genere.

A ogni modo, è noto che François non debuttò alla Comédie Française e dunque si fa strada l'ipotesi, sostenuta dal presente studio, che egli facesse parte di quella tipologia di attori dallo stile 'naturale' sui quali Claudio Vicentini scrive che in alcuni casi furono allontanati dalle compagnie francesi in quanto considerati inadatti a una recitazione 'autentica' (ossia artificiosa e enfatica) tipica dello stile declamatorio

<sup>3</sup> Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento» cit., p. 44.

<sup>4</sup> Ivi, p. 144.

<sup>5</sup> Cfr. p. 45.

<sup>6</sup> Ivi, p. 46.

d'oltralpe, diffusosi anche in Inghilterra.<sup>7</sup> Vicentini, nel suo saggio, però, mette in guardia dal leggere i due termini, alquanto generici – *naturale* da un lato e *artificioso* dall'altro – come caratterizzanti precisi stili di recitazione, asserendo che la distinzione si fonda piuttosto sul «diverso trattamento del testo»:<sup>8</sup> l'impiego delle risorse espressive dell'attore, dunque, secondo il *nuovo metodo*, non deve prevalere sull'esigenza di comunicare in modo chiaro i contenuti del testo. È questo il punto fondamentale della questione, che, per quanto De Luca nel suo libro non dichiara esplicitamente, emerge dalla descrizione delle qualità espressive di François Riccoboni, capaci di tradurre il carattere e la situazione indicati nel testo, avvicinandosi, in questo, alle teorie del padre sulla «natura» e la «verità»<sup>9</sup> secondo quanto egli scrive, abbandonate ormai le scene, nel trattato *Dell'arte rappresentativa*, pubblicato a Londra nel 1728. Divergente sarà poi il modo attraverso cui si riterrà di giungere a tale verità rappresentativa.

Se dunque il padre e il figlio seguivano orizzonti diversissimi per quanto concerne i generi drammatici e la loro valutazione sul duplice livello etico e estetico (la parodia non sarà mai un genere in grazia di Luigi Riccoboni) e dunque il giovane non seguirà le orme moralizzanti e moralizzatrici del genitore, che De Luca attribuisce, in parte, proprio alla devianza dalla norma praticata dalla progenie, è vero però che, sul fronte delle teorie sulla recitazione, François prende le mosse dalle riflessioni paterne, condividendone l'ideale della recitazione semplice e naturale, per poi distaccarsene con risolutezza, capovolgendo l'argomentazione emozionalista, così come farà di lì a poco Lessing, traduttore in tedesco del trattato di François Riccoboni.

Emerge nettamente dal discorso critico di De Luca la proposta critica che la rivoluzione estetica di François si sia attuata su un triplice orizzonte: declamatorio, scenico e teorico-letterario. Come attore, infatti, incarnò lo stile naturale tipico degli *Italiens*, contribuendo al rinnovamento delle scene europee, appiattite com'erano su una recitazione non aderente al testo e al carattere del personaggio; come danzatore e compositore, egli fu *maître de ballets*, soprattutto sul versante del ballo pantomimico – di cui divenne esecutore e coreografo – collocandosi al crocevia tra influenze coreutiche inglesi, *foraines*, e pantomimiche italiane. Acquista senso pertanto la definizione di attore-autore data da De Luca sin dal titolo, a designare non solo la personalità poliedrica e proteiforme di François, ma

<sup>7</sup> Cfr. Claudio Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, II, Il grande teatro borghese, Settecento-Ottocento*, a cura di Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, p. 9 e ss. Cfr. anche Id., *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012.

<sup>8</sup> Claudio Vicentini, *Teorie della recitazione*, cit., p. 11.

<sup>9</sup> A tal proposito, un riferimento fondamentale per De Luca è il volume di Sarah Di Bella, *L'Expérience Théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Champion, Paris 2009.

un preciso indirizzo pratico-poetico aperto alle esigenze del “testo spettacolare” (con ciò rafforzando una fuoriuscita dalle categorie storiografiche che il modello attorico attua). A ciò si aggiunga che, alla stregua del padre, anch’egli fu indotto alla riflessione teorica sul proprio mestiere, pur deviando dalla prospettiva paterna a vantaggio di una maggiore libertà compositiva ed espressiva. De Luca non manca di sottolineare a più riprese l’ampliarsi del processo di osmosi tra pratica scenica e scrittura drammaturgica grazie al dominare, da parte di François, il registro epistemologico – come già fecero illustri precedenti, da Pier Maria Cecchini a Flaminio Scala o Giovan Battista Andreini – anche sul versante più dichiaratamente precettistico-normativo. Se il *Discours sur la parodie* (1747) si colloca su un terreno scivoloso, come apologia di un genere metaletterario che abbisogna di tutta una serie di conoscenze storico-letterarie pregresse sugli ipotesti e sul metodo della riscrittura, «quale artigianato autoriale proprio degli attori-autori italiani che nei secoli precedenti erano riusciti a ridurre le opere letterarie in forme di canovaccio, e a riscrivere, in mille versioni, molteplici ipotesi».<sup>10</sup> L’*Arte du Théâtre* (1750) è, a parere dell’autore, l’esito felice non tanto di un percorso speculativo quanto dell’esperienza performativa di François e della sue abilità vocali, mimiche e mimetiche, nonché della volontà – come appare ovvio – di sviluppare sotto forma di discorso critico le implicazioni pedagogiche dell’arte teatrale.

Dell’*Art du Théâtre à Madame*\*\*\*, «prima, esplicita confutazione della teoria emozionalista»,<sup>11</sup> il nostro autore si è già occupato nella tesi di dottorato da cui il presente volume è tratto, valutando in altra sede<sup>12</sup> i processi di stesura e di elaborazione di questo manuale pratico per aspiranti attori, nel quale François rivendica una teoresi fondata esclusivamente sulla pratica del palcoscenico e chiarendo per la prima volta il processo interpretativo basato sulle qualità razionali e imitative dell’attore. Peraltro, va sottolineato come nell’analisi di quell’opera, a cura del ricercatore, sia possibile rintracciare i passaggi che più di altri hanno influenzato la riflessione filosofica diderotiana del *Paradoxe*, e dunque collocare la dissertazione di Lelio *filis* in un più ampio dibattito sulla teoria e la pratica scenica destinato a protrarsi sino ai nostri giorni. Nel volume qui presentato, invece, come già si è detto, l’autore ha scelto di concentrare l’attenzione sulla figura di François e sulla sua storia artistica, fornendo solo alcuni spunti sul contesto entro cui s’inserisce la riflessione teorica riccoboniana. D’altra parte, tale scelta non vieta allo studioso di far risaltare il valore del procedere del discorso nel testo di François, attribuendogli un’intuizione di base sull’arte attoriale, che la svincola definitivamente e dall’ar-

<sup>10</sup> Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento», cit., p. 238.

<sup>11</sup> Claudio Vicentini, *Teorie della recitazione* cit., p. 19.

<sup>12</sup> Emanuele De Luca, *Una vita nell’Art du Théâtre*, introduzione a François Antoine Valentin Riccoboni, *L’Arte del Teatro*, traduzione, introduzione e note di Emanuele De Luca, «Acting Archives Review», Napoli 2015, pp. 7-147.

Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiens in Francia

te oratoria<sup>13</sup> e dalla speculazione coeva – basti pensare a *Le Comédien* di Pierre Rémond Saint-Albine – finanche paterna: si pensi solo, sottolinea l'autore, alla *disposition totale du corps*, che tiene conto dei livelli «biomeccanici» del corpo dell'attore, dalla partitura mimico-gestuale alla voce. Un approccio modernissimo, dunque, quello di François Antoine Valentin Riccoboni, che, come afferma De Luca, non mette più al centro dell'osservazione le emozioni, la priorità dell'espressione delle passioni o la loro classificazione, bensì «il corpo del performer con le sue dinamiche meccaniche e anatomiche ma anche implicitamente fisiologiche, secondo una impostazione fondamentalmente sperimentale e antimetafisica che costituisce un aspetto altamente innovativo sulla questione dell'azione scenica».<sup>14</sup> D'altra parte, nell'*incipit* della seconda parte del volume, De Luca sottolinea come, malgrado l'esperienza dei comici italiani in Francia tra il XVI e il XVIII secolo conti ormai una letteratura copiosa, nessuno studioso si sia occupato sino a oggi di tracciare un profilo biografico di François, né persino di ricostruirne la pratica scenica e ad avvalorare tale affermazione egli cita autorevoli studi, presenti e passati<sup>15</sup>, in cui l'attività attoriale di François Riccoboni non compare affatto oppure sulla quale il giudizio è limitato alla ripetizione di definizioni stantie, non corroborate da studi adeguati, che il presente lavoro smentisce categoricamente:

nella voce *François* da lui [Xavier de Courville] compilata per l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, si limita ad affermare che lo stile recitativo dell'attore fu giudicato a volte freddo e pretenzioso, una definizione probabilmente mutuata da un giudizio tardivo di Friedrich Melchior Grimm riportato anche da Campardon e su cui sembra si fondi gran parte del giudizio storico sull'attore.<sup>16</sup>

L'autore giustifica in parte tale mancanza con la povertà di fonti, finanche iconografiche, sull'attività attoriale di François e in generale sulla *nouvelle troupe* della Comédie Italienne, sulla quale ci auspichiamo – con De Luca – un lavoro complessivo che raccolga e sistematizzi il materiale documentario, anche figurativo, degli *Italiens* nel XVIII secolo.<sup>17</sup>

È nella parte terza del volume, infine, dedicata a François autore, che il lavoro sulle fonti d'archivio si fa ancor più serrato. Dalla prima prova, *Les Effect de l'éclipse*, composta a diciassette anni, sino ad arrivare all'ultima *pièce*, *Les Amants de villa-*

<sup>13</sup> Questo accade già con il padre, come rileva Vicentini (in *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento* cit., p. 182) quando afferma che *Dell'arte rappresentativa* inaugurava «di fatto la moderna teoria della recitazione, che veniva completamente sciolta da ogni legame con l'oratoria»

<sup>14</sup> Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento», cit., p. 240.

<sup>15</sup> Cfr. le note alla p. 79.

<sup>16</sup> Ivi, p. 79.

<sup>17</sup> In parte svolto da Maria Ines Aliverti in *Teatro e arti figurative nella trattatistica della prima metà del Settecento*, «Biblioteca Teatrale», 19-20 (1990), pp. 125-139.

ge, del 1764, François compose una cinquantina di opere, al netto dei problemi di attribuzione cui il ricercatore si dedica e s'impegna a spiegare.

Una tavola sinottica<sup>18</sup> riporta l'intero repertorio di Riccoboni figlio, diviso in sezioni: le opere scritte da solo, quelle in collaborazione con Pierre François Biancolelli e Jean Antoine Romagnesi; ovvero con il solo Romagnesi; infine quelle scritte con la moglie Marie Jeanne Laboras. Ciascuna viene poi analizzata compiutamente dall'autore, sino a definirne il quadro complessivo, che registra una predominanza delle parodie (genere in cui, come si è detto, François fu maestro), cui fanno seguito i balletti-pantomima, le commedie, quindi le *Operas-comiques à ariettes*. Sono assenti dalla produzione di François le commedie a soggetto italiano e le tragedie, tanto amate invece dal padre. Ora, se è vero che esse non potevano essere inserite nel repertorio della Comédie Italienne, secondo un'interdizione che favoriva senza mezzi termini la Comédie Française, è altrettanto realistico ritenere che tragicommedie e tragedie fossero comunque messe in scena dagli *Italiens* (almeno sino alla partenza di Luigi Riccoboni), probabilmente con la trovata ingegnosa della recitazione in lingua italiana. Va aggiunto inoltre che questa sistematizzazione della produzione di François si colloca a quattro anni di distanza dal catalogo, compilato dal medesimo autore, sul *Repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*,<sup>19</sup> che restituisce una visione a tutto tondo della drammaturgia dei comici dell'Arte quando essa incontra il contesto francese settecentesco, a partire dalla riapertura dell'Hôtel de Bourgogne sotto la guida del padre di François.

A fugare ogni dubbio sulle qualità attoriche del figlio, che evidentemente aveva più di «un qualche talento», De Luca, a conclusione della propria ampia dissertazione, chiama a testimone Diderot in persona, che «riconoscerà esplicitamente François Riccoboni come un grande attore»:

«Il problema che qui approfondisco – scrive Diderot – è già stato discusso fra un mediocre letterato, Rémond de Saint-Albine, e un grande attore, Riccoboni. Il letterato sosteneva la tesi della sensibilità, l'attore sosteneva la mia stessa tesi»: *Il Paradosso sull'attore* [...]. Oltre al giudizio positivo su François, va notata in quest'affermazione anche quella sorta di ribaltamento prospettico operato da Diderot: egli non afferma, come sarebbe cronologicamente appropriato, di esser lui a sostenere la tesi di François, ma che sia questi a sostenere «la [sua] stessa tesi», implicitamente chiamando François ad affiancare la sua battaglia teorica con l'interlocutore del dialogo.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento» cit., p. 148-150.

<sup>19</sup> Emanuele De Luca, *Repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, IRPMF, Paris 2011, «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire «Histoire des Savoirs».

<sup>20</sup> Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento» cit., p. 240.



Se al critico pignolo potrebbe venir da osservare che questo lavoro risenta ancora di un certo formalismo accademico, in special modo nell'organizzazione schematica dei dati (la quale risulta, per altro verso, utile dal punto di vista didattico), il medesimo dovrebbe convenire, però, nell'attribuire a De Luca il merito di aver ricondotto finalmente l'attenzione degli studi sulla ricostruzione filologica dei materiali documentari relativi a François Riccoboni, della sua biografia artistica nel contesto dei *réseaux* della pratica teatrale europea e quindi di aver messo in giusto rilievo il contributo di François nell'oggi così ampio dibattito sull'arte della recitazione. Oltre a ciò, è senz'altro pregio del presente lavoro aver chiarito, con grande acume e instancabile attenzione alla comparazione delle fonti, la reale portata dell'attività artistica di Riccoboni figlio in seno ai grandi rivolgimenti drammaturgici e alle vicende dello spettacolo che coinvolsero la Francia nel corso del Settecento.

Si può concludere, infine, sottolineando come questo volume rappresenti uno strumento prezioso per lo studio dell'esperienza attoriale, coreutica, e – non da ultimo – autoriale di François Riccoboni, figura emblematica della grande avventura della nouvelle Comédie Italienne di Parigi, contribuendo così a far luce sullo straordinario apporto che i comici italiani hanno dato alla cultura teatrale francese ed europea nel secolo dei Lumi.

# «Abbiamo lasciato il campo cantando»

Marida Rizzuti

Antonella Ottai, *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*, Quodlibet, Macerata-Roma 2016.

«Abbiamo lasciato il campo cantando» e «non c'era niente da ridere» sono due fra le innumerevoli testimonianze cui fare riferimento quando si decide di avvicinarsi alla Shoah, più in particolare alla vita nei campi di concentramento. Stringendo l'occhio di buca su un aspetto da indagare risaltano molti interessanti il cabaret e gli spettacoli allestiti all'interno dell'universo concentrazionario del nazionalsocialismo contro gli ebrei in Europa. Una premessa è doverosa: nel volume non c'è una disamina sistematica del rapporto fra spettacoli e cabaret in tutti i campi, siano essi di lavoro, di concentramento o transito, o di sterminio. L'autrice si concentra su due casi: il campo olandese di Westerbork, considerato di transito e il campo di insediamento vicino Praga, Theresienstadt.

Una tale scelta risulta in un certo modo un'arma a doppio taglio: da un lato permette di concentrarsi su due casi specifici e relati fra loro, perché molti degli artisti, scappati da Berlino con la speranza di trovare rifugio in Olanda sono stati poi internati in un primo momento a Westerbork, successivamente trasferiti a Theresienstadt per trovare la morte nelle camere a gas di Auschwitz; però nel volume non emerge una spiegazione ampiamente motivata delle ragioni della scelta dei soli due campi citati, a fronte, invece, di una possibile panoramica delle attività culturali e di spettacoli, che hanno avuto luogo nei campi.

Il tema generale di *Ridere rende liberi*, così come lo è già il titolo, è avvincente: si affronta il comico, l'umorismo, lo spettacolo leggero sull'orlo dell'abisso, o più precisamente all'interno di esso. Ben si comprendono le ragioni di un tale argomento nel prologo e ancora di più nell'epilogo; la scelta emotiva del tema, intesa come un omaggio al padre, è resa esplicita da una scrittura intima, a volte sobria, a volte fin troppo appassionata, che pone all'inizio del volume una giusta distanza tra il lettore e i temi narrati, per consentirne l'immersione nei tre capitoli; nell'epilogo il lettore è partecipe, l'autrice riesce a ristabilire nuovamente la distanza con un appello diretto al padre: «C'era una volta, cominciano i padri. Ora non c'è più. È la parte di narrazione che compete ai figli. A me non è toccato parlare solo di quello che non c'è più, ma alla fine di quello che c'era, proprio di quello che hai, con pietà, risparmiato alla tua storia di uomo maturo... Che eri sopravvissuto alla catastrofe, non l'hai mai voluto sapere [...]» (p. 224). E il lettore rimane attonito.

Il volume si compone di un prologo, tre capitoli, un epilogo; nel primo capitolo «Nel cuore di una metropoli, al centro dell'Europa» l'autrice definisce il contesto storico e artistico, che ha contraddistinto la città di Berlino durante la Repubblica di Weimar (1. Addio a Berlino, 2. Caratteri e caratteristi, 3. Scherzare col fuoco, 4. Un'arte di ebrei per ebrei, 5. La fobia del contagio). A Berlino tra gli anni Venti e Trenta il mondo dello spettacolo e del cabaret non aveva pari in Europa. Per questa ragione l'azione repressiva del partito nazionalsocialista è stata tanto più forte verso il mondo dello spettacolo, con una particolare recrudescenza verso la via storica del centro di Berlino, il Kurfürstendamm, dove avevano sede gran parte dei teatri di cabaret e dove si svolgeva la vita notturna della città. L'autrice in modo sintetico e efficace annota che «dal punto di vista della lotta politica, Goebbels ha gioco facile a indirizzarsi contro una zona simbolo della capitale, nella quale transitano i volti noti della società internazionale; ma l'obiettivo funziona altrettanto bene dal punto di vista dell'ideologia della razza, di cui è instancabile propugnatore: il quartiere infatti non corrisponde solo ai consumi oziosi della classe agiata e allo sperpero di ricchezza goduto in barba ai sei milioni di disoccupati che gravano sullo Stato, ma è anche la cittadella dell'ebraismo» (p. 21). Nel procedere del capitolo sono presentati i personaggi più importanti, i *Prominenten*, del mondo del cabaret e dello spettacolo, quindi con lo scorrere delle pagine ci si inizia ad appassionare alle sorti di Kurt Gerron, di Trude Hersterberg, di Max Ehrlich, di Camilla Spira e molti altri. «In questa prospettiva non è difficile comprendere come, una volta portata a termine la conquista di Berlino, diventasse territorio da bonificare la strada che era la sede storica dello spettacolo leggero. Per una parte degli artisti che vi lavoravano, questo avrebbe segnato una svolta irreversibile; nel tempo, molti avrebbero subito la deportazione, l'internamento e spesso la loro vicenda si sarebbe conclusa nelle camere a gas. Come se una stagione prodigiosa che aveva investito la cultura urbana e metropolitana della Germania, dell'Austria e dell'est d'Europa trasformando Berlino nel paradiso di tutte le libertà e di tutte le trasgressioni, fosse stata condannata a consumare dentro all'inferno, l'ultima tappa del suo percorso» (p. 23). Oltre alla definizione della cornice storica e politica che ha portato alla realizzazione dell'universo concentrazionario, nel capitolo si definisce più nello specifico l'argomento centrale del volume, cioè il rapporto fra il comico, il riso e i campi di concentramento.

Nel leggere le pagine documentate di notizie sugli spettacoli, sugli attori sorge subito una domanda: com'è stato possibile organizzare spettacoli, riviste, serate di cabaret in quelle condizioni, di fronte al piano preordinato di annientamento dell'altro da sé? Più in generale, ridere era ancora possibile? A queste involontarie domande, che sorgono nel lettore, non si trova una risposta sistematica nel volume; in queste pagine si proverà a rispondere alle domande prendendo avvio dal volume di Antonella Ottai. Importante è la citazione di Freud per definire che cosa sia da intendersi con umorismo ebraico: «per gli stranieri l'ebreo è una figura comica. Anche i motti ebraici

inventati da ebrei ammettono questo fatto, ma essi conoscono sia i propri veri difetti, che il nesso di questi con le proprie qualità, e ciò che essi hanno in comune con la persona da biasimare determina la condizione soggettiva, di solito così difficile da produrre, per il lavoro arguto [...]. Non so del resto se accada spesso che un popolo rida tanto della propria indole». <sup>1</sup> Nell'esistenza costretta nei campi per gli uomini e le donne di spettacolo l'individuare il comico, ricorrendo soprattutto all'autoparodia, a quel motto ebraico inventato da ebrei per altri ebrei con ogni probabilità, è stata una strada per rielaborare l'antisemitismo che attraversava l'Europa. Si andava profilando la catastrofe con crescente e inesorabile chiarezza, forse l'alternativa possibile al perdere il senno per non assistervi era continuare a essere uomini e donne di teatro, quindi fare teatro, anche in quelle condizioni.

La questione di come avrebbe dovuto essere il cabaret ebraico – e se esistesse una cosa simile – metteva in evidenza l'assurdità della situazione nella quale si trovava a essere discussa. C'era, in pratica, qualcosa di molto più importante da considerare: l'ambivalenza dei bisogni umani fondamentali in situazioni di sconfitta. Lo scherzo come narcotico, la satira e l'ironia come messaggeri di speranza; il divertimento come distrazione, la risata come volontà di sopravvivenza – proprio dove la risata muore in gola. <sup>2</sup>

Il secondo capitolo, «Westerbork, un campo di transito nella brughiera olandese», è dedicato al campo di transito olandese e alle personalità che lo hanno tristemente abitato; in quattro paragrafi (1. Il *Kurfürstendamm* nel Drenthe, 2. I buffoni e il comandante, 3. «I trasporti c'erano, ma si doveva anche ridere!», 4. Album e famiglie) si affrontano le diverse anime che hanno caratterizzato quel campo. È interessante apprendere come nel procedere degli anni, dall'apertura del campo fino alla decisione di avviare la «soluzione finale» nel 1942, fino poi alla caduta della Germania nazista, si sia organizzata la vita culturale e di spettacolo all'interno del campo. In origine Westerbork era nato come campo per i profughi e i fuoriusciti dalla Germania dalla fine del 1939; con l'occupazione dell'Olanda e poi dal 1942 i nazisti avevano preso il controllo del campo, concentrandovi la popolazione ebraica olandese, ordinando agli stessi internati la costruzione dei collegamenti ferroviari per rendere più funzionali i trasporti e le destinazioni verso l'Est, risolutive della questione ebraica. Ad Amsterdam il centro di raccolta e smistamento dei deportati era un teatro, lo Joodsche Schouwburg, in esso trovavano spazio e le ultime rappresentazioni di attori tedeschi, se non addirittura i fuoriusciti berlinesi della *Kudamm*, e la compilazione delle liste.

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), Rizzoli, Milano 1983, pp. 161-162.

<sup>2</sup> Volker Kühn, *Zores haben wir genug...* in Aa. Vv., *Geschlossene Vorstellung. Der jüdische Kulturbund 1933-1941*, Akademie der Künste, Edition Hentrich, Berlino 1992, p. 99.

Quando gran parte degli attori e delle attrici del mondo dello spettacolo berlinese si ritrovano a Westerbork, il comandante del campo Gemmeker “dà la libertà” di avviare una vita teatrale nel campo invitando i numerosi *Prominenten* (Kurt Gerron non si sottrae all’incarico) a realizzare una vera e propria stagione composta di serate di cabaret e riviste.

Il terzo capitolo, «Theresienstadt, un insediamento a nord di Praga», offre una disamina di quel campo particolare: innanzitutto Theresienstadt, Terezín in ceco, era una fortezza a nord-ovest di Praga molto vicina alla frontiera del Reich.<sup>3</sup> Il ghetto di Theresienstadt è stato usato per scopi di propaganda di fronte alla comunità internazionale per smentire e confondere le voci sullo sterminio in atto nei confronti degli ebrei; il capitolo è organizzato in quattro paragrafi: 1. La terra concessa, 2. Ridere e piangere, emozioni per vivere, 3. La visita della Croce Rossa: «gli occhi che potevano vedere», 4. Il documentario su Theresienstadt: *Sinfonia di una piccola città*; in ciascuno è analizzata la propaganda messa in atto dai nazisti, soprattutto «le operazioni di abbellimento», cioè l’organizzazione di pratiche in vista delle visite della Croce Rossa internazionale, e non meno importanti le riprese cinematografiche per il film-documentario sempre a scopo propagandistico; «che il ghetto di Theresienstadt avesse anche un altro scopo, quello d’ingannare il mondo esterno (fu l’unico ghetto o campo in cui furono ammessi rappresentanti della Croce Rossa Internazionale), questa è un’altra questione».<sup>4</sup>

Durante la lettura di *Ridere rende liberi*, si è sentito il bisogno di affiancarlo ad altri testi per cercare risposte possibili alle domande che hanno affollato la mente, una ha primeggiato, alla quale forse non si può che trovare una parziale risposta: perché è stato possibile in quelle condizioni calcare, ancora una volta, le scene riuscendo a trovare il motto umoristico? Bergson nel suo saggio sul riso definisce come la commedia prenda avvio dall’«irrigidimento contro la vita sociale»:

Convinti che il riso ha un significato e una portata sociale, che il comico esprime anzitutto una certa inadattabilità particolare della persona con la società ambiente, che infine non c’è comicità all’infuori dell’uomo – è l’uomo, il carattere che dapprima abbiamo preso a considerare. La difficoltà stava nello spiegare come ci accadesse di ridere di altra cosa che non fosse un carattere, e per quali sottili fenomeni di saturazione, di combinazioni, di mescolanze, il comico potesse insinuarsi in un semplice movimento, in una situazione impersonale, in una frase indipendente. [...] Dove la persona altrui non più ci commuove, là solamente può cominciare la commedia e questa comincia con ciò che si potrebbe chiamare *l’irrigidimento contro la vita sociale*. È comico qualunque individuo

<sup>3</sup> Per un’ampia disamina sulla cultura e sulla vita musicale a Theresienstadt si rinvia a Dario Oliveri, *Hitler regala una città agli ebrei. Musica e cultura nel ghetto di Theresienstadt*, L’Epos, Palermo 2008.

<sup>4</sup> Hannah Arendt, *La banalità del male*, traduzione a cura di Piero Bernardini, Feltrinelli, Milano 2014, p. 90.

che segua automaticamente il suo cammino, senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. Il riso è la per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal suo sogno.<sup>5</sup>

Forse nell'universo concentrazionario è accaduto proprio questo: l'irrigidimento contro il tentativo di annichilimento della vita umana, più che contro la vita sociale. Una testimonianza importante cui fare riferimento è quella di Etty Hillesum, che internata a Westerbork, pur non condividendo la scelta di mettere in scena gli spettacoli come se fosse una vera vita teatrale, eppure nel suo ultimo biglietto (martedì, 7 settembre 1943) scritto prima di essere caricata sul treno che l'avrebbe portata ad Auschwitz, annota: «La partenza è giunta piuttosto inaspettata, malgrado tutto, un ordine improvviso mandato appositamente per noi dall'Aja. Abbiamo lasciato il campo cantando, papà e mamma molto forti e calmi. E così Mischa».<sup>6</sup> Nonostante tutto e conoscendo la destinazione finale, il moto dell'anima si manifesta, anche in quel caso, attraverso il canto.

L'autrice a ragione spiega nell'ultimo paragrafo del prologo come «perlustrare queste terre di mezzo nei racconti e nelle testimonianze che ne esistono, non è stato solo dare corso a una storia di comici che aveva un *incipit* sospeso in un tempo remoto, ma sorprendere il comico nel momento in cui diventa la relazione condivisa di vittime e carnefici, inseguire i poteri e le perversioni di una risata che si era accesa a Berlino per spegnersi davanti alle camere a gas». (p. 20)

Si avanza fin d'ora un suggerimento per una revisione futura in vista di un'auspicabile ristampa del volume: accanto al pregevole indice dei nomi e delle opere a conclusione del libro potrebbe essere d'aiuto inserire una serie di schede sugli spettacoli di cabaret, sulle riviste messe in scena nei campi, durante gli anni presi in esame, così come altrettante schede biografiche sui protagonisti che hanno calcato quelle scene. Nel corso della lettura si è sentita l'esigenza di un simile apparato, per la corposa quantità di informazioni e nomi, tanto da perdere talora le fila del racconto.

Si conclude qui la riflessione su *Ridere rende liberi*; permangono ancora molti interrogativi su come sia stato possibile ridere, lasciare i campi cantando, comporre il più alto esempio di musica da camera nella storia della musica del Novecento, come sia stato possibile non cedere all'annientamento. Bisogna anche accettare l'idea che non ci sia una risposta e convivere con il sentimento del sopravvissuto. Se, come ha scritto Auden, «esistere | è creder di sapere per chi piangiamo, e chi sia afflitto», allora la Shoah, come tutti i genocidi, sconvolse i fondamenti dell'esistenza. I sopravvissuti non sapevano né per chi avrebbero dovuto piangere né chi fosse afflitto. Sapevano, invece, della distruzione di tutto ciò che avevano creduto

<sup>5</sup> Herni Bergson, *Il riso Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari 2017, pp. 87-88.

<sup>6</sup> Etty Hillesum, *Lettere*, Adelphi, Milano 2013, p. 155.

«Abbiamo lasciato il campo cantando»

stabile e sicuro. La loro sopravvivenza non poté cambiare questo dato di fatto, come appare chiaramente nelle parole di Isabella Leitner:

siamo ... siamo, cosa? Cosa siamo? Siamo... siamo... siamo libere!

A piedi scalzi, con addosso un solo indumento ognuna, balziamo tutte fuori nel freddo brutale di gennaio e nella neve della Germania orientale, e corriamo verso le truppe. Grida di gioia, grida di dolore, grida di liberazione. Tutta l'isteria repressa accumulata in anni di sofferenza e di terrore, improvvisamente buttata fuori.

Da allora non ho più sentito suoni liberati dalla parte più profonda del nostro essere. La loro mera forza deve avere sparso le ceneri di Auschwitz in ogni angolo dell'universo, perché le nostre grida di gioia si trasformarono all'improvviso in un pianto amaro: «Siamo liberate! Siamo libere! Ma dove sono tutti loro? Sono tutti morti!».<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Dan Stone, *La liberazione dei campi. La fine della Shoah e le sue eredità*, trad. it. Piero Arlorio, Einaudi, Torino 2017, p. 200.

## 2014-2016: Patrice Chéreau in libreria

*Livia Cavaglieri*

Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau: figurer le réel*, Les Solitaires intempestifs, Besançon 2015.

Chantal Cazaux (a cura di), *Patrice Chéreau: opéra et mise en scène*, «L'Avant-scène-Opéra», numero monografico, 281 (2014).

Marie-Françoise Lévy, Myriam Tsikounas (a cura di), *Patrice Chéreau à l'œuvre*, con la collaborazione di Julien Centrès, Guillaume Scaillet e Marguerite Vappereau, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2016.

Éric Mézil (a cura di), *Patrice Chéreau: un musée imaginaire*, Actes Sud, Arles 2015.

Il 7 ottobre 2013 moriva a Parigi a sessantotto anni Patrice Chéreau, uno dei più grandi artisti e intellettuali francesi della seconda metà del Novecento. Aveva da pochi mesi firmato ad Aix-en-Provence quella che sarebbe diventata la sua ultima regia, una essenziale *Elektra* di Strauss, diretta da Esa-Pekka Salonen, e stava preparando per il Théâtre de l'Odéon un *Comme il vous plaira* di Shakespeare, che non andrà mai in scena.

Per Chéreau vi furono funerali solenni nella chiesa di Saint Sulpice, alla presenza del presidente della Repubblica, cui sono seguite numerose manifestazioni e nuove uscite editoriali: è di queste ultime che mi occuperò in questo articolo, spendendo tuttavia qualche riga preliminare per tratteggiare il profilo di un artista che con l'Italia e i suoi teatri ha più volte intrecciato il proprio percorso creativo.<sup>1</sup>

Nato il 2 novembre 1944 a Lézigné (Dipartimento di Maine et Loire), Chéreau

<sup>1</sup> Oltre alla voce biografica, curata da Léonidas Strapatsakis, in Antonio Attisani, a cura di, *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980, su di lui si possono leggere in lingua italiana (mi limito alle monografie): Franco Quadri, *Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Einaudi, Torino 1982 (fa parte di *Il teatro degli anni Settanta*); Gianni Poli, *Scena francese nel secondo Novecento. 2, Antoine Vitez-Patrice Chéreau*, Titivillus, Corazzano 2010; Vincenzo Picone, *Il teatro di Patrice Chéreau e Bernard-Marie Koltès: il percorso di un regista e il suo incontro con la scrittura koltèsiana*, ArchetipoLibri, Bologna 2012. Vanno poi ricordate due lunghe interviste: quella contenuta in Maria Grazia Gregori, a cura di, *Il signore della scena: regista e attore nel teatro moderno*



comincia in giovanissima età nel teatro dilettante, entrando a quindici anni nella compagnia dell'esclusivo liceo parigino Louis-le-Grand. Autodidatta e insaziabile spettatore di teatro e cinema, Chéreau saccheggia i maestri (Berliner Ensemble, Strehler, Planchon, Visconti, Èjzenštejn, Fellini, Pabst), ma sviluppa contemporaneamente uno stile proprio, approdando ventenne già al riconoscimento della critica maggiore.<sup>2</sup>

Leader carismatico, egli ha raggruppato attorno a sé, fin dai primi passi, la certezza di una squadra di complici, fidati collaboratori artistici di lungo periodo con cui costruire la propria identità registica e condividere in profondità il processo dell'invenzione scenica: Richard Peduzzi (scenografie), Jacques Schmidt e Moidele Bickel (costumi), André Diot (luci), André Serré ed Éric Neveux (suono). Forte del punto fermo rappresentato dalla sua *équipe* abituale e dal ricorrere di certi attori e attrici nelle diverse fasi del suo percorso, Chéreau ha scelto invece, sul piano produttivo, un'ampia libertà di movimento, alternando fasi di radicamento in un'istituzione teatrale, a periodi di nomadismo, sia in patria, sia in paesaggi culturali e linguistici stranieri (l'Italia del Piccolo Teatro, del Festival dei Due Mondi, del Teatro alla Scala; la Germania dei Bayreuther Festspiele; la Londra di *Intimacy*). Premio Europa per il teatro nel 2008,<sup>3</sup> Chéreau ha disseminato la scena europea (soprattutto, ma non solo, francese) di spettacoli memorabili, esprimendo con piena consapevolezza un'etica rigorosa della creazione, alimentata da insoddisfazione perenne e dedizione radicale al mestiere teatrale: «Ma nature profonde est de bâtir sur le doute et de me dire qu'on peut aller plus loin. J'essaie à tout prix de m'améliorer, d'apprendre ce que je ne sais pas, ou de comprendre ce que je n'ai pas encore compris».<sup>4</sup>

Esprimendo una visione panoramica della regia, da lui intesa come un mestiere unico, declinabile attraverso un continuo *aller et retour* fra differenti generi spettacolari,<sup>5</sup> Chéreau ha ideato *mise en scène* anche per il teatro musicale realizzando alcuni spettacoli rivoluzionari (la tetralogia del *Ring der Nibelungen* nel 1976 a Bayreuth con Pierre Boulez, con il quale nel 1979 ha firmato anche la prima

*e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1979 e Daniel Barenboim, Patrice Chéreau, *Dialoghi su musica e teatro: Tristano e Isotta*, Feltrinelli, Milano 2008.

<sup>2</sup> *L'Intervention* di Hugo (1964), sua prima regia, suscita le lodi di Bernard Dort, mentre con *Les Soldats* di Lenz (1967), spettacolo invitato al Festival di Nancy, il nome di Chéreau inizia già a circolare fuori dalla Francia.

<sup>3</sup> Cfr. il volume nato da quelle giornate: Patrice Chéreau, *J'y arriverai un jour*, a cura di Georges Banu, Clément Hervieu-Léger, Actes Sud, Paris 2009.

<sup>4</sup> Trascrizione di un incontro con il pubblico (Nantes, Maison de la culture, 25 ottobre 2002), curata da Anne-Françoise Benhamou, in Marie-Françoise Lévy, Myriam Tsikounas, a cura di, *Patrice Chéreau à l'œuvre* cit., p. 306.

<sup>5</sup> È la postura che fonda Jean Cleder, Timothée Picard, Didier Plassard, a cura di, *Patrice Chéreau. Transversales: théâtre, cinéma, opéra*, Le Bord de l'eau, Lormont 2010.

integrale *Lulu* di Berg; *Wozzeck* e *Don Giovanni* negli anni Novanta con Daniel Barenboim) ed ha scritto e girato oltre una decina di film, spesso tratti da romanzi, fra i quali spicca per notorietà la fastosa *Reine Margot*, premio della giuria e premio per l'interpretazione femminile al Festival di Cannes del 1994.

La drammaturgia è un elemento fondante per l'avvio dell'immaginario registico di Chéreau.<sup>6</sup> Grandi classici della drammaturgia europea e autori contemporanei sono stati abitati e trasformati dal regista, con alcune predilezioni viscerali, che hanno portato – non senza polemiche – a nuove letture (è successo con Marivaux: *L'Héritier de village*, *La finta serva/ La fausse suivante*, *La Dispute* e con Wagner: *Ring*, *Tristan und Isolde*) e a inaspettate scoperte (naturalmente Bernard-Marie Koltès, di cui Chéreau ha messo in scena: *Combat de nègre et des chiens*, *Quai ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Le retour au désert*, *La nuit juste avant les forêts*).

In principio, sulla scorta di una fede nell'utilità politica del teatro, via via messa in discussione, Chéreau ha raccontato lo scontro fra le classi sociali (*Fuente Ovejuna* di Lope de Vega; *Les Soldats* di Lenz), le ambiguità del potere (*Richard II*, *Le massacre à Paris* di Marlowe), il senso e l'impossibilità dell'azione politica (*Le prix de la révolte au marché noir* di Dimitriadis, *Toller* di Tankred Dorst), nonché l'enigma del significato del teatro (*Splendore e miseria* di Joaquín Murieta di Neruda). La dolorosa presa di coscienza della futilità dell'atto teatrale<sup>7</sup> ne sposta il motore d'avvio verso il piacere quasi ossessivo di «raconter des histoires» con i visi e i corpi degli attori (come Chéreau ha sintetizzato il senso del proprio mestiere), inseguendo i fantasmi ricorrenti del desiderio, dell'erotismo, della morte (*Lulu* di Wedekind, *Peer Gynt* di Ibsen, *Les paravents* di Genet, tutto Koltès, *Rêve d'automne* di Fosse).

Se la regia è il modo del fare estetico entro cui il suo percorso artistico si è espresso con maggiore riconoscibilità e continuità, Chéreau è stato – e non tangenzialmente – anche altro. È stato un attore in spettacoli suoi (*Richard II*, 1970 o la terza edizione di *Dans la solitude des champs de coton*, 1995) e in film di altri registi (per esempio, in *Danton* di Andrzej Wajda o in *Adieu Bonaparte* di Youssef Chahine), per quanto egli non si sia mai “sentito” attore nel senso professionale del termine, ma abbia piuttosto usato la recitazione come luogo di confronto diretto con alcuni personaggi per lui particolarmente perturbanti.

Chéreau ha guidato con originalità progettuale teatri e compagnie: dal Théâtre de

<sup>6</sup> Rimane valido quanto scrisse Odette Oslan nell'*Avant-propos* al primo volume di studi dedicato a Chéreau in Francia e da lei curato, *Chéreau*, Éditions du CNRS (coll. «Les voies de la création théâtrale», 14), Paris 1986, p. 7: «Même s'il malmène par fois la structure, il demeure l'adepte d'un théâtre de texte, quoiqu'il balaie avec insolence les conventions».

<sup>7</sup> Cfr. *Utilité et futilité: théâtre politique et théâtre d'art*: è la convincente lettura proposta in Anne-Françoise Benhamou, *Patrice Chéreau: figurer le réel* cit.

Sartrouville (1966-1969), tenace e autentica sperimentazione sul campo delle idee di *théâtre populaire* e di *action culturelle* condotta in *banlieu*<sup>8</sup> e terminata con un clamoroso deficit e una dolorosa autocritica di rara onestà intellettuale contro ogni banalizzazione dell'impegno politico<sup>9</sup>; all'eclettico progetto collettivo del Théâtre des Amandiers a Nanterre,<sup>10</sup> al contempo teatro, studio cinematografico e sala di proiezioni, scuola per attori, aperto a coabitazioni multidisciplinari e sodalizi competitivi (come quello con Luc Bondy).<sup>11</sup>

Figlio di un pittore e di una disegnatrice, Chéreau è stato per certi versi anche un artista visivo, non solo per avere concepito e dipinto egli stesso le scenografie per tutti gli anni Sessanta, ma anche per l'uso che egli ha fatto del disegno come uno *storyboard* di regia, mezzo per catturare ed esprimere la propria idea spaziale, i caratteri e i sentimenti dei personaggi, l'anima delle situazioni. Una passione per le immagini (concretamente raccolte e catalogate in numerosi faldoni, veri e propri 'zibaldoni visivi', serbatoi costanti della sua arte) sfociata nella *carte blanche* offertagli dal Musée du Louvre nel 2010.<sup>12</sup>

Sull'eredità che il segno creativo di Chéreau ha lasciato e sulla misura di un lutto ancora palpabile nella nostalgia che pervade il racconto di collaboratori e studiosi si sono interrogate alcune pubblicazioni, apparse in Francia a partire dal 2014.

Il numero speciale della rivista «L'Avant-scène-Opéra», intitolato *Patrice Chéreau. Opéra et mise en scène* e uscito nel giugno 2014, ha radici nel *prima*, essendo stato originariamente concepito nel 2012, complice lo stesso Chéreau a condividere le scelte editoriali. Arricchita da utili riferimenti (teatrografia, bibliografia, videografia), da un'iconografia accurata e da una scelta di estratti da interventi di Chéreau in prima persona (scritti e interviste), la rivista guarda al percorso musicale del regista francese impiegando lenti d'ingrandimento dalla diversa gradazione: la sezione *Jalons et témoignages* ripercorre in ordine cronologico le singole regie musicali di

<sup>8</sup> Cfr. Philippe Madral, *Le théâtre hors les murs. Six animateurs et trois élus municipaux nous parlent*, Seuil, Paris 1969.

<sup>9</sup> Si legga l'articolo pubblicato nel 1969 da Chéreau, *Une mort exemplaire* [ora in Odette Aslan, a cura di, *Chéreau cit.*, pp. 92-97], dove egli valuta come un fallimento (benché in buona fede) l'esperienza di Sartrouville e conclude che un vero teatro popolare «échappe précisément aux servitudes de l'Art», non potendo che sgorgare dagli avvenimenti politici stessi ed essendo di matrice necessariamente amatoriale.

<sup>10</sup> Cfr. Sylvie de Nussac, a cura di, *Nanterre Amandiers: Les années Chéreau: 1982-1990*, Imprimerie Nationale, Paris 1990.

<sup>11</sup> Meno incisiva è invece stata la codirezione del TNP di Villeurbanne, dove Chéreau si è impegnato soprattutto sul fronte della creazione registica. Si veda Michel Bataillon, *Un défi en province. Chéreau 1972-1982*, Marval, Paris 2005.

<sup>12</sup> Cfr. Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, con la collaborazione di Vincent Huguet, Clément Hervieu-Léger, Skira Flammarion - Louvre, Paris 2010.

Chéreau alternando brevi saggi critici alle testimonianze di collaboratori e colleghi, mentre *Regards sur l'oeuvre* accoglie saggi di più ampio respiro di studiosi, che sfondano l'orizzonte dell'opera in musica per riconnettere i vari fili dell'opera del regista.

Questo approccio a più voci, che la curatrice Chantal Cazaux sintetizza come un «vivant “portrait polyphonique” plutôt qu'un hommage», ritorna in due altre opere, *Patrice Chéreau: un musée imaginaire* e *Patrice Chéreau à l'œuvre*, concepite interamente dopo la di lui morte. Si tratta di due imponenti e ricchi volumi illustrati che, con il peso del monumento cartaceo, valgono come snodi duraturi di raccordo per una serie più ampia e vasta di iniziative, che ne hanno accompagnato la realizzazione.

Prima di entrare nella densità delle pagine, vale la pena di soffermarsi sul ricorrere della scelta del «ritratto polifonico», che non è forse casuale<sup>13</sup> e che può anzi valere a esprimere il doppio e ambivalente movimento rappresentato dal desiderio di indagare l'opera di Chéreau e dalla pudica reticenza che s'impone quando una voce sola tenta di schizzarne un profilo completo. Il formato del ritratto polifonico risolve in effetti le difficoltà che pongono l'opera polimorfa e l'eclettismo di Chéreau, come risuona nelle prime parole dell'introduzione di *Patrice Chéreau à l'œuvre*: «L'œuvre de Patrice Chéreau est une intrigue. Elle est foisonnante et monumentale; tout un chacun en a une vision forte, personnelle et parcellaire».<sup>14</sup>

Il «ritratto polifonico» è del resto anche la formula ideale per esprimere il senso di lavoro collettivo, di comunità, di clan che è stato dell'artista, che ha convocato attorno ai suoi progetti voci e visioni molteplici, anche molto diverse fra loro, e ora impegnate a rievocarlo in quello che è, a tutti gli effetti, un grande lutto collettivo. Nell'estate 2015 la Collection Lambert, in partenariato con il Festival di Avignone diretto da Olivier Py, ha festeggiato l'ingrandimento dei propri spazi espositivi, dedicando a Chéreau una mostra (curata da Eric Mézil), arricchita da varie manifestazioni e da un voluminoso catalogo di quasi quattrocento pagine, ricco di immagini. Il titolo, *Patrice Chéreau: un musée imaginaire*, allude all'immagine più volta evocata dallo stesso Chéreau a proposito del «musée imaginaire» di immagini, suggestioni e suoni, che in lui si «recompose à chaque fois quand (il) répète ou quand (il) filme». La decisione che ne deriva è di leggere l'opera dell'artista attraverso i pezzi della collezione Lambert e quindi di creare un dispositivo museale, in cui alla documentazione relativa a spettacoli di Chéreau sono accostate opere di altri artisti, lungo il filo emotivo dell'associazione per sugge-

<sup>13</sup> Collettanei sono la maggior parte dei volumi dedicati a Chéreau, come si sarà notato dalle note precedenti. A quelli citati finora si aggiungano Colette Godard, *Patrice Chéreau: un trajet*, Rocher, Monaco 2007 e Gérard-Denis Farcy, Jean-Louis Libois, Sophie Lucet, a cura di, *D'un Chéreau l'autre*, «Double jeu» (numero monografico), 9 (2012).

<sup>14</sup> Marie-Françoise Lévy, Myriam Tsikounas, *Introduction*, in *Patrice Chéreau à l'œuvre* cit., p. 9.

stioni e cortocircuiti vari (molto forte e molto opportuno è, in apertura di catalogo, l'accostamento fra una scena di cadaveri della *Reine Margot* e *Balkan Baroque* di Marina Abramović).<sup>15</sup> Sul versante testuale (l'edizione è bilingue: francese e inglese), è privilegiato il meccanismo di un confronto che avviene attraverso il coro delle voci di amici e collaboratori, intrecciato con analisi e interventi critici di studiosi o materiali d'archivio. Il procedere per affiancamenti di sguardi fa sì che sia sostanzialmente lasciata a chi legge la possibilità di scegliere e scartare le tessere per ricomporre quel possibile profilo unitario, che sulla copertina del catalogo ci appare con le fattezze del viso inquisitore di Chéreau, koltèsiano Dealer, schizzato in un bozzetto di scena di Moidele Bickel.

*Patrice Chéreau à l'œuvre*, curato da Marie-Françoise Lévy e Myriam Tsikounas è il tassello editoriale di un progetto più ampio che ha dato vita a un convegno internazionale svoltosi a Parigi (17-19 novembre 2016),<sup>16</sup> a una mostra dedicata alla primissima attività teatrale di Chéreau e di Jean-Pierre Vincent al Lycée Louis-le-Grand,<sup>17</sup> a retrospettive cinematografiche e tavole rotonde.<sup>18</sup>

Curato da due storiche della cultura e dei media, il volume mostra una particolare attenzione per gli aspetti documentali della ricerca, piuttosto che per l'analisi estetica degli spettacoli, presente ma non dominante. I cinquantasette testi raccolti sono accompagnati da un apparato iconografico raro e importante: fotografie di scena e di prove (provenienti spesso da archivi privati, come quelli di Jean-Pierre Vincent o di Gérard Desarthe), bozzetti di scenografia, programmi di sala, locandine, riproduzione di articoli di giornali, manifesti, copioni annotati, lettere autografe.

Il volume offre al lettore una traiettoria cronologica, scandendo in cinque grandi fasi il cammino di Chéreau (ricostruibile sinteticamente anche grazie agli appa-

<sup>15</sup> Fra i moltissimi artisti in mostra troviamo: Antonin Artaud, Francis Bacon, Jean-Michel Basquiat, Christian Boltanski, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, Mariano Fortuny, Johann Heinrich Füssli, Alberto Giacometti, George Grosz, Edward Hopper, Anselm Kiefer, René Magritte, Robert Mapplethorpe, Pablo Picasso, Pierre-Auguste Renoir, Gerhard Richter, Cy Twombly, Vincent Van Gogh, Bob Wilson.

<sup>16</sup> Gli atti del convegno *Chéreau en son temps* sono in corso di pubblicazione presso le Publications de la Sorbonne. Il blog <<http://chereau-en-son-temps.eclablog.com/>> testimonia le varie iniziative organizzate da Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy et Myriam Tsikounas (con la collaborazione di Sylvie Le Dantec) e condotte in sinergia da Centre d'histoire sociale du XXe siècle [CHS] (Cnrs/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) UMR 8058; Centre d'histoire du XIXe siècle [CRH]/Images, sociétés, représentations [ISOR] (Universités Paris 1 et Paris Sorbonne) EA 3550; Identités, relations internationales et civilisations de l'Europe [IRICE] (Cnrs-Universités Paris 1 et Paris Sorbonne) UMR 8138.

<sup>17</sup> *Patrice Chéreau à l'oeuvre. Années de jeunesse, 1959-1968*, mostra nel foyer del Liceo dall'8 novembre all'11 dicembre 2016.

<sup>18</sup> La Cinémathèque française ha organizzato una retrospettiva dei film di Chéreau, seguita da una tavola rotonda *Patrice Chéreau, affinités électives* (<<https://vimeo.com/192902809>>); incontri e tavole rotonde hanno coinvolto il Théâtre de l'Odéon e il Théâtre Nanterre-Amandiers.

ti finali). All'interno di queste grandi partizioni, sono affiancati in paratassi testi programmaticamente volti alla moltiplicazione dei punti di vista e alla resa della diversità degli apporti e delle angolazioni. Troviamo anzitutto le parole pronunciate dallo stesso Chéreau, recuperate in trascrizione grazie a un meticoloso lavoro di scavo e selezione presso gli archivi audiovisivi dell'Institut national de l'audiovisuel, dove sono conservati quasi duemila tra programmi televisivi e trasmissioni radiofoniche che hanno documentato il lavoro dell'artista. Si tratta di un recupero importante, perché queste parole sono «l'indice de ce que Chéreau jugeait important d'expliquer de sa démarche, voulait que le public en comprenne» (p. 10); perché si portano a conoscenza dichiarazioni fruite in maniera episodica (o mai, come nel caso dell'intervista con cui si apre il volume, realizzata da Moussa Abadi il 23 giugno 1966 e non diffusa), perché dal punto di vista metodologico è riabilitata la fonte audio o audiovisiva, il cui uso storiografico è ancora marginale.

Il volume raccoglie poi testimonianze di quanti con Chéreau hanno lavorato, chiamati a esprimersi in formati liberi (interventi in forma di articolo, d'intervista, racconti in prima persona, trascrizioni di discorsi).<sup>19</sup> Da questo ricchissimo caleidoscopio scaturisce il profilo di Chéreau, artista e artigiano del teatro, leader carismatico, ascoltato e ammirato, non solo per il potere di bellezza delle sue creazioni sceniche, ma anche perché capace di intrecciare e integrare nel proprio discorso tutti i piani dell'opera d'arte e quindi tutti i complici chiamati a realizzarla: il piano dell'ideazione artistica (suggestive sono le parole di molti attori, che richiamano il mondo segreto delle prove e della relazione maieutica con il regista, talvolta segnata dalla ricerca dello sfinimento reciproco), della realizzazione tecnico-artigianale (testimoniata dal *régisseur* Yves Bernard e dai tecnici) e dell'organizzazione (è il racconto di direttori e amministratori).

Infine, *Patrice Chéreau à l'œuvre* si affida a ricercatori provenienti da discipline differenti che analizzano alcuni passaggi emblematici, attraverso l'ampio ricorso a materiale inedito proveniente da archivi nazionali e locali, teatri, biblioteche, francesi, italiani, tedeschi e statunitensi (spiccano naturalmente i materiali provenienti dall'IMEC, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, ove Chéreau ha depositato in vari lasciti le sue carte personali e professionali).

La prima delle cinque scansioni, *Apprentissages 1959-1969*, delinea i momenti di un apprendistato compiutosi direttamente all'interno della sfera artigianale del fare teatrale durante gli anni del liceo e dell'università. La «prise de pouvoir» (Hélène Vincent, p. 45) di Chéreau e della sua *bande* segna tra il 1963 e il 1965 «la métamorphose du Groupe théâtral amateur en jeune compagnie professionnelle»

<sup>19</sup> Due opere a sé in questo genere sono i due volumi pubblicati da Peduzzi e Citti per Actes Sud (Richard Peduzzi, *La-bas, c'est dehors*, Arles 2014 e Marc Citti, *Les enfants de Chéreau: une école de comédiens*, Arles 2015).

(Michel Bataillon, p. 35). La direzione del Théâtre de Sartrouville, analizzata nelle sue linee portanti da Pascale Goetschel, chiude la fase di tirocinio. *Voyages en Italie 1969-1972* raccoglie tessere documentarie e riflessioni critiche (di Carlotta Sorba sulle *Lulu* e Julien Centrès sui *Toller*) attorno a un gruppo di spettacoli nati dopo il fallimento di Sartrouville e variamente riconducibili a una riflessione sul ruolo dell'artista nei confronti della società e del potere. L'esilio italiano, stimolato dalle commissioni di Gian Carlo Menotti per Spoleto e di Paolo Grassi per Milano, è spezzato dall'allestimento di *Richard II* a Marsiglia, ove Chéreau, «acteur “plâtreux”» (Gérard Delsarthe, p. 85), si cala nel ruolo del protagonista. *Les années Villeurbanne 1972-1981* sono gli anni della codirezione del TNP, insieme a Roger Planchon e Robert Gilbert, e di indimenticati spettacoli di piena maturità (*Le Massacre à Paris* di Marlowe, 1972; *La Dispute* di Marivaux, 1973 e 1976; *Peer Gynt*, 1981). In questo periodo, segnato in maniera indelebile dal *Ring* (ma anche dai discussi *Contes d'Hoffmann* che analizza Jean-Claude Yon), Chéreau sperimenta inoltre lo spettacolo riprodotto nel 1972 con un film televisivo, realizzato per una puntata della curiosa trasmissione *Réalité/fiction* prodotta da Antenne 2:<sup>20</sup> è un debutto misconosciuto (e da Chéreau rimosso), qui riportato alla luce. *Un théâtre à sa mesure: Nanterre 1982-1990* si apre con la riproduzione anastatica del testo programmatico (di una lucidità impressionante nella valutazione del cammino percorso e nella visione di quello da intraprendere) con cui fu siglato l'inizio della nuova avventura, aperta a tutte le discipline spettacolari, nella quale Chéreau esprime il desiderio di «totaliser ses expériences et imprimer une marque personnelle forte sur un lieu» (Catherine Tasca, p. 181). Ricchi anche di progetti di film mai realizzati, gli anni al Théâtre des Amandiers sono marcati dalla svolta impressa dall'incontro decisivo con la drammaturgia di Bernard-Marie Koltès e dall'abbandono temporaneo della prediletta scena all'italiana con il suo dispositivo frontale, verso un uso dello spazio meno gerarchizzato e più libero. Infine, in *Confluences 1991-2013* si raccoglie un decennio multiforme e forse troppo vicino per essere offerto in una storicizzazione compatta. La scoperta del dispositivo della lettura scenica, la curiosità per la danza, lo spazio del Louvre reinventato a *plateau*, l'incontro inaspettato con l'alessandrino raciniano sono solo alcuni dei momenti che emergono nella parabola a noi più prossima, fortemente marcata da un desiderio di trasmissione del proprio percorso e da una ricerca di essenzialità e purezza. Di taglio rigorosamente analitico e compatto è, invece, l'agile ma denso *Patrice*

<sup>20</sup> Il film è reperibile presso l'INAtèque di Parigi. La trasmissione si presentava in questo modo: «Un témoin raconte devant une caméra [réalité]; son témoignage est transcrit mot à mot. Le texte est confié à un metteur en scène [fiction]. Le film du témoignage et la fiction tirée du texte sont confrontés [réalité-fiction]», citato da François Jost, *Les premiers pas de Patrice Chéreau dans la réalisation audiovisuelle*, in Marie-Françoise Lévy, Myriam Tsikounas, a cura di, *Patrice Chéreau à l'œuvre* cit., p. 121.

*Chéreau. Figurer le réel* di Anne-Françoise Benhamou, docente in discipline teatrali all'École Nationale Supérieure e *Dramaturg* di fiducia di Stéphane Braunschweig. Studiosa di Koltès<sup>21</sup> e specialista di Chéreau, Benhamou firma la prima monografia dedicata al regista dopo la morte, che pure può essere ancora intesa come un'opera innervata dalla presenza viva di Chéreau, poiché buona parte degli undici articoli raccolti nel volume sono stati composti prima della di lui scomparsa e hanno già conosciuto altre sedi di pubblicazione. I saggi si fondano soprattutto sulla testimonianza e sulla conoscenza diretta degli allestimenti, ma non mancano in alcuni casi di muoversi lungo le pieghe della ricostruzione storica. Tra i molti fili dipanati e temi esposti alla luce e all'ombra della scrittura,<sup>22</sup> emergono nel discorso dell'autrice l'urgenza pulsante del presente nell'opera di Chéreau, la forza della vocazione teatrale (anche laddove egli dal teatro sembrerebbe staccarsi) e la tensione a «figurer le réel» attraverso quel piacere di «raconter des histoires», che abbiamo già ricordato e che si fonda sempre sull'atto della narrazione, intesa in quanto moto di appropriazione del testo. Se la regia (teatrale o cinematografica) è infatti per Chéreau anzitutto un atto di iniziazione testuale, che si costruisce a partire da un lavoro di drammaturgia profondo, raffinato e non privo di rischi, la predilezione per le letture in pubblico, che ha caratterizzato gli ultimi anni della sua vita, riafferma una passione originaria per il nucleo generatore del racconto.

<sup>21</sup> Si veda la raccolta di saggi Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, les Solitaires intempestifs, Besançon 2014, che contiene anche un'intervista a Chéreau e a Claude Stratz, suo assistente a Nanterre.

<sup>22</sup> Mi sembra in questo caso utile rimandare all'ottima recensione di Édouard Bourdelle, *Vivre au présent*, in «Acta, fabula. Revue des parutions», 17 (2016), consultabile all'indirizzo: <<http://www.fabula.org/revue/document9768.php>>.





# Declino vs. permanenza

## Intorno alla regia teatrale

Federica Mazzocchi

Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG), 2014, 288 pp.

Katie Mitchell, *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*, Routledge, London e New York, 2009, 256 pp.

Alcune riflessioni a margine di due libri che affrontano il tema della regia teatrale da prospettive che più distanti non potrebbero essere. Il primo è *Declino del teatro di regia* di Franco Cordelli<sup>1</sup> il secondo *The Director's Craft. A Handbook for the Theatre* di Katie Mitchell.<sup>2</sup>

La regia teatrale, nelle sue declinazioni storiche e contemporanee, si trova da tempo al centro del dibattito. Fra le più recenti pubblicazioni, spicca il numero della rivista bolognese «Culture Teatrali» intitolato *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, con la cura e un'ampia introduzione di Claudio Longhi, e interventi, fra gli altri, dello stesso Ronconi, di Mirella Schino, Laura Mariani, Marco De Marinis, Gerardo Guccini, Lorenzo Mango. Il volume, che s'incarica di fare il punto della situazione, è dedicato al magistero di Luca Ronconi che, con la sua scomparsa, rappresenta tanto un grande modello che abbiamo alle spalle quanto un riferimento ineliminabile nel discorso a tante voci della regia contemporanea. Quello della regia era ed è, infatti, un «paesaggio plurale», sintetizza Mango, paesaggio che restituisce un «paradigma registico come oggetto in trasformazione», «portatore di significati molteplici per cui la parola [regia] si modifica, nella sua assunzione di senso, in relazione ai processi storici e di contesto».<sup>3</sup>

Posta questa evidenza, quale quadro emerge dal libro di Cordelli? Il volume raccoglie una selezione di recensioni per il «Corriere della Sera» scritte tra il 1998 e il

<sup>1</sup> Il volume include una conversazione con l'autore di Andrea Cortellessa e schede teatrali di Simone Nebbia.

<sup>2</sup> Il volume contiene una introduzione di Nicholas Hytner.

<sup>3</sup> Lorenzo Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, numero monografico di «Culture Teatrali», 25 (2016), *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di Claudio Longhi, p. 91.

2013 ed è accompagnato da un dialogo tra l'autore e Andrea Cortellessa. Il primo pezzo è su *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello, un testo chiave sul gesto registico e le sue aporie visto nell'edizione di Luca Ronconi; l'ultimo è su *Angeli sulla città* di Pino Di Buduo di Teatro Potlach. Il titolo del libro è un po' diverso da quello del convegno organizzato da Cordelli nel 2012, in cui molti fra i registi in attività, insieme a qualche studioso e a qualche critico, sono stati convocati per confrontarsi sul *Declino della regia*.<sup>4</sup>

Parole come *declino*, o come *tramonto* – il titolo di Cordelli inevitabilmente fa pensare, anche se in una prospettiva rovesciata, a quello del celebre saggio di Silvio D'Amico *Tramonto del grande attore* (1929) – hanno sempre una qualità emotiva che rivela distanze/vicinanze di chi scrive dal suo oggetto. Ma se per D'Amico il *tramonto* preludeva a un'alba (teatrale) data per prossima all'insegna della centralità registica, secondo quella visione teleologica e quella spinta al nuovo tipiche del moderno; viceversa, il *declino* scelto da Cordelli per raccontare il teatro tra Novecento e Duemila esprime non tanto (o non solo) nostalgia, quanto la necessità di porsi di fronte a un futuro teatrale dai connotati incerti, in cui le uniche certezze sembrano essere la progressiva messa fuori gioco del 'teatro di regia' così come la perdita di influenza della critica teatrale tradizionale nel panorama culturale odierno. «Qualche volta», dice l'autore a Cortellessa, «mi visita la tentazione di fare a un certo punto come il vecchio Lear. Prima che qualcuno riesca a detronizzarmi, abbandonare io il campo».<sup>5</sup>

Cordelli apre con un'asciutta premessa, che riprende le linee guida del convegno del 2012, e dedica il libro a due registi scomparsi, Emidio Greco e Massimo Castri, quest'ultimo, in particolare, indicato in tutto il libro come il vertice espressivo del 'teatro di regia' caro a Cordelli, caricando così la sua morte di un significato anche metaforico: «Il teatro è stato per merito suo [di Castri] la mia principale scuola di apprendimento della rappresentazione di ciò che siamo e di ciò che non riusciamo o non possiamo essere».<sup>6</sup> L'equazione Castri uguale 'teatro di regia', e il nodo che lega nello stesso declino 'teatro di regia' e critica teatrale, sono un punto di partenza per provare a orientarsi in questo libro volutamente non sistematico e spesso reticente.

Il 'teatro di regia' che per Cordelli ha esaurito la sua funzione storica è quello che succede agli anni Settanta, che si rinnova cioè dopo la grande ondata delle avanguardie che avevano messo al centro del mirino la regia nata nel dopoguerra,

<sup>4</sup> Non risulta siano usciti gli atti del convegno. Sull'edizione on line del «Corriere della Sera» è stato pubblicato l'intervento di Valerio Binasco, *Il declino del teatro di regia. È ora che gli attori si liberino dalla dittatura delle idee*, 3 dicembre 2012. Per il programma del convegno si veda <[http://www.dass.uniroma1.it/sites/default/files/allegati\\_notizie/cs\\_provincia.pdf](http://www.dass.uniroma1.it/sites/default/files/allegati_notizie/cs_provincia.pdf)>.

<sup>5</sup> Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia* cit., pp. 272-273.

<sup>6</sup> Ivi, p. 11.

rifiutata come sistema oppressivo e borghese sul piano sia produttivo sia linguistico. Castri, che nasce nel 1943 e che negli anni Settanta ha diretto le sue prime regie e pubblicato da Einaudi *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud* (1973), si colloca al vertice del canone di questo nuovo 'teatro di regia', il più geniale (difficile non condividere il giudizio di Cordelli) nel fare tesoro del meglio delle due visioni teatrali in conflitto: da un lato, il 'teatro di regia' della prima ora, con il suo rapporto stringente con il testo drammatico e la capacità di operare nelle realtà pubbliche; e, dall'altro lato, le istanze della *scrittura scenica* dell'allora Nuovo Teatro che disarticolava i testi, quando non li buttava via del tutto, in favore di una lingua nata per/con la scena e non come inveramento di un momento (il testo) precedente e separato.<sup>7</sup>

Castri ha saputo coniugare il linguaggio della scena, cioè la capacità di *scrivere* con strumenti visivi e ritmici, a un discorso critico che nasceva sempre da una magistrale lettura del testo in chiave destabilizzante, tesa cioè, scriveva, a farlo «rivivere in tutte le sue contraddizioni e in tutti i suoi problemi formali e linguistici».<sup>8</sup> L'ampiezza della creatività di Castri ha significato molte cose. In primo luogo, un peculiare *straniamento*, da lui definito fin dagli inizi *realismo prospettico*, cioè un modo di leggere il testo e di pensare lo spettacolo in modo che la realtà mostrata fosse sempre dinamica, cioè «modificabile, 'aliena' e tendente ad altro da sé»<sup>9</sup>; un approccio cui è rimasto sempre tutto sommato fedele, sia quando smontava e rimontava i testi usando gli strumenti dell'avanguardia, sia quando, da metà anni Ottanta, non ha avuto più bisogno di scarnificare il testo per far emergere gli scavi sottotestuali<sup>10</sup>. In secondo luogo, e in parallelo, ha significato un'idea di teatro di vasti orizzonti. Castri ha indagato il mondo borghese, cioè il nostro mondo occidentale, in particolare la famiglia come nodo di conflitti radicali, e in cerca di queste tracce è risalito da Pirandello, Ibsen, Strindberg, via Goldoni, fino a Euripide, il più 'borghese' dei grandi tragici antichi. Un Euripide quello di Castri che, come scrive Cordelli, non veniva mai banalmente attualizzato. Nel ciclo che il regista ha chiamato dei «figli degli eroi» (*Oreste, Elettra, Ifigenia*) si assiste al cortocircuito tempo/senso che Cordelli ammira, la traccia di qualcosa di remoto e insieme di prossimo, la linea del tempo, l'allora e l'adesso, cioè il sempre. A proposito di *Ifigenia* (2000) dichiara:

<sup>7</sup> Sulla questione, il testo di riferimento è Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

<sup>8</sup> Massimo Castri, *Per una drammaturgia goethiana: «Urfaust»*, in Irene Perini Bianchi, a cura di, *Viaggio con Goethe*, Centro Teatrale Bresciano, Brescia 1986, p. 63.

<sup>9</sup> Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino 1973, pp. 278-279.

<sup>10</sup> Oltre al citato *Per un teatro politico...*, si vedano almeno i due libri di Castri *Pirandello Ottanta e Ibsen postborghese*, entrambi editi da Ubulibri, Milano, rispettivamente nel 1981 e nel 1984. Sempre chiara e utile è la sintesi di Roberto Alonge, *Il teatro di Massimo Castri*, «Quaderni di Gargnano. I protagonisti del teatro contemporaneo. Collana diretta da Paolo Bosisio», Bulzoni, Roma 2003.

Non crede [Castri] certo di poterci dire «Ecco, arrivo io e rimetto assieme i pezzi di Euripide»... oppure, peggio ancora, «Ecco, ora vi mostro l'attualità di Euripide, il modo in cui ci parla della nostra civiltà, della nostra cultura»... [...]. Sì, è stato lui a mostrarmi che cosa poteva fare il teatro dopo le avanguardie: quello che chiamo *teatro di regia* e che ai miei occhi è il punto più alto raggiunto dal teatro in Europa [...].<sup>11</sup>

Vertice, ma anche «decreto di morte», perché «oltre, su questa strada, non è più possibile andare; quello che si fa dopo non è che tecnica o, nel senso più nobile, artigianato». <sup>12</sup> L'ammirazione di Cordelli scaturisce, non di meno, dalla dimensione speculativa di Castri, che ha sempre esplorato, anche in senso teorico, obiettivi e strumenti del proprio fare registico. Osservando il lavoro, per esempio, di Emma Dante o di Antonio Latella, Cordelli rimarca appunto l'assenza di tale impegno autoriflessivo, oltre alla tendenza a fare regia per l'«esplorazione della propria natura individuale»,<sup>13</sup> una necessità che, a suo dire, ha il limite di bruciarsi velocemente: «[...] mi pare difficile che il discorso di Emma Dante o di Latella possa arricchirsi granché, in futuro, rispetto a quello che già conosciamo». <sup>14</sup>

Ma veniamo alla premessa del libro:

Dopo la grande rivoluzione del teatro sperimentale degli anni Settanta, il nostro teatro, la nostra scena, arricchito da quell'esperienza, trovò un nuovo equilibrio nei decenni di fine secolo: il cosiddetto teatro di regia produsse un nuovo modo di proporre il patrimonio drammaturgico. Ben diverso l'orizzonte del Ventunesimo secolo, almeno in Italia. Sia a causa della progressiva diminuzione dei finanziamenti pubblici, sia per l'incalzante imporsi di una cultura fondata sulla riconoscibilità immediata dei suoi protagonisti, il regista, un personaggio invisibile, quindi non riconoscibile, è andato perdendo di prestigio a favore del suo portavoce, l'attore.

[...] ciò che s'intende per teatro di regia, sia nel senso dell'interpretazione di testi precedenti, sia nel senso della creazione pura (è il teatro che sbrigativamente io chiamo d'avanguardia), declina verso posizioni deboli.

Il regista, il regista come «critico», non è più al vertice della piramide; l'attore non è più né dentro né fuori il personaggio – semmai gli è accanto, lo accompagna. Nella crescente difficoltà, tutta italiana, di produrlo, nel teatro le gerarchie sembrano crollare. Prevale una logica di gruppo, che a me piace pensare di tipo comunitario: è una trasformazione reale.<sup>15</sup>

Ripercorriamo i tre punti principali. In primo luogo, come detto, Cordelli non sta parlando del 'teatro di regia' oggetto degli strali delle avanguardie degli anni

<sup>11</sup> Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia* cit., p. 250.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 261.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

Sessanta, quello che Arbasino si divertiva a ritrarre così: «Si ripete abbastanza giustamente che – in fondo – il risultato più evidente dell’evoluzione teatrale in Italia dal ’45 in poi si compendia nella fondazione a Roma del Regno dell’E-donismo, da parte di Visconti, e della Repubblica del Tedio a Milano, a cura di Strehler». <sup>16</sup> Cordelli si riferisce alla seconda ondata della regia, riunendo *tout court* sotto l’etichetta di ‘teatro di regia’ due oggetti solitamente tenuti distinti, cioè il teatro d’interpretazione del testo e quello di creazione pura (o della *scrittura scenica*), visti invece dal critico come rami dello stesso tronco. Il teatro d’interpretazione, in particolare, ricava dal tempo dell’avanguardia un nuovo approccio ai testi, un nuovo modo di leggerli, di trattarli, eventualmente di scardinarli, come faceva appunto il primo Castri.

In secondo luogo, il regista come «critico» ha perso autorevolezza, non sembra più parlare la lingua del presente, e da qui il declino, che si tratti di interpretare testi o di proporre «creazioni pure». Ma a chi pensa Cordelli quando parla di regista come «critico» (possiamo escludere che alluda alla fase storica della ‘regia critica’, che si afferma negli anni Cinquanta ed entra in crisi già dalla fine degli anni Sessanta, analizzata dal saggio fondamentale di Luigi Squarzina *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante* del 1973)? Dal momento che l’unico nome emerso è quello di Castri, dobbiamo concludere che sta tramontando un’idea di regista-intellettuale, in stretto rapporto (spesso conflittuale) con la pagina del testo drammatico, e per il quale il *combattimento* solitario con il testo rappresentava il primo mattone dello spettacolo, il suo momento di fondazione. Questa figura autoriale sembra ora emarginata – e arriviamo al terzo punto – dall’ascesa di un’idea di creazione plurale, da un lavoro ‘orizzontale’ e comunitario.

Purtroppo manca, nel quadro proposto da Cordelli, sia un identikit meno allusivo del regista «critico», un ritratto cioè che non sia affidato solo a ciò che il lettore può eventualmente già conoscere del modo di lavorare di Castri, sia una ricognizione più puntuale delle distanze e delle differenze tra quel modello di regista «critico» e i registi di oggi, al di là della segnalata latitanza di un interesse autoriflessivo sul proprio lavoro. Cordelli suggerisce un’ipotesi di classificazione: dallo scavo di Valerio Binasco nelle potenzialità della rappresentazione realistica, al postmodernismo «freddo» di Giuseppe Marini o di Schilling per il loro gioco con i materiali scenici («non hanno niente da rivendicare. Prendono la realtà com’è, e la manipolano»), <sup>17</sup> al postmodernismo «caldo» di Emma Dante e Latella, «che insiste sui temi del corpo, sulla sua presenza», <sup>18</sup> due registi «che hanno un contenuto da esprimere. Anche se lo fanno in termini esistenziali e non sociali». <sup>19</sup> Tuttavia la domanda di fondo – che

<sup>16</sup> Alberto Arbasino, *La maleducazione teatrale*, Milano, Feltrinelli 1966, p. 46.

<sup>17</sup> Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia* cit., p. 260.

<sup>18</sup> Ivi, p. 259.

<sup>19</sup> Ivi, p. 260.

cosa rende davvero altro il ‘teatro di regia’ di allora dalla regia di oggi? – non è affrontata da Cordelli con sufficiente chiarezza. Ugualmente, non rintracciando un discrimine tra le specificità di questo nuovo teatro di gruppo degli anni Duemila e quello degli anni Novanta, Ottanta o addirittura precedente, non si comprende in che termini tale dialettica tra teatro ‘autocratico’ del regista e creazione di gruppo rappresenti un elemento di discontinuità forte rispetto al passato.

Estremizzando, potremmo dire che declina il ‘teatro di regia’, così come declina la critica teatrale, perché è mutata radicalmente la funzione degli intellettuali, e dunque anche di quell’intellettuale particolare che è (o è stato) il regista. Tuttavia, a una verifica anche solo quantitativa la questione si complica. Se osserviamo, a titolo d’esempio, la generazione dei registi italiani quarantenni e cinquantenni, pescando tra registi d’interpretazione e creatori puri per seguire la distinzione di Cordelli, il panorama non sembra affatto spopolato. Inoltre, per stare sempre a questa generazione, non si va forse a teatro per vedere il lavoro, per dire, di Emma Dante, Antonio Latella, Massimiliano Civica, Carmelo Rifici, Valerio Binasco, Claudio Longhi? In che cosa questi registi operano in maniera diversa rispetto a prima?

È plausibile che il discorso di Cordelli riguardi altro, cioè il diverso peso del teatro nel nostro sistema culturale e, con esso, il peso del regista, anche se registi continuano a essercene molti e anche bravi, e in posizioni di prestigio. Ancora una volta estremizzando: nel teatro di domani, come dovrà cambiare il regista, che cosa gli si chiederà di essere e di fare? Sono domande alle quali è difficile tentare di rispondere se non si entra davvero nel vivo dei processi produttivi, nei meccanismi di ciò che fa esistere il teatro, nelle concrete pratiche di lavoro di chi il teatro lo fa. È un peccato che Cordelli non abbia gettato qualche luce in più. Perché il ‘teatro di regia’ è in declino e come sta mutando la regia? Sono domande che il libro suscita, ma poi non affronta davvero, e l’omissione mi sembra sorprendente, anche in un libro volutamente non sistematico come questo, perché il titolo è troppo impegnativo, troppo ingombrante, troppo *drammatico* per lasciare le ragioni del declino senza vera chiarezza. Insomma, il ‘teatro di regia’ declina, la critica teatrale declina, ma in merito ai possibili perché Cordelli offre soprattutto frammenti, allusioni e rapidi affacci subito richiusi. Dobbiamo arrivare quasi alla fine della conversazione per provare ad afferrare una possibile risposta. Cortellessa propone il binomio regista come monarca, come re:

Al convegno che avete fatto a Palazzo Valentini all’inizio di dicembre, sul *Declino della regia* appunto, qualcuno ha collegato questo declino alla fine di un’idea di *regalità*. [...] Dunque se il declino della regia equivale a una detronizzazione, lo si può leggere forse in due modi: da un lato in negativo, perché significa la perdita della sovranità su se stessi da parte dell’individuo. Ma dall’altro in positivo, perché

sancisce la fine di un principio d'autorità e la liberazione di un'identità plurale, di una comunità.<sup>20</sup>

La replica di Cordelli merita la lunga citazione:

È un'idea che mi si è chiarita nell'ultimo periodo. Un processo storico si è esaurito o va esaurendosi, come è accaduto del resto a tante forme d'arte del passato. L'interpretazione registica, così com'è stata vissuta nella modernità, è giunta negli ultimi decenni a un culmine ed è entrata in crisi. Il teatro proseguirà, perché resterà sempre vivo, in una qualche forma, il "teatro di creazione". Ma più che di regia, in questo caso, si può parlare di autorialità. Quando vedo *Him* so che c'è un regista che è Luigi De Angelis, quando vedo *Notte trasfigurata* so che il regista è Cesare Ronconi, ma è un complesso di persone che "fanno" quegli spettacoli... non solo gli attori ma anche chi crea le luci, le immagini, le musiche...<sup>21</sup>

Il 'teatro di regia' declinante finisce, insomma, per coincidere con l'accezione più classica di regia, cioè con il teatro d'interpretazione del testo affidato a una singola personalità dominante, mentre la dimensione autoriale spetterebbe a dinamiche di creazione d'*ensemble*, individuate da Cordelli per esempio in compagnie come Fanny & Alexander o Teatro Valdoca. Mettendo da parte l'allusione a regalità o tirannie che non mi sembrano molto convincenti, possiamo concludere che con la scomparsa di figure come Luca Ronconi e soprattutto Massimo Castri verrebbe meno un'idea di regia come atto ermeneutico e creativo in dialettica con un testo e riconducibile all'autorevolezza di un unico creatore dello spettacolo. Cordelli si accoda al dibattito in corso sulle trasformazioni della regia contemporanea, in cui l'autorialità registica plurale è indicata fra le tendenze in atto (si vedano, in particolare, i contributi di De Marinis e Mango nel ricordato volume di «Culture Teatrali»), ma il suo approccio impressionistico finisce per sfumare troppo le identità e i confini dei problemi.

Forse non si esce da queste secche se non accettando *Declino del teatro di regia* come un libro sdoppiato, scisso. Un libro che, da un lato, commenta il lavoro dei registi, non dei gruppi – anche *Him* è assegnato, proditoriamente, al solo Luigi De Angelis, non al lavoro d'*ensemble* di Fanny & Alexander –, e che sui registi offre pagine passionante, che tutto fanno pensare tranne che a un declino. Dall'altro lato, c'è la cornice del libro, che afferma una caduta d'autorità che non trova vero riscontro nello spazio delle diverse cronache. E così anche le righe della quarta di copertina («Dedicati come sono a figure di registi dal più o meno accentuato tratto demiurgico, questi articoli parrebbero contraddire il *declino* del titolo, ma – come scrive l'autore nella premessa – nel loro insieme rappresentano appunto il tramonto

<sup>20</sup> Ivi, pp. 268-269.

<sup>21</sup> Ivi, p. 269.



di una grande stagione d'arte, quella del Novecento teatrale d'Occidente») – non paiono contraddittorie, lo sono oggettivamente, dal momento che gli strumenti critici usati da Cordelli per recensire gli spettacoli non sono davvero funzionali a comunicare né il tramonto registico né questa «trasformazione reale», come l'ha chiamata l'autore, verso il teatro di gruppo. Insomma, il declino del 'teatro di regia' è assunto come dato di fatto, ma Cordelli salta troppi passaggi per permettere di guardare davvero la luna e non il dito. È un libro che impone un ritmo irregolare, per strappi, e se la premessa e la conversazione soffrono l'eccessiva frammentarietà, le recensioni sono tutt'altra cosa, sono il vero punto di forza del volume. Pagine spesso molto belle, oltre che utili, per loro capacità di coniugare racconto dello spettacolo, giudizio critico, dimensione viva della partecipazione.

Il libro di Katie Mitchell ha presupposti e obiettivi completamente diversi. *The Director's Craft. A Handbook for the Theatre* – di cui sto preparando l'edizione italiana per Dino Audino che uscirà in autunno – è un libro dettagliato e pragmatico, scritto per insegnare, nella forma più chiara possibile, un metodo di base per il lavoro della regia. Mitchell, la migliore regista inglese oggi in attività,<sup>22</sup> saggiamente non parla d'arte, ma di *craft*, cioè di capacità, esperienza, mestiere. Il talento non s'impara, il mestiere sì, cioè si può acquisire una strumentazione tecnica per capire in che modo realizzare, o è realizzata, un'opera. Mitchell sceglie di osservare il fatto teatrale dal piano prosaico di procedure che possono essere assimilate con applicazione e pazienza. Non è un libro visionario, non c'è spazio per quegli squarci di poesia teatrale propri dei grandi capolavori. Tuttavia, con il suo passo umano, terrestre, che attraversa tutti gli ambiti della composizione teatrale, il volume è utile per sgombrare il campo dalla mistica dell'ispirazione, da quella nebbia 'magica' in cui le opere sembrano prendere corpo spontaneamente, da sé.

Il tema specifico del libro di Mitchell riguarda, in altre parole, l'importanza di quella che Mango, nel suo bel saggio di qualche anno fa *L'aura, la forma, la tecnica*, ha chiamato «la dimensione fabbrile»,<sup>23</sup> se ci collochiamo in una prospettiva che pensi «all'arte come a un fatto non solo ideativo e mentale, ma anche operativo e manuale». <sup>24</sup> Intendere la tecnica come strumento conservatore se non proprio reazionario, perché funzionale a trasmettere il rispetto per una presunta tradizione, o intenderla come ricettario per la fabbricazione di oggetti in serie, significherebbe non comprendere la sua specifica natura dinamica e conoscitiva. «Che cos'è la tecnica? L'insieme di quegli elementi indispensabili alla realizzazione della veste

<sup>22</sup> Per l'analisi di uno dei più importanti spettacoli di Mitchell, *Cleansed* di Sarah Kane, rimando al mio articolo uscito sullo scorso numero di «MJ» (Federica Mazzocchi, *God save the Queen. Katie Mitchell e Sarah Kane al National Theatre*, «Mimesis Journal», vol. 5, n. 2, dicembre 2016, pp. 95-102).

<sup>23</sup> Lorenzo Mango, *L'aura, la forma, la tecnica*, Guerini e Associati, Milano 1996, p. 115.

<sup>24</sup> Ivi, p. 116.

formale dell'opera. È, quindi, una forma di conoscenza dell'arte».<sup>25</sup> Scegliere di usare taluni mezzi invece di altri «vuol dire interrogarsi sulla materia dell'opera, sulla sua consistenza, e di conseguenza, sul suo linguaggio».<sup>26</sup> Sulla scorta del saggio *La questione della tecnica* di Heidegger, Mango sollecita a considerare la *tékne* un elemento progettante che interroga il linguaggio dell'arte e che, nel farlo, lo induce a trasformarsi. Scheletro (*Gestell*) dell'opera, «cui fornisce una struttura di sostegno essenziale quanto invisibile», occorre pensare «alla tecnica come al luogo del disvelamento dell'essenza del linguaggio nel corpo vivo dell'opera».<sup>27</sup> Ma la tecnica, come chiarivano già Pirandello, Eliot, Stanislavskij, «opera una trasfigurazione profonda» anche «dentro il corpo vivo dell'artista condizionandone in maniera irrevocabile il sentire».<sup>28</sup> Lo dispone, in altre parole, alla condizione creativa, cioè di apertura e di ascolto del linguaggio, liberando, scriveva Stanislavskij, il suo *io creativo* dalla presa del suo *io* egoistico della vita quotidiana.<sup>29</sup>

L'orizzonte tecnico, alla base della realizzazione estetica, all'interno del quale si muove Mitchell è in gran parte derivato dall'ultimo Stanislavskij. Non quello della memoria emotiva e del Sistema, ma quello delle azioni fisiche, della recitazione dei comportamenti. Il passaggio, per l'attore, da «che cosa senti?» a «che cosa fai?» è quello decisivo. Mitchell comincia a entrare in contatto con questa eredità alla fine degli anni Ottanta, grazie ad alcuni periodi di formazione in Russia e in Polonia. Assiste alle lezioni di Lev Dodin e di Anatolij Vasil'ev con gli allievi registi, e a quelle del regista polacco Włodzimierz Staniewski (fondatore della compagnia Gardzienice) che era stato un attore di Jerzy Grotowski. Ma fondamentale è stato il training individuale con due artiste che la regista indica fra i suoi principali punti di riferimento: Tatiana Olear, attrice di Dodin, e Elen Bowman, allieva di Sam Kogan, il quale, a sua volta, aveva studiato al GITIS di Mosca con Maria Knebel, allieva di Stanislavskij.

Il lascito dell'ultimo Stanislavskij, filtrato dall'insieme di queste esperienze e passaggi di testimone, è la matrice più forte da cui derivano le prassi operative di Mitchell, che dichiarava a Maria Shevtsova (l'intervista è ormai di una decina d'anni fa, ma è, insieme al libro, il documento più utile per capire come lavora) la propria insoddisfazione per il teatro inglese, «very preoccupied with words and hearing them spoken clearly», e poco interessato «in representing human behaviour accurately».<sup>30</sup> Non un supposto realismo, che ha spesso esiti di massima artificiosità in teatro, ma

<sup>25</sup> Ivi, p. 123.

<sup>26</sup> Ivi, p. 124.

<sup>27</sup> Ivi, p. 135.

<sup>28</sup> Ivi, p. 150.

<sup>29</sup> Cfr. ivi, p. 152.

<sup>30</sup> Maria Shevtsova, *On Directing: a conversation with Katie Mitchell. The work of the leading director – from Euripides to Caryl Churchill*, «New Theatre Quarterly», 85, February 2006, p. 8.

la coerenza e la precisione del comportamento è ciò cui pensa Mitchell, qualsiasi sia lo stile dello spettacolo – di aderenza psicologica, astratto, surrealista, simbolico ecc. La biologia delle emozioni, approfondita attraverso gli scritti di Antonio Damasio (in Italia pubblicati da Adelphi), è stata per Mitchell l'altra grande scoperta per capire che cosa chiedere all'attore in scena, dal momento che l'emozione è una reazione fisica, corporea, leggibile dall'esterno.

La regia come composizione, cioè progettazione dei rapporti dinamici dell'insieme con ogni sua parte, nasce per Mitchell a partire dal testo, che può essere drammatico come *Il gabbiano* di Čechov, usato come testo-guida per chiarire i passaggi di regia in questo *The Director's Craft*, oppure letterario come *The waves* da Virginia Woolf ben recensito da Cordelli,<sup>31</sup> o altro ancora. Si tratta di un rapporto sereno, in un certo senso laico, perché estraneo a due atteggiamenti integralisti – quello del rispetto quasi sacrale e quello, viceversa, del conflitto permanente e a tutto campo – che hanno segnato la storia del nostro teatro (da Silvio D'Amico a Carmelo Bene, per intenderci). Il testo è semplicemente un oggetto, con una sua struttura, sue caratteristiche, un suo linguaggio. Ed è uno strumento di lavoro del regista, non il suo padrone né il suo nemico. Mitchell è esplicita nel dire che è importante capire che cosa il testo dica, per poi eventualmente decidere quale tipo di rapporto dialettico costruire con esso (ricordo il suo spettacolo da *Cleansed* di Sarah Kane interamente letto come incubo della protagonista femminile, e dunque riorientato secondo quella focale soggettiva di matrice strindberghiana che Peter Szondi ha definito «drammaturgia dell'io»), oppure decidere che non fa per noi e passare ad altro. Insieme ai capitoli sul lavoro con gli attori, quelli dedicati alla segmentazione del testo in unità più piccole – individuando in particolare le intenzioni dei personaggi e gli eventi, cioè i reali punti di svolta nella storia – sono preziosi, un esercizio di calma e di pazienza che insegna la necessità di uno studio metodico, accurato, fatto di lunghi elenchi (che cosa accade nella biografia di ciascuno dei personaggi; le variazioni di spazio; i salti temporali ecc.).

I capitoli sull'attore sono l'altro tassello fondamentale, basato su una delle regole auree di Mitchell, cioè dare agli attori non discorsi teorici, ma compiti pratici da realizzare a partire dalle «circostanze date». Nel libro non c'è ovviamente traccia della crisi attestata da Cordelli, perché la regia non è un principio d'autorità in quanto tale, ma il polo di un'alleanza con l'attore, una guida perché questi possa «infilarsi nella pelle del personaggio e recitare emozioni, pensieri e azioni credibili».<sup>32</sup> Il punto è che la regia sappia molto bene che cosa fare e perché farlo, favorendo quella *condizione creativa* di cui diceva Stanislavskij. Per Mitchell la

<sup>31</sup> Franco Cordelli, *Il declino della regia* cit., pp. 139-140.

<sup>32</sup> Katie Mitchell, *The Director's Craft* cit., p. 5 [traduzione mia].

regia è costruire un habitat, un ambiente, «un mondo immaginario che gli attori possano abitare».<sup>33</sup>

I quattordici capitoli del libro, oltre al rapporto con il testo e con gli attori, prendono in esame ogni altra voce coinvolta nella progettazione registica (dalla scenografia, ai costumi, alle musiche e i suoni, ecc.), compreso il passaggio dalla sala prove al teatro e i suggerimenti relativi a quali interventi è ancora possibile fare mentre lo spettacolo è già in replica. Un libro generoso questo della Mitchell, che non chiede di essere riconosciuta come maestro o, peggio, come guru, ma cui importa condividere gli insegnamenti ricevuti dagli artisti che hanno segnato il suo percorso, così come quelli imparati dai propri errori, dalle «hard lessons learnt on the rehearsal room floor».<sup>34</sup> Un libro liberatorio, perché, come detto, comunicando che cosa fa e come lo fa, contribuisce a quella verifica dei linguaggi teatrali che è il senso della tecnica, e infine dell'arte.

<sup>33</sup> Ivi, p. 2.

<sup>34</sup> *Ibidem*.



# Il lavoro dell'attore ovvero Elio e «la rappresentazione nascosta»

Chiara Schepis

Laura Mariani, *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi*, Cue Press, Imola 2016.

«Il teatro raccontato può essere più appassionante di quello visto? Sì, può esserlo, perché il lavoro dell'attore contiene molte più cose di quelle che si vedono, anche se, alla fine, sono queste a contare e a entrare più vivamente nella memoria».<sup>1</sup>

Laura Mariani ricostruisce e racconta in questo saggio il profilo artistico di Elio De Capitani, attraverso l'interpretazione di quattro emblematici personaggi, Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi, rispettivamente protagonisti delle tre messinscene e del film presi in esame: *Angels in America* di Kushner, *Forst/Nixon* di Morgan, *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, *Il caimano* per la regia di Nanni Moretti.

Attore e regista del nostro teatro più interessante, cofondatore del milanese Teatro dell'Elfo, nome scelto in omaggio a quei «folletti notturni, dispettosi e inafferrabili»,<sup>2</sup> De Capitani crea innovazione basandosi sul presupposto del testo e sulla centralità dell'attore. Testi che, a teatro, sono proprio 'racconti' agiti dai corpi. Ecco dunque che la domanda dell'autrice e la decisa risposta che propone si pongono come chiave di lettura per comprendere adeguatamente il senso della sua narrazione. «La rappresentazione nascosta»,<sup>3</sup> così come definisce Peter Brook il lavoro della compagnia nel tempo della costruzione dello spettacolo, diventa forma costante di esistenza per l'attore, il quale, oltre e al fianco delle «rappresentazioni esterne» di sé, è un individuo che racconta e si racconta. Non potendo combaciare l'attore con l'uomo, l'immagine pubblica dello *showman* sarà sempre differente rispetto alla sua identità, di qui il mistero, la «percezione oscura»<sup>4</sup> che appassiona lo studioso, lo spettatore, il lettore.

Veniamo dunque al dato *appassionante*: il lavoro della studiosa analizza non tanto

<sup>1</sup> Laura Mariani, *L'America di Elio De Capitani* cit., p. 86.

<sup>2</sup> Ivi, p. 8.

<sup>3</sup> Peter Brook, *I figli del tempo*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 148 (citato dall'autrice del saggio a p. 86).

<sup>4</sup> Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in Laura Mariani, Mirella Schino,

e non solo lo spettacolo, ma ne trascrive, ne traccia e ne documenta la costruzione nel tempo delle prove e nel corso delle recite, riportando anche ciò che la messin-scena non mostra: linee operative, soluzioni poi scartate, impalcature culturali, elementi che in scena non si vedono (non si devono vedere) ma che sono l'essenza dell'arte teatrale, elementi che l'autrice del saggio individua attraverso molteplici conversazioni con De Capitani e che problematizza.

Proprio perché il lavoro dell'attore si mostra evanescente e transeunte ancor più della serata teatrale, lo studioso è chiamato a un compito etico: «Non c'è miglior correttivo, per lo storico dell'attore, del coltivare un interesse sperimentale nei confronti degli attori viventi, di quelli che più lo attraggono». <sup>5</sup> Dovere dello studioso di oggi, dovere, si direbbe etico-morale, nei confronti degli studi futuri, è quello di registrare, annotare, descrivere ciò che avviene sotto i suoi occhi. L'interpretazione sarà una parte, provvisoria, del suo lavoro, considerata la scarsa distanza prospettica che lo separa dall'evento.

Claudio Meldolesi, in una delle sue più note riflessioni sull'attore, <sup>6</sup> risale alle fonti in mano a colui che si avvicina allo studio dell'arte attorica e individua quattro macro-categorie nella quali incasellare appropriati strumenti: livello delle immagini esterne (degli spettacoli), livello delle immagini intime (le risorse), il livello delle tecniche (la mobilitazione), il livello contestuale (delle condizioni date). Storiograficamente, di questi, appaiono problematizzati solo quelli delle immagini esterne e delle tecniche, mentre si è spesso sorvolato sulle immagini intime e sul contesto. Essendo i quattro livelli consustanziali alla definizione del profilo globale dell'attore, ne consegue una storiografia produttrice di immagini monche.

I livelli tagliati via non risultano solo radicati in cospicui ambiti documentari, certo più ricchi di quello delle tecniche; il suo interesse deriva anche da una particolare reciprocità. Petrolini affermò che l'attrazione del pubblico dipende dalla dimensione più intima della recitazione, dai «sentimenti e punti di vista». Come dire che il livello intimo interagisce naturalmente col livello di contesto, ossia che all'origine dell'interesse per l'attore sta la con-fusione arte-vita. <sup>7</sup>

Il saggio di Mariani sembra muoversi sul crinale di questa con-fusione arte-vita, sul quale si gioca, per altro, il valore dell'aneddotica, quello della memorialistica d'attore, nonché quello del contesto, sociale, storico e produttivo, nel quale lo spettacolo – a valle, l'attore a monte – ha modo di formarsi e crescere, grazie a

Ferdinando Taviani, a cura di, *Pensare l'attore*, Bulzoni, Roma, 2013, pp. 79-90:87 (prima pubblicazione in «Teatro e Storia», 7, ottobre 1989, pp. 199-214).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 82.

tutti quelli elementi nascosti di cui dicevamo. Eppure la tecnica, «forse il livello più buio del nostro sapere sull'attore»,<sup>8</sup> è sempre stata una questione problematica in riferimento agli attori del passato: grande mistero, *je ne se quai* o segreto, sotto queste affascinanti etichette in passato si nascondevano le difficoltà di descrizione oltre le quali lo studioso non riusciva ad andare: «cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore»<sup>9</sup> o viceversa.

È un dato di fatto che dagli anni Novanta e sempre più intensamente avvicinandoci a oggi, il punto di vista dello studioso si sia concentrato sulla persona dell'attore per sciogliere il senso del suo teatro: i molteplici studi su Eleonora Duse, la monografia di Claudio Longhi su Marisa Fabbri,<sup>10</sup> il ritratto di Toni Servillo di Anna Barsotti,<sup>11</sup> *L'America di Elio De Capitani*, sono solo alcuni esempi di questa ritrovata attenzione che non trascura il livello delle tecniche e quello delle immagini intime dell'attore.

Valore alla descrizione, dunque. Lo studio del contemporaneo deve concentrarsi sulla tecnica: la tecnica non si racconta, la tecnica si può provare a descriverla. Concentrarsi sulle tecniche vuol dire adottare un approccio pratico sull'oggetto di studio, seguire da vicino un attore in fase di allestimento di uno spettacolo, studiarne le modalità creative, aprire un dialogo attraverso confronti o interviste, analizzare le messinscena aggiornando o creando quel vocabolario tecnico che, come denunciava Meldolesi, il teatro non possiede, e che spesso mutua, consapevolmente, dalla musica, dall'arte, sempre di più dalla semiotica e, negli ultimissimi anni, dalle scienze cognitive. L'autrice di *L'America di Elio De Capitani* adotta un approccio di questo tipo nel delineare il profilo del regista dell'Elfo.

La studiosa insegna Storia dell'attore presso il Dams di Bologna e non è certo estranea ai cammei d'attore, fanno parte della sua bibliografia delicatissimi ritratti di attrici e artiste, di lunga durata e contemporanee, e di uomini di teatro come Leo De Berardinis.<sup>12</sup> *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento* del 1996 (recentemente ripubblicato da Cue Press nel 2016), *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (Le Lettere, 2005), *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel teatro delle Albe* (Titivillus, 2012), «*Quelle dei pupi erano belle storie*». *Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio* (Ediz. Illustrata, Liguori, 2014), già dai titoli questi lavori lasciano trasparire l'intimità attraverso la quale la Mariani si è approcciata all'analisi dei testi e dei documenti per le attrici del passato e la cura

<sup>8</sup> Claudio Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Le Lettere, Firenze 2010.

<sup>9</sup> Anna Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo. Con dialogo*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016.

<sup>10</sup> Cfr. Angela Malfitano, Laura Mariani Claudio Meldolesi, a cura di, *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo De Berardinis a Bologna*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010.

<sup>11</sup> *L'America di Elio De Capitani* cit., p. 9.

<sup>12</sup> Cfr. *ivi*, pp. 130-131.



## Il lavoro dell'attore ovvero Elio e «la rappresentazione nascosta»

con la quale ha seguito, intervistato, importunato gli attori nostri contemporanei. Un dato che emerge dalla lettura dei suoi studi è la loro scaturigine, nascono tutti da un evento scatenante, legato al privato dell'autrice, a un amore di lunga data, a un'ossessione, a un'occasione dirompente che nei casi contemporanei ha a che fare con la visione di uno spettacolo. Non è un caso che ci si prenda la responsabilità della prima persona singolare, come a dire: prima la spettatrice, l'esperienza, poi la passione intellettuale, l'analisi.

Ho cominciato a pensare a questo libro dopo aver visto *Angels in America* nel nuovo spazio del teatro dell'Elfo Puccini, il 7 marzo 2010. Sette ore di spettacolo, la forza del “qui e ora” del teatro unita ai poteri di ingrandimento del cinema, cinquecento spettatori trasformati nel pubblico «gioioso» amato da Colette; da tempo non provavo una condizione simile, mentre seguivo gli strani casi di personaggi piombati in Italia dall'America degli anni Ottanta del Novecento.<sup>13</sup>

L'autrice struttura il libro non in senso cronologico ma tematico. Colpita dalla messinscena di *Angels in America* di Tony Kushner, decide di seguire il filone americano di De Capitani che, a partire dal 2007 porta sulla scena dell'Elfo quattro ‘self-made men’, non tutti americani, ma che incarnano l'idea America per l'attore, un'America tanto vicina alla nostra Italia degli anni Ottanta. Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr. Berlusconi e i relativi testi teatrali – sceneggiatura nel caso di *Il caimano* di Moretti –, costituiscono i quattro capitoli attraverso cui emerge la poetica dell'attore-regista, la vita di compagnia del teatro dell'Elfo, il suo rapporto con i testi, con il pubblico, con la cultura di riferimento.

Un lungo capitolo introduttivo, invece, accompagna lo spettatore al primo incontro con Elio, glielo presenta e lo mette in relazione al panorama teatrale e sociale di riferimento. A questa presentazione rispondono le conclusioni, attraverso le quali l'autrice, dopo aver convinto il lettore nel corso lungo della narrazione con esempi concreti e modalità operative descritte nel dettaglio, unisce i puntini del rebus e definisce il profilo dell'attore, un attimo prima di lasciarci gustare la trascrizione dell'intervista a De Capitani e la ricca galleria di immagini sceniche che corredano il volume.

Il saggio si apre chiarendo ciò che l'attore-regista dell'Elfo non è – non è il performer del teatro contemporaneo, non è l'attore artista – e lo chiude, passando attraverso l'analisi delle quattro messinscena ‘americane’, con precise asserzioni. Il giovane organizzatore autodidatta che nel 1973, insieme a una schiera di attivissimi artisti operanti a Milano – da Gabriele Salvatores a Ferdinando Bruni –, fonda il Teatro dell'Elfo è piuttosto un mix tra il *comédien* e l'*acteur* di Jovet in rimodulazione

<sup>13</sup> Ivi, p. 70.

italiana. Interprete e caratterista professionista, un attore sociale e ‘primario’, come egli stesso definisce i suoi fari di riferimento individuati in Gian Maria Volonté, Gino Cervi, Mariangela Melato. Attori, questi, con estrazione sociale più bassa, in grado di attingere in maniera diretta dalla vita e portarne in scena il segno, filtrato dal grado di convenzione che l’interprete decide di conferire alla propria recitazione.<sup>14</sup> Ritorna il fascino della confusione arte-vita che tanta presa riesce ad avere sullo spettatore e che rimanda anche, come si evince dal saggio, alla confusione compagnia teatrale-famiglia.

Elio attore e Elio regista giocano con il grado di convenzione interpretativa sulla scorta delle teorizzazioni di Stanislavskij e Brecht, con un peso considerevole della drammaturgia shakespeariana. De Capitani è inoltre, senza essersene posto l’obiettivo, un maestro d’attori; lo è diventato per il suo ruolo di guida all’interno della compagnia e del Teatro dell’Elfo (dal 2010 Elfo Puccini), per aver tramandato insieme agli altri attori della sua generazione, il compagno di scena Bruni, la moglie Cristina Crippa, tecniche e modalità operative alla schiera di giovani attori coinvolti in ogni nuova produzione. Nel panorama del teatro italiano, privo di continuità didattica, compagnie come l’Elfo, Teatri Uniti, il Teatro delle Albe e, per fare un esempio quasi storico, Il Granteatro, si pongono come ultimo baluardo di formazione per l’aspirante attore italiano, uniche alternative alle rarissime scuole.

Molteplici sono quindi le angolazioni dalle quali Mariani guarda De Capitani, non da ultima, la platea. Il pubblico ricopre un ruolo primario *chez* Elfo, tanto da determinare il lavoro di adattamento testuale, preventivo e nel corso delle repliche, tanto da decretare il grado di convenzione della recitazione degli attori. Il repertorio della compagnia, la scelta dei testi, è caratterizzata dalla permeabilità degli stessi al dato sociale, reale. La domanda iniziale che l’attore-regista si pone prima della scelta di un testo, in particolare straniero, è come possa essere recepito dalla cultura italiana, dal punto di vista non solo spettacolare, ma anche socio-politico.

Si fa molto interessante lo scandaglio testuale dell’autrice che rintraccia l’influenza di questa ricerca costante che porta l’attore, forse inconsapevolmente, alla scelta di autori a lui affini; è il caso, per esempio, del *Forst/Nixon* di Morgan. Approfondendo la biografia dell’autore, la Mariani individua nella scrittura morganiana una tendenza analoga: «Lo appassionava la storia in circostanze particolari: quando in narrazioni apparentemente compiute ci fossero ‘buchi da riempire’, magari ricorrendo alla cronaca, e i protagonisti fossero umanamente interessanti per molti».<sup>15</sup> Anche De Capitani vuole riempire i buchi con la nostra storia, portando la società in cui viviamo dentro le storie che mette in scena e lo fa per via di una tendenza costante ma graduale al nuovo, tramite l’utilizzo di gerghi linguistici dialettali o generazio-

<sup>14</sup> Ivi, p. 85.

<sup>15</sup> Ivi, p. 67.

nali, attraverso il rapporto con il pubblico, alternativamente ricettore delle energie del palcoscenico o fonte di energia per le dinamiche sceniche.

Gli spunti di lettura fin qui elencati configurano una struttura metodologica plurale, che tende a far convergere e dialogare diversi strumenti di indagine, privilegiando evidentemente le fonti primarie, inedite. In primo luogo, dunque, osservazione diretta e interviste, poi ricorso a differenti canali informativi, documenti, recensioni, materiale on-line, videoregistrazioni. In particolare intervista e video si fondono con originalità in questo saggio grazie all'intuizione dell'autrice di intervistare l'attore guardando insieme il video di *Morte di un commesso viaggiatore*.

*Guardando il video del Commesso. Intervista* costituisce l'appendice del libro oltre che un gioco di ruoli in cui le sagome dell'attore e dello studioso si fanno più labili. Il risultato non è di indeterminatezza ma di delicata comprensione.

L'intervistatore naviga in un mare infido, dovendo regolare di continuo il suo rapporto con l'intervistato: per non diventare succube della sua verità e perché il rispetto dei ruoli non ostacoli il flusso "spontaneo". Tanto più se l'intervistato è un uomo di teatro [...]. Quando viene sollecitato a parlare di sé e del suo lavoro, l'attore è portato (direi quasi costretto) a mescolare ciò che ha esperito e concettualizzato / ciò che ha esperito ma è difficilmente riferibile, ciò che non sa dire / ciò che non può dire per non essere banalizzato o copiato, ciò che vorrebbe dire / ciò che il pubblico si vuole sentir dire. L'attore, nel mentre descrive la sua esperienza, è sempre consapevole del fatto che sta costruendo la sua identità professionale e la sua immagine pubblica.<sup>16</sup>

Ne consegue *Un'analisi dello spettacolo secondo Elio De Capitani* filtrata però dalle competenze professionali dello storico del teatro, che è altra cosa rispetto al critico teatrale. Cambiano la collocazione, il punto di vista, la sensibilità. Lo storico dell'attore sta tra la storia del teatro e l'oggi della scena, tra il lavoro dell'attore e lo spettacolo, e questa intervista che predilige la trascrizione al giudizio lo rende meravigliosamente chiaro. Il critico scrive per il pubblico e ha il dovere dell'opinione, lo studioso scrive per la memoria culturale e quando il suo racconto lascia spazio a quello dell'attore al lettore rimane il fascino del *souvenir*, dell'aneddoto. Ci piace chiudere questa recensione con una riflessione poetica, che è anche un omaggio, del già citato professor Meldolesi, con cui la Mariani ha a lungo condiviso, anzi con-fuso, studio e vita:

L'attore, che da sempre ha posto il suo banco di mercante sulla piazza delle emozioni, a questo riguardo possiede un'esperienza superiore, di lunga durata. Può giocare con le inettitudini dello spettatore e divertirsi ad attrarlo e spaesarlo. Ma i tempi più brevi sono sempre là, a costringerlo alla rincorsa. [...] Cominciamo a intuire perché l'attore, anche

<sup>16</sup> Ivi, p. 9.

quando ha raggiunto il piedistallo del personaggio simbolo, non è fino in fondo un uomo dell'attualità; [...] egli avvicina il pubblico con sapienza lontana. [...] L'attore ci offre una dimensione primitiva del presente.<sup>17</sup>

Sintonizzarsi con l'attore, rendere comprensibile l'attore al nuovo pubblico: è questo il compito dello studioso di oggi, compito della didattica universitaria. Non si tratta di semplificare i linguaggi ma di renderli fruibili, di aggiornarli: la ricerca sull'attore, di cui *L'America di Elio De Capitani* è un piacevole esempio, le biografie e le autobiografie, da questo punto di vista, si fanno campo fertile e potenzialmente accattivante in quanto legano strettamente la vita dell'attore al teatro di lunga durata. «Anche sforzandoci al massimo» - conclude Laura Mariani - «quando si tratta di attori, difficilmente riusciamo a venirne a capo».<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Ivi, p. 67.

<sup>18</sup> Ivi, p. 9.



# Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene

Leonardo Mancini

Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Edizioni Milella, Lecce 2014.

Liberare Carmelo Bene dalla dominante fama di uomo di teatro che lo circonda e analizzare le sue opere letterarie per il valore intrinseco che esse possiedono in quanto tali: è questo l'intento che anima il recente e ampio saggio monografico di Simone Giorgino intitolato *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, pubblicato a Lecce dalle Edizioni Milella nel 2014. La suggestione era stata lanciata alcuni anni prima da Ferdinando Taviani nel suo libro *Uomini di scena, uomini di libro*: lo storico del teatro, come ricorda Giorgino, aveva infatti già ravvisato in Bene uno «scrittore di valore», i cui libri «a differenza della maggior parte dei libri dei teatranti, potrebbero vivere autonomamente nelle vallette della letteratura pura».<sup>1</sup> Sulla stessa linea si era espresso fra gli altri anche Remo Ceserani, il quale aveva salutato le *Opere* di Bene (Bompiani, 1995) come pagine «costantemente alte» di autentica letteratura.<sup>2</sup>

«La grandezza di Carmelo Bene come scrittore è ancora tutta da approfondire e da indagare»,<sup>3</sup> scriveva Armando Petrucci nel suo saggio su *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene* (ETS, 2004), con la speranza che la scrittura critica e letteraria del celebre attore/artefice salentino non cadesse in un rapido oblio. A distanza di qualche anno Giorgino raccoglie la sfida e la fa propria, con l'auspicio che il proprio contributo possa portare al raggiungimento dello *status*, per le opere del famoso artista salentino, di letteratura *tout court*, superando il solo ambito della letteratura teatrale. Sorgerebbe tuttavia, a questo punto, una domanda: la letteratura

<sup>1</sup> Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino 2001, p. 220.

<sup>2</sup> Già evidenziata da Taviani (cfr. Id., *Bene è finito un secolo*, in Aa. Vv., *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Sergio Luzzato, Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino 2012, vol. III, p. 1015) la citazione di Ceserani (tratta da Remo Ceserani, *Effetti fantasmagorici creati attraverso un linguaggio "squantato"*, «Il Manifesto», 4 gennaio 1996) è ripresa anche da Simone Giorgino nella *Premessa* del suo saggio (cfr. p. 14).

<sup>3</sup> Cfr. Armando Petrucci, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Edizioni ETS, Pisa 2004, p. 21.

teatrale non rientra già a pieno titolo nella storia della letteratura? Come evidenziato da Franco Vazzoler – e come ricorda lo stesso Giorgino – già a partire dall'Ottocento, con figure come Gustavo Modena, Adelaide Ristori e Tommaso Salvini, va riconosciuta piena autorialità al lavoro dell'attore: nel caso specifico di Bene, poi, l'autorialità è «inventrice di un linguaggio teatrale non solo originale e personale, ma totalmente innovativo»<sup>4</sup> e, proprio in virtù di ciò, dovrebbe essere ammessa senza ombra di dubbio.

Nella variegata e intensa carriera artistica di Bene la scrittura, in tutte le sue forme ed espressioni, ha esercitato certamente un ruolo fondamentale e lo studio di Giorgino ne mette efficacemente in risalto la straordinaria ricchezza. Il cospicuo bagaglio letterario, la frequentazione di numerosi protagonisti culturali del secondo Novecento europeo e la sperimentazione nei diversi mezzi artistici, sono tutti elementi che parteciparono a un esito quanto mai fertile, personale e innovativo. Giorgino si sforza programmaticamente di mostrare, riuscendo pienamente nell'intento, come la scrittura di Bene sia inoltre costantemente impregnata di poeticità e di lirismo, anche quando essa si presenta in forma di prosa.

Prima del teatro, dunque, la scrittura, e soprattutto la poesia: è questo l'assunto fondamentale del saggio, in polemica con quanti hanno invece ribadito a più riprese la centralità della ricerca teatrale di Bene in ogni ambito della sua creazione artistica. Il quesito, tuttavia, rischia di diventare quasi un paradosso e non richiede, forse, una risposta definitiva e valida una volta per tutte; esso tuttavia ha una valenza metodologica e apre il campo a un'analisi precedentemente non appieno affrontata: lo studio delle opere letterarie di Bene in quanto oggetto specifico di indagine, da affrontare con il metodo della critica letteraria e degli strumenti, canonici e non, di cui essa si avvale.

Nel caso di Bene il tentativo sembrerebbe già in partenza arduo: avverso a ogni forma di intermediazione e di commento, l'attore/autore salentino si è sempre schierato apertamente contro l'idea stessa di critica, ponendo il proprio lavoro al di fuori di ogni definizione e auspicando la «de-stabilizzazione del *genere*». Come premessa al proprio studio Giorgino avverte dunque la necessità di riconoscersi in una posizione scomoda, dalla quale non gli resterebbe che constatare l'inevitabile «impossibilità interpretativa generale che di fatto relega il critico in una sorta di vicolo cieco» (p. 21). Sotto questo profilo egli si trova dunque concorde con quanti, fra cui Emiliano Morreale, avevano già verificato che è quasi impossibile «dire sull'opera di Bene cose più intelligenti di quelle che Bene stesso sparge nei suoi scritti e nelle sue dichiarazioni».<sup>5</sup> Se da un lato il riconoscimento della subalternità

<sup>4</sup> Cfr. Franco Vazzoler, *Il funerale dell'orale. Carmelo Bene: la scena e la scena della pagina* (ora in Donatella Fischer, *Tradition of the actor-author in Italian theatre*, Legenda, Oxford 2013, pp. 146-157).

<sup>5</sup> Cfr. Emiliano Morreale, *Prefazione* a Aa. Vv., *Carmelo Bene contro il cinema*, a cura di Emiliano Morreale, Minimum Fax, Roma 2011, p. 6.

del critico riconferma la centralità del pensiero dell'artista e limita le possibili forme di speculazione concettuale, esso reca però il pericolo di un uso talvolta forzatamente vincolato alle formule e al linguaggio che furono spesso usate dall'autore: in una parola, come affermava Morreale, il rischio potrebbe essere quello di finire per «beneggiare».

È con queste premesse e cautele che Giorgino dà l'avvio al proprio lavoro di indagine e di scavo. Le analisi delle opere letterarie di Bene sono approfondite e rigorosamente condotte a partire dalla necessaria definizione di ambiti e confini. Per le opere in prosa la disamina è circoscritta ai testi che furono licenziate dallo stesso Bene come «romanzi» o «racconti»: *Nostra Signora dei Turchi* (1966), *Credito Italiano V.E.R.D.I.* (1967) e *Lorenzaccio* (1986). Le opere poetiche prese in esame, nella terza parte, sono *Pentesilea. Ovvero della Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille* (1994), *'l mal de' fiori* (2000) e l'ultimo poema di Bene a oggi ancora inedito, *Leggenda*, del quale sono trascritti alcuni passi. L'analisi di questi due ultimi poemi costituisce, a detta di Giorgino, un elemento di novità rispetto agli studi precedenti, che si erano limitati agli scritti inclusi nell'edizione delle *Opere* di Bompiani:

La maggior parte dei critici, e forse è proprio qui l'equivoco, basa il proprio giudizio limitandosi alle sole opere raccolte nell'*omnia* e trascura di fatto due momenti apicali della scrittura di Bene, entrambi non compresi nel volume perché a questo successivi, e cioè *'l mal de' fiori* e *Leggenda*, il poema inedito che chiude il dittico poetico-testamentario dell'autore. Un'attenta e non parziale analisi di tutte le opere letterarie, allora, non potrà portare che a considerarle come autonome e dotate di una loro intrinseca qualità, e non più come semplici ancelle del suo teatro (p. 168).

La suggestiva definizione di Carmelo Bene come «l'ultimo trovatore», da cui il titolo del libro, rimanda a diversi ambiti della poetica dell'artista: la particolare lingua intrisa di cultura provenzale che caratterizza gli ultimi componimenti poetici, la vicinanza e la sensibilità al mondo della musica e, ancora, lo statuto poetico e filosofico che lo stesso Bene si dette in più occasioni nel definirsi «ultimo troviero».<sup>6</sup> L'attenzione di Bene all'oralità e agli aspetti fonetici e ritmici del verso,

<sup>6</sup> L'espressione è usata da Bene in diverse occasioni: per esempio nella prima delle quattro puntate televisive «Quattro momenti su tutto il nulla» registrate per la Rai nel maggio del 2001, Bene si definisce «troviero d'un poema», riferendosi alla stesura del suo poema *'l mal de' fiori*. Proprio il primo verso del poema recita, non a caso, «Coetera de troviero delle cose che non sono e». La cosa non è segnalata da Simone Giorgino, ma Bene ricava evidentemente l'espressione anche da uno dei *Canti orfici* di Dino Campana: «lo povero troviero di Parigi / Solo t'offro un bouquet di strofe tenui. / Siimi benigno a ai vivi labbri ingenui. / Ch'io so, tremulo scendi o bacio e ridi» (cfr. Dino Campana, *Canti orfici e altri scritti*, Mondadori, Milano 1972, p. 127).



inoltre, permettono a Giorgino di individuare un filo rosso con la tradizione orale e, più in particolare, trobadorica.

[...] è da rimarcar[si] come Bene sia uno scrittore particolarmente attento ai tratti sopra-segmentali della comunicazione poetica, all'esecuzione orale, e di conseguenza agli aspetti fonetici, ritmici, e soprattutto musicali del verso, richiamandosi (ma non solo per queste ragioni), a una ricca tradizione orale e specificamente trobadorica. Poesia per voce, dunque, o, se si vuole, 'scrittura vocale'. (p. 27)<sup>7</sup>

Nella prima parte del libro, intitolata «*Vida e razo*», Giorgino ripercorre i tratti biografici di Bene dalle sue origini e dalla terra natale. L'indagine parte con l'individuazione degli elementi legati al territorio, quel «Sud del Sud dei Santi» in cui sono ambientati i primi due romanzi *Nostra Signora dei Turchi* e *Credito italiano*: dalle descrizioni dei luoghi ai canti tradizionali del Salento, i cui motivi dialettali Giorgino individua in alcuni passi delle opere *A boccaperta* e *'l mal de fiori* (p. 36). Emblema del *genius loci* è San Giuseppe da Copertino, perfetta incarnazione della ricerca mistica sul «depensamento» tanto ricercata da Bene e soggetto di una sceneggiatura di un film progettato, ma mai realizzato, intitolato *A boccaperta*. Proprio la figura di San Giuseppe da Copertino fu inoltre al centro di un'importante amicizia con il poeta salentino Vittorio Bodini, il cui rapporto con Bene è ripercorso da Giorgino attraverso alcune pagine della *Vita di Carmelo Bene* e della *Lettera a Carmelo Bene sul barocco leccese*.<sup>8</sup> I due condivisero, appunto, la passione per il barocco, inteso da entrambi come «la grande alternativa al mondo classico» e sulla cui linea estetica Giorgino inquadra il film di Bene *Don Giovanni* (1971), nel quale anche Bodini partecipò come attore.<sup>9</sup>

Apparentemente estraneo a ogni tematica o denuncia di tipo sociale, Bene tratta le proprie origini come un serbatoio culturale e antropologico da cui attingere svariate suggestioni, come «un luogo di visioni e soltanto di esse». Come scrisse

<sup>7</sup> Su questo punto Giorgino torna più avanti nel saggio, precisando che «come accadeva per i poeti delle origini e per i provenzali, è nella musicalità della voce l'ambito d'azione proprio della poesia. Lo scritto è una testimonianza che presenta, rispetto alla voce, una più alta gradazione d'inautenticità – è «lo scritto del morto orale», non si stanca di ripetere Bene, riprendendo un'osservazione di Derrida – in quanto, per sua natura, la parola scritta è sempre più lontana dall'origine rispetto alla parola orale, la cui distanza, a sua volta, non è colmabile, ma è distante 'solo d'un soffio' dall'*archè*» (p. 156).

<sup>8</sup> Vittorio Bodini, *Lettera a Carmelo Bene sul barocco*, in C. Bene, *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano 1970.

<sup>9</sup> L'amicizia fra Bene e Bodini durò sino alla precoce scomparsa di quest'ultimo. Fra le varie esperienze vissute insieme vi fu anche la frequentazione della casa in Versilia di Eugenio Montale, di cui Bene racconta alcuni aneddoti nella sua autobiografia (cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 191). Sullo stesso tema si veda anche il recente articolo di Paolo Mauri, *La strana coppia. Quando Montale e Bene si fingevano amici*, «La Repubblica», 12 gennaio 2017.

Alberto Moravia, «l'originalità dell'operazione di Carmelo Bene consiste nell'aver trasformato la provincia fisica nella quale è nato, in provincia culturale»<sup>10</sup>. Anche Gilles Deleuze sottolineò l'appartenenza alla Puglia di Bene, affermando che essa è rimarcata proprio nel momento dell'incontro con altre culture letterarie e teatrali: «mai Bene appartiene maggiormente alle Puglie, al Sud, che quando fa un teatro universale, con alleanze inglesi, francesi, americane».<sup>11</sup>

Nella prima parte del saggio Giorgino propone inoltre una interessante ricostruzione ideale della «biblioteca immaginaria» di Bene, alla ricerca degli autori e delle letture che esercitarono un ruolo determinante sulla sua formazione e sulla sua scrittura.<sup>12</sup> Dalla terra natia del Salento l'attenzione si sposta qui sulla fase dell'«apprendistato romano», il periodo cruciale per la maturazione artistica di Bene che si esercitò in primo luogo nei ritrovi mondani degli intellettuali e scrittori di quegli anni, come per esempio il caffè “Rosati” a Piazza del Popolo e il “Caffè Veneto” nell'omonima via. Fu in quel contesto infatti che il giovane artista salentino ebbe modo di conoscere e di frequentare molti nomi illustri della cultura e letteratura italiana di quegli anni: fra gli altri, Tommaso Landolfi, Ennio Flaiano, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia, Elsa Morante, Sandro Penna, Alberto Arbasino e Amelia Rosselli. Decisivo fu l'incontro con Angelo Maria Ripellino, con il quale Bene lavorò per la traduzione e l'adattamento del celebre programma per la Rai – in seguito divenuto spettacolo-concerto – *Quattro diversi modi di morire in versi*, con testi dalle opere degli scrittori russi Pasternak, Majakovskij, Blok ed Esenin.

A Venezia avvenne, come è noto, l'importante incontro con Albert Camus: nel 1959, a soli ventidue anni, Bene riuscì a ottenere l'autorizzazione per una messa in scena del suo *Caligola* a Roma. L'evento segnò la nascita della carriera teatrale di Bene e contribuì ad attirare una notevole attenzione nei suoi confronti. Sulla scia e sull'ambientazione del *Caligola*, Giorgino ricollega la chiusura di un cerchio ideale con il poema inedito *Leggenda*, nel quale Bene rassegnava le sue «dismissioni imperiali», poco prima della sua scomparsa (p. 89).

Altrettanto importanti degli incontri furono le numerose letture di quegli anni. Per far ordine nel *mare magnum* dei libri citati in diverso modo dallo stesso Bene, l'autore del saggio propone una tripartizione macro-tematica in tre distinte aree: «filosofia, produzione in versi e romanzo europeo-americano» (p. 52). L'elenco dei

<sup>10</sup> Cfr. S. Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 261 (la citazione è tratta da Alberto Moravia, intervento su *Nostra Signora dei Turchi* in Id., *Al cinema*, Bompiani, Milano 1975).

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno* in C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 111.

<sup>12</sup> Lo stesso tema è stato ripreso nuovamente da Giorgino in un suo più recente contributo dal titolo *La biblioteca «impossibile» di Carmelo Bene* in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 577-591.

*libri peculiari* non è certamente un'impresa semplice ma Giorgino ne fornisce un quadro significativo che mette in luce una possibile polarizzazione tra «decadenza e sperimentazione». A questo proposito, egli infatti sintetizza:

ci pare di poter rilevare che Bene si muove tra decadenza e sperimentazione, recuperando, cioè un vasto repertorio tardo ottocentesco europeo (De Musset, D'Annunzio, Huysmans, Wilde, Laforgue) di forte connotazione decadente, filtrata da una frenetica ricerca di tipo sperimentale, la cui genealogia è senz'altro riconducibile alla triade modernista Joyce-Eliot-Pound. Su questa nervatura si possono innestare suggestioni mistiche (S. Juan de La Cruz, Eckhart) e irrazionali (Schopenhauer, Stirner, Nietzsche), oltre a un confronto sistematico con la migliore tradizione italiana ed europea (dai Provenzali a Dante, da Dino Campana a Leopardi), fino alla vera e propria folgorazione per certi ambienti irregolari della cultura francese del secolo scorso [...] con Deleuze, Foucault, Mandiargues, Lacan, Dali, Klossowski; e il conseguente e provocatorio recupero di Sade e Masoch elevati da Bene, sulla falsariga degli altri *maître à penser*, Bataille e Klossowski su tutti, a veri e propri feticci (p. 56).

Quanto mai importante fu inoltre la lettura di Laforgue: dal testo di quest'ultimo *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* scaturì infatti linfa vitale per i memorabili spettacoli sull'*Amleto*. Poiché il tema non è esplorato ulteriormente da Giorgino, resta dunque fondamentale il già citato saggio di Armando Petrini intitolato *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*.

L'elenco degli autori e delle opere continua poi con Joris Karl Huysmans e il suo *À rebours*, che Giorgino indica essere presente sia come citazione nelle prime pagine di *Nostra Signora dei Turchi* sia come eco nel cortometraggio del 1967 *Ventriloquio*; D'Annunzio, «modello di riferimento costante» (p. 60) e Dino Campana, dei cui *Canti Orfici* Bene ebbe una vera e propria «infatuazione» sfociata poi nelle sue suggestive e celebri letture (p. 61); Baudelaire, Walt Whitman e Edgar Allan Poe (pp. 62-63) e infine Joyce, con il suo *Ulisse* che lo portò a «depennare tutto il resto» (p. 64). Dalla crisi del soggetto alla continua sperimentazione sintattico-lessicale, già fortemente presente nel romanzo d'esordio *Nostra Signora dei Turchi*, l'influenza 'joyceana' fu, come è noto, quanto mai determinante e Giorgino ne traccia numerosi aspetti rilevanti. Le influenze teoriche sconfinarono ampiamente anche nell'ambito filosofico: da Eckhart a San Juan de La Cruz (p. 98), da Max Stirner (la cui importanza per Bene era stata già posta in luce da Attisani, come ricorda anche Giorgino)<sup>13</sup> all'«educatore permanente» Schopenhauer (pp.

<sup>13</sup> Secondo Attisani, *L'unico e le sue proprietà* è «un'opera talmente metabolizzata da non essere più citata, un 'testo' al quale [...] non si curava di essere fedele ma che gli aveva fornito a suo tempo (ne parlava già a metà degli anni Settanta) i fondamenti di una visione, conferendogli un portamento metodologico che lo aveva messo in condizione di leggere Nietzsche, Schopenhauer, [...] e chiunque altro, per esempio Marx, con un senso di disperata libertà. Cfr. Antonio Attisani, *Svestire il vuoto*, in

98-105), sino Freud e Lacan (pp. 106-108, 271). Rispetto a Lacan, in particolare, Bene affermava di aver posto in essere un'operazione analoga e speculare, facendo in teatro quello che quest'ultimo aveva fatto nella psicoanalisi («L'ignoto, diceva [Lacan], s'articola come linguaggio. Io, ancora prima di conoscerlo, ero partito dal rovescio: il linguaggio s'articola come l'ignoto. E l'ignoto è l'Es, l'inconscio, il significante. Qualcosa che non si comprende, come il teatro»)<sup>14</sup>. La prima parte del libro si chiude con la ricostruzione dell'amicizia con Emilio Villa, critico d'arte e autore di una raffinata, anche se poco ricordata, *Letania per Carmelo Bene*, di cui Giorgino riporta alcuni suggestivi versi sulla celebrazione della voce e sul primato della scrittura 'vocale' sulla scrittura 'testuale'.<sup>15</sup>

La *scrittura scenica*, una strategia interpretativa di «de-composizione-cartacea-orale-musicale del testo»,<sup>16</sup> è un elemento centrale in tutta l'attività letteraria dell'artista salentino, ma è altrettanto ampiamente diffusa nel Novecento teatrale italiano e non solo.<sup>17</sup> Alla riscrittura (o «di-scrittura») Giorgino ricollega il procedimento, indicato anche dallo stesso Bene, che era stato di Borges nella stesura del suo racconto *Pierre Menard, autore del Chisciotte*.<sup>18</sup> Nel contesto di una «più generale pratica della citazione, molto diffusa nel Novecento italiano», Giorgino identifica inoltre nel poeta e saggista Edoardo Sanguineti una sorta di ideologo» (p. 82). La particolare «prassi riscrittoria del travestimento», secondo la definizione di Vazzoler, è messa in atto da Bene fino a livelli quasi totalizzanti, come per esempio nel poema *l mal de fiori*, definito da Giorgino «un fastoso e raffinato zibaldone di frasi altrui» (p. 327). La riscrittura teatrale diviene così nell'ambito letterario una pratica caratterizzata da un lungo «lavorio» sul testo fatto di continui *collage* e rimaneggiamenti. Giorgino descrive tale pratica come

un esercizio di compilazione che si fonda su un uso parossistico dell'intertestualità, e dunque sulla reminiscenza, sull'allusione, sull'evocazione, sulla parodia, insomma sui diversi livelli di citazione, camuffata o esplicita, volontaria o no, di materiale altrui. Bene tratta le pagine degli autori che più l'hanno impressionato come un palinsesto, arrivando a redigere una sorta di centone, una *letteratura al secondo grado*, direbbe Genette, in cui ipotesto e ipertesto sono confusi senza soluzione di continuità (*ibidem*).

Carmelo Bene, Umberto Artioli, *Un Dio Assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, Medusa, Milano 2006, p. 14.

<sup>14</sup> Cfr. S. Chinzari, *Carmelo l'incomprensibile*, «l'Unità», 8 febbraio 1994, ora in Aa. Vv., *Panta. Bene*, XXX (2012), p. 329.

<sup>15</sup> Emilio Villa, *Letania per Carmelo Bene*, Scheiwiller, Milano 1996, p. 41.

<sup>16</sup> Cfr. Carmelo Bene, *Autobiografia di un ritratto*, in Id., *Opere*, cit. p. XIII.

<sup>17</sup> Per un'ampia trattazione sull'argomento si veda Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003 (in particolare, per le parti su Bene cfr. pp. 82-83,88).

<sup>18</sup> Cfr. *Ibi*, p. XIII.

La seconda parte del libro si apre con la definizione di Bene come «classico barbarico», facendo eco, almeno nell'uso dell'epiteto «barbarico», a una definizione che lo stesso Bene aveva usato nel presentare le sue opere (p. 163).<sup>19</sup> Ribadite la centralità della musica e la concezione del testo come una partitura/spartito, Giorgino pone innanzitutto l'accento sull'uso letterario, da parte di Bene, di un italiano arcaico «d'inizio Quattrocento» (p. 171). Bene stesso commentò l'uso di questa lingua 'arcaicizzante', sorta contestualmente all'«invenzione di un'infinità di neologismi», come un tentativo di «spostamento anacronistico in un non-luogo e in un non-tempo».<sup>20</sup>

All'estate del 1964 risale la scrittura, presso la casa paterna di Santa Cesarea Terme, del romanzo d'esordio *Nostra Signora dei Turchi*. Dopo averne ripercorso dettagliatamente la trama, Giorgino si concentra anche qui sulla musicalità del testo e sull'individuazione di una struttura metrica costituita da «versi meticolosamente camuffati nel *continuum* della prosa» (p. 182), raccogliendo una suggestione che era stata già offerta da Manganaro. Il tentativo, di cui è offerto anche un esempio di applicazione pratico, è quello di isolare nel testo possibili sequenze di versi, con esiti sorprendenti. Secondo Giorgino, infatti

come già evidenziato da Manganaro, «le sequenze metriche o quasi metriche sono in Bene molto frequenti, e spesso protrate al di là di un paio di versi dissimulati nel continuum grafico della prosa»: si tratta, piuttosto, dell'emersione di un'intima e prepotente vocazione alla poesia, specchio di un interesse pressoché costante agli strumenti propri dell'espressione poetica. Il romanzo può essere considerato, allora, come una 'palestra' in cui il giovane autore saggia le potenzialità del dettato poetico, dalla metrica alla rima (p. 201).

Più in generale, tutta l'opera è costruita su quattro grandi «strutture linguistico-narrative riconducibili a generi letterari o a tecniche stilistiche diverse»: il «poema epico-cavalleresco o eroicomico», le «tecniche moderniste come lo *stream of consciousness*»; gli «assurdi dialoghi o monologhi interiori sviluppati alla maniera di Beckett»; le «emozionanti scenari da idillo agreste».<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Affermava infatti Bene: «Eccomi qua, scintillante *barbarico* e *cretino* (solo in valdese sinonimo di *cristiano*). A dispetto della letteratura maggioritaria e sottoscritta». Cfr. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene* cit., p. 247. La considerazione di Bene come «classico» è stata invece posta in discussione da Armando Petrini, il quale ne ha confutato la validità mettendone in evidenza i rischi che una tale definizione comporterebbe, delegando l'opera a un «rapporto non più conflittuale con il presente». Nel caso di Bene soprattutto, tale etichetta sarebbe inoltre in contrapposizione che l'esplicita e «infaticabile ricerca di un'"espressione minoritaria", consonante «con il grido luciferino dell'amato Artaud di *Basta con i capolavori*». Cfr. Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene* cit., p. 15.

<sup>20</sup> Cfr. *ibi*, p. 247.

<sup>21</sup> Sul procedimenti narrativo e sulle questioni stilistiche del romanzo Giorgino ha inoltre recentemente

*Credito italiano*, il secondo romanzo di Bene, è presentato come un *sequel* del romanzo d'esordio. Incentrato sulla vicenda di un giovane intento a dilapidare ogni ricchezza che passa dalle sue mani, in parte derivante da un primo successo artistico in parte dai continui doni di ossessionati cittadini abitanti nel borgo in cui egli si era ritirato con la sua amata compagna, il romanzo si trasforma in «meno e più d'un quasi racconto del mercatino della *devozione* nostrana». Giorgino opera un interessante confronto fra la prima edizione del testo e la versione rimaneggiata da Bene inclusa nelle *Opere* di Bompiani: il lavoro critico evidenzia l'omissione nell'ultima revisione di una interessante digressione sul teatro e sulla differenza fra i concetti di «laboratorio» e di «collettivo», e non poche varianti nell'unica poesia del testo, da cui sono cassati alcuni versi (pp. 225-226). La musicalità del testo è anche qui rimarcata da Giorgino, il quale propone nuovamente il tentativo di 'scansione metrica' della prosa riuscendo nuovamente a isolare numerosi versi. La scrittura di Bene è intessuta d'immagini di una intensa visionarietà e Giorgino ne enfatizza il valore, mettendone in risalto l'«accessissimo cromatismo». Basti un esempio fra tutti: «Il sole s'era ormai disciolto in un'acqua *rosa* che tingeva i muri, le stelle si affollavano *verdi* nel cielo *ocra*»<sup>22</sup> (p. 233).

La complessità dell'impegno narrativo di Bene si ripropone, a distanza di venti anni dal *Credito italiano*, con il *Lorenzaccio* del 1986, da cui Bene stesso trarrà un celebre spettacolo teatrale, a conferma di una interrelazione letteraria e teatrale consapevolmente perseguita. Dopo averne presentato la genesi e le fonti principali, fra cui spiccano la *Storia fiorentina* di Benedetto Varchi e il *Lorenzaccio* di De Musset, Giorgino presenta il testo come «uno studio filosofico mascherato da opera narrativa, con l'obiettivo di proporre al lettore una visione antiumanistica della Storia» (p. 243). Oltre e accanto alla teoria della *grandiosità del vano* già proposta da Maurizio Grande,<sup>23</sup> la negazione del concetto stesso di storia completa il quadro, presentato da Giorgino, della produzione narrativa di Bene e delle sue implicazioni teoriche che si allargano alla riflessione filosofica.

Nella disamina della produzione poetica di Bene, a cui è dedicata la terza parte del libro, Giorgino fa innanzitutto riferimento alle poesie giovanili *Profezia triste*, *Tormento di mezza stagione* e *Settembre: fuochi e salvia*, pubblicate nel 2009 dalla rivista «L'incantiere» e a quelle ulteriori incluse nel volume dello stesso anno

pubblicato un nuovo contributo intitolato *La pratica dello 'slittamento' in Nostra Signora dei Turchi di Carmelo Bene* in *Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione*, a cura di Esin Gören, Cristiano Bedin, Deniz Dilşad Karail, İstanbul Üniversitesi Sağlık, İstanbul 2016, pp. 37-49.

<sup>22</sup> Carmelo Bene, *Credito italiano*, in Id., *Opere cit.*, p. 123.

<sup>23</sup> Grande situa la vanità dell'atto «tra l'istante che coglie la variazione e l'immediato passato che fa da limite al transito». Cfr. Maurizio Grande, *La grandiosità del vano*, in Carmelo Bene, *Lorenzaccio*, Nostra Signora Editrice, Roma 1986, p. 93.

*Carmelo Bene. Poesie giovanili inedite*:<sup>24</sup> in entrambi i casi si tratta di componimenti provenienti da un faldone di scritti autografi fornito dalla sorella Maria Luisa e risalenti al periodo dell'adolescenza di Bene, verosimilmente composti fra i tredici e i diciassette anni d'età. Pur non potendo svolgere un'analisi dettagliata, a causa della natura non scientifica delle pubblicazioni, Giorgino critica qui la tesi di Walter Vergallo, autore della prefazione apparsa nel volume, il quale aveva ritenuto di aver individuato alcuni elementi *in nuce* della poetica di un giovanissimo Carmelo Bene.

Ampio spazio è invece dato da Giorgino al primo dei componimenti poetici presi in considerazione nel saggio, *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille* (1994): opera scritta da Bene in occasione dello spettacolo teatrale *Achilleide* nell'estate del 1989 al Castello Sforzesco di Milano. Il poema è presentato da Bene come una «libera versione poetica» tratta da Stazio, Omero e Kleist. La commistione delle fonti è evidente ma essa è affiancata da un'altra più sottile commistione testuale. Bene procede fondendo i diversi personaggi in un unico complessivo monologo, secondo un modello già ampiamente sperimentato in precedenti occasioni («sospensione del tragico è *sospensione del dialogo*»), aveva scritto a questo proposito Bene nel suo 'saggio' del 1982, *la Voce di Narciso*<sup>25</sup>. Così infatti spiega Giorgino:

La struttura di *Vulnerabile invulnerabilità* è costituita da venti composizioni poetiche, ognuna delle quali corrisponde o al discorso di un singolo personaggio (Tetide, Achille, Pentesilea, ecc.) oppure al *collage* di monologhi attribuibili a personaggi differenti, che non sono mai presentati al lettore nella tradizionale forma dialogica, ma tendono a formare, piuttosto, un unico enunciato (p. 294).

La commistione non esclude tuttavia la selezione e Bene la mette in atto grazie a tecniche diverse, avvalendosi del procedimento tipico della 'teicoscopia', già usata anche da Kleist: per esempio, nella scelta dell'omissione dello scontro fra Pentesilea e Achille. Oppure egli interviene a livello stilistico, attraverso «l'abolizione della punteggiatura» (e addirittura degli apostrofi), «l'uso di assonanze e allitterazioni», frequenti «anastrofi dei dimostrativi» e «inediti accostamenti enclitici» (p. 297).

*Summa* della opera letteraria di Bene è infine il poema *Il mal de fiori*, pubblicato nel 2000 da Bompiani, nel quale Giorgino riscontra «la maggiore concentrazione nell'esposizione delle proprie [di Bene] dottrine estetiche e filosofiche» (p. 299). Dopo aver indicato in Walt Whitman uno degli autori di riferimento del poema, Giorgino, come già aveva fatto nell'analisi di *Nostra Signora dei Turchi*, propone «una sorta di parziale mappatura del poema» in sette diverse sezioni, ciascuna con un suo titolo liberamente scelto («Proemio», «Disincanti di Francesco Tribolati»,

<sup>24</sup> Carmelo Bene, *Poesie giovanili inedite*, Adriatica Editrice Salentina, Lecce 2009.

<sup>25</sup> Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 21.

«Anatomie», «Il ciclo del cordelcorp», «Suite clinica», «Ciclo del depensamento poetante», «Ciclo di Niobe»). Alla 'vivisezione dell'opera' e alla proposta nomenclatura delle sue parti, è accostata l'indagine contenutistica che sottolinea la ricorrenza di temi di intonazione crepuscolare, segnati dalla presenza dell'inorganico e della morte. Sono comunque ancora presenti i precetti di Bene sul ruolo dell'arte, i riferimenti a filosofi antichi e moderni («una "bella scola" che include maestri come Cartesio, Eraclito, Anassimene, Aristotele, Ableardo; [...] e ancora Klossowski e i grandi classici della letteratura mistica o religiosa come Meister Eckhart, San Juan de la Cruz e il Giovanni del Vangelo apocrifo», p. 327) e ad alcuni artisti moderni fra cui De Chirico e Bacon. A questa varietà di temi e di autori corrisponde una «fantasmagorica e babelica architettura linguistica in cui l'autore, anche attraverso l'uso (e l'abuso) del plurilinguismo, si propone di essere, deleuzianamente, «straniero nella propria lingua» (p. 329). Puntualmente Giorgino elenca gli espedienti linguistici del testo, che si presenta come «una sorta di compendio del parlar figurato» in generale «oscuro e difficile». La babele linguistica si costruisce mediante

il frequente uso di metaplasmi come, ad esempio, parole macedonia («polisalluce, p. 40), malapropismi («presbitero» per presbiopia, p. 79), anacronismi [...]; i *lapsus*, i doppi sensi e ancora fenomeni d'ipallage ed enallage adoperati con lo scopo di forzare gli automatismi del linguaggio, facendone una sorta di campo minato». Si spiegano così, allora l'abolizione della punteggiatura; un puntuale quanto inconsueto uso della particella 'no' o di altre equivalenti come 'non', 'nagott', ecc..., poste alla fine di un verso o di una frase [...]; lo slittamento sintattico di pronomi e congiunzioni («te» che diventa «t'è»), fenomeni di apocope, aferesi («'me» invece di «come») e sincope [...]; nuove coniazioni polirematiche («serynadaser», usato per «essere e non essere»); l'abuso di paronomasie («Visavviso / solo invisio è l'amor d'amor irriso», p. 65) e di ossimori («antichità presente disumana / figura in pietra e carne, p. 15); i repentini cambi di registro linguistico e stilistico [...]; una mescolanza di lingue e di stili [...] (p. 332).

Il libro di Giorgino si chiude con la presentazione dell'ultimo poema inedito di Carmelo Bene dal titolo provvisorio di *Leggenda*, risalente al luglio del 2000 e proveniente dal Fondo Bene (fino a poco tempo fa conservato presso il Villino Corsini, ex Casa dei Teatri, alla Villa Dora Pamphilj di Roma).<sup>26</sup> Per la maggior parte dei lettori si tratta probabilmente di una novità assoluta e Giorgino presenta l'opera trascrivendone alcuni passi particolarmente suggestivi. Rispetto al poema precedente, *l'mal de fiori*, *Leggenda* si presenta come «una poesia a tratti inaccessibile, caratterizzata da un plurilinguismo meno debordante rispetto all'opera precedente, ma da una sintassi spesso più complicata e più oscura» (p. 335). Pur mantenendo un tono stilistico incentrato sulla parodia – ravvisata significativamen-

<sup>26</sup> Il Fondo è attualmente in fase di trasloco verso una nuova sede a Lecce.



te da Giorgino nel «palese tentativo di riprodurre il senario doppio manzoniano del primo coro dell'*Adelchi*» – il poema costituirebbe l'ultimo grande testamento poetico del celebre attore: egli infatti «nel suo tardo *liederblätter* prende definitivamente congedo dal suo uditorio, ribadendo la volontà di “rassegnare le dimissioni” dal teatrino di un ‘io’ ormai irrimediabilmente scisso». Pur nell'avvicinarsi di una partenza ormai imminente, la voce del poeta e attore torna a essere veicolo di una ricerca espressiva quanto mai presente e vitale e, come il vento, «fischiotta per non si morire» (p. 344).

A distanza di quindici anni dalla scomparsa di Bene, l'attenzione critica nei suoi confronti è ancora viva e svolge un ruolo cruciale per il prosieguo della sua influenza nel teatro e nella letteratura contemporanei. Quanto meno, essa è il segno del tentativo sempre più consapevole di avvicinarsi a una lezione che fu sì «immemorabile» ma che allo stesso tempo ha lasciato un'articolata e complessa eredità culturale, una fra le più rilevanti nel secondo Novecento italiano.

# Il teatro secondo Badiou

L'evento del pensiero tra eterno testuale e istante scenico

Francesco Chillemi

Alain Badiou, *Rapsodia per il teatro. Arte politica evento*, a cura di Francesco Ceraolo, Pellegrini, Cosenza 2015.

Otto saggi di Badiou sul teatro, scritti tra il 1990 e il 2014, formano il *corpus* di questo volume. La *Parte Prima* consta di due testi: nel primo, *Gloria del teatro nei tempi oscuri* (2014), il filosofo denuncia la crisi in cui versa il teatro contemporaneo fin dagli anni Ottanta, accenna alla sua breve esperienza come drammaturgo e ricorda la preziosa amicizia con il regista teatrale Antoine Vitez. Il saggio funge da introduzione alla nuova edizione del secondo testo, *Rapsodia per il teatro* (prima edizione: 1990), che costituisce evidentemente il cuore dell'intera raccolta. La *Parte Seconda* include altri sei contributi: due marcatamente teoretici (III. *Matematica, estetica, arte*, 2012; IV. *Teatro e filosofia*, 2000), due di tipo programmatico (V. *Dieci tesi sul teatro*, 1995; VI. *Antitesi del teatro*, 1995) e due specificamente mirati ad indicare la dimensione politica del teatro (VII. *Teatro e politica nella Commedia*, 1998; VIII. *Il destino politico del teatro*, 2001).

Nella presentare la raccolta, il curatore Francesco Ceraolo si premura di avvertire il lettore: se la posta in gioco è inequivocabile – ovvero, la ridefinizione della teoria del teatro e della sua relazione con la prassi teatrale – la riflessione badiouiana non lo è affatto. Secondo Ceraolo, un profondo equivoco può facilmente sorgere, per via dell'evidente incompatibilità *tra* l'ontologia dell'evento teatrale elaborata dal filosofo e la svolta anti-testuale e performativa operata dal cosiddetto «teatro postdrammatico» (Hans-Thies Lehmann, 1999). In effetti, non solo Badiou individua nel referente testuale una delle tre condizioni elementari del teatro (laddove il pubblico e gli attori costituiscono le altre due) ma riserva dignità creativa alle sole figure del drammaturgo e del regista. Infatti, «l'evento scenico [...] esige la congiunzione di due artisti: lo scrittore di teatro e il regista; un attore o un'attrice sono, alla fine, *il mezzo etico di due proposizioni artistiche*» (*Rapsodia LXIII*). Tutt'al più, l'attore è colui che «esibisce sulla scena l'evaporazione di ogni essenza stabilita» (*Rapsodia LXIV*).

Di primo acchito, simili affermazioni indurrebbero a ritenere che la teoresi di Badiou, d'ispirazione scopertamente platonica, faccia del teatro un mero oggetto della speculazione filosofica o al massimo un prezioso strumento esplicativo dell'*idea* custodita

nel testo. Si tratterebbe insomma di una posizione retroguardistica, assimilabile a quella dei tutori del testo a monte o dei fautori del teatro di regia. Tuttavia, l'argomentazione di Badiou si rivela ben più complessa e articolata. Anzitutto, come precisa Ceraolo, «la riflessione sul teatro emerge come un momento fondativo ed esplicativo della speculazione filosofica di Badiou» (*Per un'inetestica del teatro*). Inoltre, il teatro si afferma come *locus* ove verità molteplici si costituiscono. Infatti, insiste giustamente Ceraolo, «[se] è attraverso la filosofia che il teatro riscopre la sua vera essenza "alta", è circoscrivendo il ruolo rispettivo della teoria e della prassi teatrale che, a sua volta, il filosofo perimetra l'estensione originaria dell'agire speculativo: [...] l'apprensione, per mezzo dell'atto del pensiero, dell'esistenza delle verità non come sapere assoluto ("la Verità"), ma come i modi molteplici della produzione e rappresentazione della vita autentica» (*Per un'inetestica del teatro*). In accordo alla nozione di inetestica,<sup>1</sup> in *Rapsodia per il teatro* l'operazione di Badiou non intende sviluppare un discorso teorico sul teatro (un pensiero sull'*oggetto teatrale*) ma è tesa a legittimare il teatro come procedura veritativa. In quanto arte capace di produrre *eventi*, il «Teatro» – il vero teatro, opposto al «teatro di boulevard» – sa trasformare la generica «folla», di mallarmeana memoria, in un corpo spettatoriale dotato di una rigenerata consapevolezza intellettuale ed etica rispetto al proprio tempo. Ed è proprio nella relazione che il teatro intrattiene con il tempo che vanno rintracciate la peculiarità e la potente unicità del *medium*. Diversamente da altre arti, come il cinema (atemporale e di per sé autonomo da ogni presenza spettatoriale) e la letteratura (immortale e inerente alla sola sfera individuale), il teatro sa farsi luogo pubblico della coesistenza scenica di eternità e istante. Il teatro sarebbe in ciò isomorfo della politica, con la quale condivide una certa analogia degli elementi basilari («analitica») e, soprattutto, l'evenemenziale accadere («dialettica»)<sup>2</sup>. Infatti, l'eternità dell'idea accomuna il testo drammatico

<sup>1</sup> Badiou spiega: «per "inetestica" intendo un rapporto della filosofia con l'arte che, conscio del fatto che l'arte è in sé produttrice di verità, non pretende affatto di farne un oggetto della filosofia. Al contrario della speculazione estetica, l'inetestica descrive gli effetti strettamente intrafilosofici prodotti dalle singole opere d'arte. A teatro si tratta di fare un'esperienza d'incontro con l'idea che è esplicita, pressoché fisica» (Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique* [1998], trad. it. *Inestetica*, a cura di L. Boni, Mimesis Edizioni, Milano 2007, p. 10).

<sup>2</sup> «Chiamiamo *analitica* del teatro quello che concerne l'insieme dei sette elementi già citati. Chiamiamo *dialettica* del teatro lo specifico fatto che occorra uno *spettatore*, convocato nel tribunale di una *moralità*, sotto l'occhio vigile dello *Stato*. Direi che lo scopo di questo feuilleton concettuale, di cui sto anticipando la trama, è scoprire, qui e ora, la natura *generica* del teatro, ovvero ciò che, attraversando i suoi elementi (analitica), nella circostanza evenemenziale della sua sfida (dialettica), può produrre verità. L'assemblaggio produttivo degli elementi dell'Analitica è (o no) l'evento al quale seguono delle verità, per la diagonale delle figure della Dialettica» (*Rapsodia XVII*).

e la visione politica ideale, mentre il transeunte caratterizza tanto l'impermanente singolarità della messa in scena quanto la contingente situazione dello Stato.<sup>3</sup>

Ciò però non significa suggerire romanticamente che la politica sia un teatro; piuttosto è vero il contrario: «il teatro [...] rappresenta, nel circolo della sua ripetizione provvisoria, le componenti intrecciate della politica. Il teatro è il ri-annodamento figurativo della politica, al di là del suo specifico soggetto» (*Rapsodia XV*). Letto in questa chiave, il momento scenico della rappresentazione di un'idea testuale ha due conseguenze rilevanti: innanzitutto realizza «un incontro con l'eterno, e procede così alla spiegazione percettiva dell'istante come istante del pensiero»; in secondo luogo, grazie a questa presa di coscienza «saremmo più capaci di orientarci nel tempo tanto più abbiamo sperimentato l'istante come pensiero» (*Rapsodia LXXIX*). In altri termini, la rappresentazione, nel mettere in questione lo *status quo* (politico) sulla scena, opera un taglio sul fluire del tempo indistinto. Se vissuta e intesa appieno, l'esperienza teatrale scuote e indirizza gli Spettatori; dotati di una nuova, disincantata lucidità, essi possono ora abitare attivamente il proprio presente, secondo il senso di una rinnovata temporalità.<sup>4</sup>

Va precisato che tutto ciò può realizzarsi grazie allo scarto temporale esistente tra lo stato di cose che viene rappresentato e lo stato (o Stato) presente di cui il momento teatrale è manifestazione. Come affermato dal filosofo, «c'è una legge distorta che caratterizza la scena: in quanto forma dello Stato, il teatro non può che mostrare un "altro stato" di cose rispetto a quello di cui è forma. Il teatro *distanza* lo Stato che mostra, perché questo disvelamento è informato, messo in forma, a partire dallo Stato stesso» (*Rapsodia XXXV*). Allora, prosegue Badiou, «il teatro, che è una

<sup>3</sup> «Dunque: luogo, testo, regista, attori, scenografia, costumi, pubblico sono gli elementi deducibili *a priori* del teatro. Mentre le organizzazioni, i referenti testuali, i pensatori, i nomi propri, lo Stato, i punti di vista opposti, le masse evenemenziali, sono gli ingredienti obbligatori di una situazione politica. Questi ingredienti non si realizzano in un'effettiva politica se non attraverso la fedeltà a un evento. Non ci autorizzano dunque a rappresentare la politica come qualcosa di permanente. La politica è qualcosa che *accade*, di tanto in tanto. Essa comincia e poi finisce. Ed egualmente, considerando che una produzione teatrale esige la presenza simultanea e ordinata dei sette elementi, ne risulta – considerazione banalmente essenziale – che uno spettacolo teatrale abbia un inizio e una fine. La rappresentazione *accade*. È un evento circoscritto. Non può esistere un teatro permanente» (*Rapsodia XIII*).

<sup>4</sup> Come vedremo, la teoria dell'esperienza teatrale ora solo tratteggiata presenta, più o meno sottotraccia, elementi chiave dell'intero sistema di pensiero del filosofo. Per esempio, nel saggio *Matematica, estetica, arte*, Badiou indica quattro tendenze (platonica, nietzscheana, aristotelica e wittgensteiniana) che declinano in modi tra loro inconciliabili il rapporto e la gerarchia tra la forma artistica e quella matematica. Tuttavia, sostiene il filosofo, capita che il corso della storia sia attraversata da accadimenti epocali, la cui forza d'impatto «provoca o impone un rovesciamento così complessivo da far fondere nel tempo le tendenze che abbiamo distinto». Si tratta, proprio come nella fattispecie dell'evento teatrale, di momenti di vero sconvolgimento della situazione data, tali da «spazzar via le opposizioni soggettive sulla relazione tra arte e scienza. [...] È quello che si chiama un evento delle forme, o un evento del rapporto tra le forme e il loro regime, ovvero l'idea che le orienta».

forma dello Stato, dice ciò che questo Stato *dovrà essere* nel racconto del passato a cui esso si presta. Impossibilitato a ritornare sul presente che esso stesso genera, il teatro stabilisce il futuro anteriore di uno stato di cose, mettendolo a distanza, come richiesto dal presente del suo operare. Il teatro *esegue* il pensiero del tempo al passato» (*Rapsodia XXXVII*).

Il teatro dunque esibisce l'illuminante iato tra il rappresentato e la rappresentazione. Questo iato mostra al pensiero uno spazio di libertà e apre alla possibilità di un'azione futura mirata a sovvertire lo stato presente, finalmente riconosciuto in tutta la sua provvisorietà. «Il teatro, infatti, rappresenta: *rappresenta la rappresentazione*, non la presentazione. [...] È la cerimonia di tutte le cerimonie. [...] Autorizza se stesso a rappresentare la rappresentazione; dell'Idea, dunque (in senso platonico). Tutto il teatro è teatro delle Idee» (*Rapsodia XXXIV*). Affiora qui uno dei capisaldi dell'intero pensiero badiouiano, l'*idea* – da intendersi come «modo attraverso cui l'ente-soggetto entra in contatto, diviene partecipe, del processo di costruzione di una verità, che si dispiega a seguito di un evento, e che ha il potere di riconfigurare interamente quella soggettività e l'orizzonte storico a cui essa appartiene» (*Rapsodia XVI*, nota 18). Allora, la prassi del vero teatro si pone come «un'inchiesta sulla verità, di cui lo Spettatore è il soggetto evanescente».

I saggi programmatici, *Dieci tesi sul teatro e Antitesi del teatro*, esplicitano i termini di questa relazione cruciale tra idea e teatro. Quando l'evento teatrale davvero accade, esso produce un'«idea-teatro», la quale per sua stessa natura non può che compiersi sulla scena. L'*idea-teatro* è infatti il compimento di quell'idea che l'eternità del testo drammatico tiene in uno stato di incompletezza. Così, «l'arte teatrale è senza dubbio la sola capace di completare un'eternità attraverso ciò che a essa manca di istantaneo. Il teatro si muove dall'eternità verso il tempo» (*Dieci tesi 1*). Tramite la messinscena, le idee-teatro separano «ciò che è unito e confuso» e agiscono da «chiarimento pubblico della Storia o della vita» (*Dieci tesi 2*) nella misura in cui sanno pensare come eventi il desiderio e il potere (*Dieci tesi 3*). È chiaro allora che le idee-teatro non vanno scambiate per un'interpretazione dell'*idea testuale* ma originano da un singolare e istantaneo completamento scenico della *stessa* (*Dieci tesi 4*).

Infatti, il completamento dell'*idea testuale* non può prescindere da quel coefficiente di casualità che pervade ogni singola messinscena (*Dieci tesi 5*). Parte di questa imprevedibilità, necessaria al dispiegarsi dell'evento, è determinata certamente dal pubblico: esso non dovrebbe mai essere «una comunità, una sostanza pubblica, un insieme coerente» ma al contrario un campione «dell'umanità nella sua stessa inconsistenza, nella sua varietà infinita» (*Dieci tesi 6*). Perciò, non sarà un buon critico chi ridurrà l'«accadimento multiforme» di un'idea-teatro a un messaggio «troppo ristretto, troppo comunitario, troppo caratterizzato socialmente»; un buon critico sarà invece chi, in quanto colto rappresentante di un pubblico *generico*, esorterà

i lettori a vivere la successiva serata come una nuova ‘prima’ la cui idea virtuale chiede di essere completata. (*Dieci tesi 7*). Il teatro deve possedere un’inclinazione propositiva, deve farsi occasione non di riflessioni sul tragico ma di vivaci invenzioni comiche e satiriche, che «trasformi[no] in idee-teatro tutto ciò di cui la scienza popolare è capace» (*Dieci tesi 8*). Per far ciò, il teatro deve «ricomporre sulla scena delle situazioni viventi, articolate a partire da alcuni dei suoi tipi essenziali» (*Dieci tesi 9*) e mantenere così viva la sua vocazione evenemenziale-trasformativa di produrre idee «di cui [il pubblico] non sospettava affatto l’esistenza» (*Dieci tesi 10*). In *Antitesi del teatro*, rispondendo alle obiezioni mossegli dal critico teatrale Bruno Tackels (*Dix répliques de théâtre – Réponse à Alain Badiou*, 1995), Badiou approfondisce ulteriormente la sua teoria dell’idea-teatro. Le accuse di Tackels riguardano essenzialmente il platonismo badiouiano, da cui discende una teoria ideologica che, riducendo il teatro a mero luogo di manifestazione dell’idea, eclisserebbe le basi del *medium* stesso: l’attore e il suo saper mostrare, tramite la visibilità scenica del corpo vivente, la tragica incombenza della morte. Il filosofo replica innanzitutto rivendicando l’ascendenza platonica del suo pensiero<sup>5</sup> e muovendo a sua volta una sferzante critica nei confronti dell’antiplatonismo imperante (da Nietzsche a Heidegger, passando per Adorno, fino al filosofo analitico Carnap), che vorrebbe bandire ogni affermazione, ogni idea.

Non sorprende perciò che «l’avversario» Tackels promuova una visione del teatro come dimensione del simulacro, della menzogna e della maschera – di cui l’attore è emblema e incarnazione. L’essenza del teatro, ripete il filosofo, è invece il pensiero a cui esso apre in quanto evenemenziale procedura veritativa. Ritorcendo contro Tackels l’accusa di platonismo (ma limitatamente alla concezione del teatro), Badiou sostiene che «l’errore di Platone sia stato di essersi limitato – come l’avversario – a una fenomenologia superficiale della parvenza teatrale; di non essersi accorto che la pratica teatrale [...] iscrive *immediatamente* il suo casuale complemento poetico. E che in tal modo, come diceva Vitez, ogni vero teatro è un teatro delle idee». E ancora: «evocare il simulacro o la menzogna non può aiutare a definire il teatro, nemmeno in quanto pura presenza. [...] [S]e ci si approssima all’illusione, ci si trova ancora al punto indistinto tra un processo di verità e il suo inevitabile doppio sofisticato. Superare questa indistinzione, in cui il teatro oggi invece tende a ristagnare,

<sup>5</sup> La teoresi di Badiou sviluppa un (volutamente paradossale) *platonismo del molteplice* – per cui l’essere in sé è molteplicità pura, perfettamente conoscibile dall’idea matematica e dalla cantoriana teoria degli insiemi, mentre l’evento, di cui la filosofia è chiamata a occuparsi, è molteplicità generica che irrompe nella situazione iniziale regolata e si pone come supplemento casuale, capace di rompere l’ordine dell’essere e avviare una procedura singolare. Da quest’ultima scaturirà una verità a sua volta molteplice, che entrerà a far parte della situazione come innominabile presentazione, fondamentale inconsistenza (si veda Alain Badiou, *Manifesto per la filosofia*, t Cronopio, Napoli 2008).

esige un punto di ancoraggio, o di arresto, invariabilmente composto da un duplice rapporto: quello con l'evento e quello con l'eternità».

Così, contro la sostituzione, tipicamente contemporanea, dell'eternità con la *morte* – mostrata attraverso i corpi dinamici degli attori – Badiou asserisce: «a teatro bisogna mostrare i vivi – l'affermazione vivente di idee disperate, di desideri indistruttibili – anche attraverso il simulacro della morte». Similmente, se Tackels fa della tragedia la cifra del fatto teatrale stesso in quanto testimonianza della finitezza, il filosofo esalta la semplicità politicamente esemplare di quei personaggi diagonali che solo la commedia sa tipizzare (del resto, il legame tra politica e commedia è al centro dei due saggi conclusivi della raccolta, *Teatro e politica nella Commedia* e *Il destino politico del teatro*). Infatti, «il dimenticato», «lo schiavo», «il domestico» veicolano la pulsione ribelle contro la paralizzante rassegnazione a un destino immutabile e possiedono la forza di svelare «nel simulacro ciò che di beffardo ed esilarante esiste nei poteri stabiliti». Contro ogni costruzione e decostruzione del mito, contro quel residuo sacrale in forma laica che è il simulacro teatrale, «il comico [...] mostrerà la derisione di ogni trascendenza. Aprirà la via per un teatro realmente ateo. Quello che nessun brivido della finitezza, nessuna messinscena dell'essere-per-la-morte, nessuna discesa visibile di angeli sulla scena ci darà mai».

A Badiou preme insomma salvaguardare la «potenza affermativa» e propulsiva dell'atto scenico: «il teatro materializza il fatto che il pensiero inizia secondo questa massima: per quanto estrema e dimenticata possa essere la situazione, lì c'è qualcosa invece del nulla». Contro l'esaltazione dell'attore e «il culto della ripetizione», si ribadisce che «né l'attore né la recitazione sono sufficienti, quando l'orientamento della pratica teatrale non è *issato* dal poema, e non è *messo in opera* dai maestri del teatro che sono i registi [...]. Sono il pubblico, il poeta e il regista i veri detentori dell'idea-teatro, di cui l'attore è la presenza pura, la mediazione». In tal senso, della lezione di Brecht merita di essere recuperata la «visione del legame tra la scena e il pubblico».

Ciononostante, leggere la proposta badiouiana come riproposizione del progetto esplicitamente didattico del teatro brechtiano sarebbe del tutto fuorviante. A chiarire questo punto serve il saggio *Teatro e filosofia*. Vengono qui individuate tre categorie dell'«apprensione filosofica dell'arte»: quella «dialettica», quella «classica» e quella «romantica». Nessuna di esse riesce, secondo il filosofo, a non fraintendere il carattere essenziale del teatro: il suo darsi come autonoma fonte di verità insieme eterne, singolari e universali. L'apprensione «didattica», esemplificata nel Novecento dalle figure di Brecht e Sartre, ritiene che l'arte, *in primis* il teatro, appartenga al registro della pura apparenza e non faccia che spacciare per verità ciò che ne è solamente un simulacro. Per questa ragione, «la filosofia istituisce una didattica teatrale attraverso la critica e la rettifica degli equivoci e delle imposture del teatro stesso». Badiou lamenta che questa visione presuppone una verità oggettiva ed esterna (il materialismo storico e dialettico, nel caso del marxismo di Brecht), che la rappresentazione

avrebbe il compito ancillare di rendere visibile. Ma il teatro «non può essere ridotto al testo, benché lo presupponga», precisa Badiou.

Dal canto suo, l'apprensione «classica» di matrice aristotelica, esemplificata nel nostro tempo dalla psicanalisi freudiana e poi lacaniana, relega il teatro alla categoria della verosimiglianza, dell'immaginario. Secondo questa declinazione, al teatro è stata assegnata una funzione prima catartica poi terapeutica. Così il teatro è stato inteso come «una sorta di breve terapia psicanalitica» e, parallelamente, «la terapia stessa è presentata come la scena di una dislocazione». Questa concezione si è tradotta nel teatro contemporaneo in «una sorta di psicologizzazione sofisticata della drammaturgia» (ravvisabile, per Badiou, nel teatro di Eugene O'Neill, come risultato “alto”, e in quello di Harold Pinter, come degenerazione borghese).

Al contrario, l'apprensione «romantica» sostiene che «solo l'arte sia capace di produrre verità concrete» e inscena «il dramma dell'Idea sofferente, della crocifissione finita dell'infinito». Badiou contesta all'ermeneutica heideggeriana (identificata come la rielaborazione novecentesca di tale concezione dell'arte) l'aver identificato la verità dell'arte con la sola, limitata capacità di «rappresenta[re] l'assoluto caduto nella finitezza della scena», mancando così di riconoscere nel gesto poetico-teatrale il carattere di una singolarità irriducibile a qualsivoglia finitezza.

Infine, il filosofo avanza la propria formulazione del rapporto tra filosofia e arte. L'apprensione «immanentista» si può riassumere in quattro punti: il teatro è un *completamento* di un'idea testuale che in sé è da intendersi come pura virtualità («dimensione evenemenziale della verità teatrale»); l'incontro tra eternità e istante genera «un tempo artificiale» («dimensione sperimentale della verità teatrale»); la presenza del pubblico è componente necessaria dell'evento teatrale («dimensione quasi-politica della verità teatrale»); il contesto storico della *pièce* assume sulla scena una profondità atemporale che chiarifica la posizione degli spettatori nella Storia («funzione amplificante della verità teatrale»).

Da ciò segue una chiarificazione finale del rapporto tra «teatro e verità, e quindi filosofia». Badiou conclude infatti che, definita ciascuna verità come ciò che è insieme *eterno* (indipendente dal tempo storico), *singolare* (antidogmatico) e *universale* (antirelativista), «il teatro rende [...] le figure della soggettività contemporanea in preda alle verità del proprio tempo. Alle verità, e non alle opinioni. Qui risiede la forza del vero teatro. Il falso teatro, che io chiamo il “teatro”, non conduce a nessun incontro con l'eternità, perché fa appello a semplici e volgari opinioni; non ha alcuna universalità, perché si rivolge a un pubblico pre-costituito attorno alle proprie opinioni, il più delle volte vergognosamente reazionarie».

In conclusione, la riflessione di Badiou sul teatro si distingue per indubbia originalità e profondità teoretica. È con estremo rigore che il filosofo enuncia e svolge la sua tesi, valorizzando la potenza espressiva della scena ed esplicando la forza veritativa dell'arte teatrale. Ciò detto, la cifra sistematico-formalizzante che caratterizza il



generale impianto teoretico badiouiano è ben riconoscibile anche in questa teoria del teatro e ne costituisce la precipua criticità. Infatti, la (sottaciuta ma evidente) volontà di risolvere la tensione tra essere ed evento, tra ontologia matematica ed evenemenziale imprevedibilità spinge fatalmente il pensiero badiouiano verso quello stesso monismo da cui il filosofo intenderebbe liberare il suo modello, Platone.

Così, proprio il filosofo dell'*evento* – da intendersi appunto come ciò che sconfessa la pretesa dogmatica e disordina dall'interno l'ordine costituito – finisce per ipostatizzare l'evento stesso, riducendolo a elemento concettuale di un sistema altamente ideologico, assiomatico e infalsificabile. Nessun evento, per quanto dirompente, potrà mai mettere in discussione la filosofia dell'*evento (sostanzializzato)* di Badiou. Coerentemente, la teoria del teatro e il manifesto programmatico che ne deriva propugnano una formalizzazione del *medium*, la quale non può che annichilirne una precisa componente: quella troppo prossima al pensiero per far parte di un sistema. Essa è il corpo che compie il gesto conoscitivo, quel  $\sigma\mu\alpha$  inesauribile dal pensiero in quanto fonte e alimento del pensare stesso. In altri termini, quel che la teoria badiouiana manca di definire (per necessità, non per arbitrio) e considerare è propriamente l'atto incircoscribibile che performa e supporta ogni teoria.

Curiosamente, se in Badiou la filosofia assegna al teatro valore veritativo,<sup>6</sup> un altro protagonista della filosofia continentale contemporanea, Carlo Sini, opera in senso diametralmente opposto, qualificando come *teatrale* la modalità di ogni sapere, incluso quello filosofico. Per Sini, qualsiasi forma di conoscenza risulta da pratiche di rappresentazione che, (con)figurando il mondo, lo dotano di senso, consentono di abitarlo in accordo al ritmo vivente dettato da tali pratiche e invitano a danzarlo nella reiterazione delle stesse. Così il teatro è concerto di arti dinamiche, la cui armonia rituale, nell'acquietare le angosce del *primo sapere*, ha generato le comunità dei *mortali*, fondandone il diritto, scandendone il tempo e indirizzandone il destino.<sup>7</sup> Se a Badiou va riconosciuto il merito di riportare l'attenzione sull'indissolubile rapporto tra teatro e filosofia, la sua proposta rimane ancorata alla metafisica e pertanto accecata da un abbaglio oggettivante. Di contro, il «pensiero delle pratiche» siniano illumina il *performer* e la sua scena discorsiva. Qui anche l'evento si mostra come figura di un sapere; un sapere che ha sondato il proprio abisso e si è scoperto da per sempre miracolo performativo.

<sup>6</sup> Sostiene Badiou: «La filosofia si riserba, rispetto all'arte come rispetto a tutte le altre procedure di verità, il compito di *indicarle* in quanto tali. La filosofia è dunque l'intermediaria tra incontri di verità, una sorta di tenutaria del vero» (*Inestetica*, 2007, p. 31).

<sup>7</sup> Si vd. Carlo Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, CUEM, Milano 2003, oppure Id., *Figure dell'enciclopedia filosofica «Transito Verità». Vol. 6: Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, Jaca Book, Milano 2005).

# La drammaturgia della partecipazione nel mondo digitale

Antonio Pizzo

Andy Lavender, *Performance in the Twenty-first Century: Theatres of Engagement*, Routledge, London & New York 2016.

## Introduzione

Il termine «impegno» ha un significato simile al francese «engagement» e allude a una militanza ideologica in una prospettiva civile e politica che però non copre adeguatamente lo spettro semantico dell'equivalente inglese *engagement*, almeno così come è utilizzato nel saggio che intendiamo discutere.<sup>1</sup> Innanzitutto qui il termine non si riferisce ai temi trattati nell'opera (non è un 'teatro impegnato'), bensì soprattutto al pubblico. Lo spettatore *engaged* descritto in questo volume, oltre a essere impegnato, presenziando fisicamente all'evento, è anche affettivamente partecipe perché determina un trasferimento emotivo e fisico. Potremmo quindi tradurlo con 'impegno partecipativo', tenendo a mente che intendiamo una partecipazione attiva, con un focus sull'azione stessa del partecipare in quanto processo deliberato ed emotivamente ricco. Speriamo in questo modo di restituire l'ampiezza di senso di un termine mediante il quale, piuttosto che individuare un genere (per esempio un nuovo teatro di impegno civile), l'autore intende riconoscere una metodologia di progettazione e scrittura [p. 26].<sup>2</sup> Per Lavender, il termine *engaged* «suggerisce l'idea di varie componenti che si uniscono per lavorare insieme» e quindi, allo stesso modo, intende un teatro in cui diversi aspetti tecnici sono coordinati nel lavoro della performance.<sup>3</sup> D'altro canto lo stesso autore non rinuncia del tutto all'accezione più politicamente impegnata e aggiunge che si tratta di «performance che sono rivolte verso la loro società, e che sono deliberatamente coinvolte in processi sociali, prospettive politiche» e in questioni rilevanti per riunire gruppi di persone [p. 26]; teatri i cui temi sono ispirati a questioni sociali

<sup>1</sup> È ovvio che qui escludiamo l'accezione di «finanziamento ufficiale» che definisce lo stabilirsi di una relazione formalmente definita tra due persone.

<sup>2</sup> Nel corso di questo articolo le citazioni tratte dal volume preso in esame saranno indicare soltanto con il numero di pagina tra parentesi quadra. Le traduzioni italiane, se non altrimenti indicato, sono mie.

<sup>3</sup> Ritengo utile in questo caso riportare in originale l'esempio proposto da Lavender: «It conveys a sense of component parts coming together in order to *work* – as when gears engage and an engine or a machine perform its function» [p. 26].

e politiche ma la cui fenomenologia non è definita da questi bensì dagli elementi modali che Lavender declina in «partecipazione, interazione del corpo, incontro esperienziale» [p. 26]. Nel volume, il senso di *engagement* è messo in luce da un percorso che rintraccia usi rilevanti nell'ambito specifico della performance, per convenire infine a sottolinearne l'importanza nel teatro sociale e di comunità nel Regno Unito e per riconoscere che proprio da questo tipo di attività il termine si è diffuso in contesti ulteriori, in cui il nodo centrale non era solo l'impegno rivolto a una particolare comunità o indicativo di specifici problemi sociali e culturali [pp. 26-28]. L'autore dà conto anche dell'ampio dibattito sull'esperienza del pubblico e di come recentemente abbia trovato spazio nell'importante lavoro di Erika Fischer-Lichte per quanto concerne la svolta performativa del teatro degli anni Sessanta e Settanta. Sebbene l'ambito appaia condiviso sussistono alcune lievi differenze. La studiosa tedesca descrive l'emersione del concetto di spettacolo sottolineando come in quel contesto la regia si possa concepire come il progetto dell'esperienza del pubblico e riguardi anche il comportamento dello spettatore affinché il fondamentale *loop di feedback* (tra evento e pubblico) possa essere organizzato e guidato.<sup>4</sup> Dal canto suo Lavender, che cita ampiamente la studiosa tedesca, non mette a fuoco la natura di questo rapporto biunivoco tra opera e astanti, bensì descrive diverse pratiche in cui la volontaria ed effettiva partecipazione è configurata come un atto necessario per l'esistenza stessa dell'evento. Ed è proprio in questa necessità che l'autore individua quella componente impegnata, responsabile di questi teatri: «lo ritengo necessario, voglio farlo» [p. 27].

La nozione di «impegno partecipativo» non è solo l'oggetto d'indagine ma anche un punto di vista per osservare tre elementi: mediazione, esecuzione e pubblico. Vale a dire, come si legge nell'introduzione, «la medialità dell'evento e il mondo in cui è strutturato e trasmesso; il tipo di recitazione e performance implicati; cosa ciò significhi per il pubblico, che spesso diventa in qualche modo partecipante» [p. 3]. Questa infatti è anche la sequenza in cui procede, in modo chiaro e conciso, la narrazione.

Il volume è diviso in cinque parti, ognuna dei quali contiene più capitoli (numerati in sequenza in tutto il volume). La prima contiene oltre a una breve introduzione un solo capitolo, «(1) I teatri dell'impegno partecipativo: la performance dopo il postmodernismo» (*Theatres of Engagement: performance after postmodernism*). È un compendio di carattere più genericamente culturale in cui l'autore individua quelli che ritiene i punti nodali degli ultimi venticinque anni in due macro aree: gli eventi storico politici più significativi (che hanno rimodellato il nostro senso del reale) e la

<sup>4</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, tr. it. Tancredi Gusman e Simona Paparelli, Carocci, Roma 2014 (ed. orig. *Ästhetik des Performativen*, 2004), p. 70.

cultura digitale (che ha permesso nuove forme di comunicazione e interazione). Il capitolo fornisce la base per postulare un superamento della prospettiva postmoderna (ma non nei termini di una confutazione), ed è anche lo scenario in cui l'autore inserisce la propria nozione di «impegno partecipativo» [*engagement*], collegata a una sorta di «moda della realtà» in quelle performance che partecipano di una più generale teatralità pervasiva della cultura contemporanea. Le successive tre parti sono le più dense di esempi perché vogliono individuare le caratteristiche di stile e le procedure creative sottese da questi teatri del ventunesimo secolo.

La seconda parte, «Sulla mediazione della performance» (*On mediating performance*), distingue alcuni elementi di novità della performance contemporanea e ne esplora i processi di cambiamento. Il capitolo 2, «La voce visibile (o, la parola che si fa carne): la presenza politica e la parola performativa nella sfera pubblica» (*The visible voice (or, the word made flesh): political presence and performative utterance in the public sphere*), fa diversi esempi: un discorso di Judith Butler a una manifestazione del movimento «Occupy» a Washington Square, New York; *No Man's Land*, una passeggiata concepita e diretta da Dries Verhoeven; *Riding on a Cloud*, nel quale Rabih Mroué combina video e resoconto diretto per raccontare l'esperienza personale del fratello Yasser e i fatti della guerra in Libano; e infine *Annual Shareholders Meeting* di Rimini Protokoll che trasforma un evento reale in una sorta di *ready made* performance. Qui l'attenzione è rivolta verso la pratica dell'autenticità pubblica che, emersa nei consumi di massa in tv con i diversi Reality Show, trova una sua declinazione teatrale nel *verbatim theatre* e in generale nell'uso di materiali documentali (testuali o multimediali) nella drammaturgia dello spettacolo o dell'evento, sia che essa riguardi esperienze personali, sia che voglia discutere eventi sociali.

Nel capitolo 3, «Nel mix: teatro intermediale e ibridazione» (*In the mix: intermedial theatre and hybridity*), l'attenzione è quasi interamente dedicata al lavoro del gruppo inglese dreamthinkspeak, noto per i suoi allestimenti in luoghi extra-teatrali ma storicamente significativi. Lo spettacolo *Before I Sleep* è descritto come una miscela di arti e linguaggi differenti e costituisce l'esempio di una estetica dell'ibridazione, che l'autore considera come un segno caratteristico della produzione culturale contemporanea e che discute ampiamente nella prima parte del capitolo.

Il capitolo 4, «Sentire l'evento: dalla messa in scena alla messa in sensibilità» (*Feeling the event: from mise en scène to mise en sensibilité*), propone una dettagliata descrizione e analisi del lavoro di Zecora Ura Theatre Network, *Hotel Medea*, uno spettacolo immersivo che durava da mezzanotte all'alba. Utilizzando un apparato critico che ricorre a Pavis, Foucault, Fisher-Lichte e Lehmann, Lavender individua uno spostamento nella concezione delle performance dalla «messa in scena» (l'organizzazione dello spazio scenico) alla «messa in evento» (l'organizzazione dell'evento) e termina ipotizzando l'emergere di una «messa in sensibilità» (l'organizzazione dei sentimenti).

La terza parte, «Sul (non) essere attore» (*On (not) being an actor*), mette a fuoco alcuni cambiamenti nei compiti dell'attore e nella nozione di recitazione. Il capitolo 5, «Sinceramente tuo: dall'attore alla persona» (*Sincerely yours: from the actor to the persona*), presenta esempi eccentrici rispetto alla tradizionale prassi attoriale. Infatti parte da una performance di Kris Verdonk in cui l'«ineffabile sincerità» [p. 112] di una macchina danzante funziona come una sorta di figurazione di individualità, e continua discutendo le particolari strategie di costruzione della persona pubblica nel lavoro di due illusionisti, David Blaine e Derren Brown, centrando il discorso postmoderno (in parte teorizzato da Auslander, Fuchs e Lehman) nel passaggio tra la rappresentazione del personaggio a quella della personalità.

Il capitolo 6, «Io che canto e danzo: la performance dei corpi su YouTube» (*Me singing and dancing: YouTube's performing bodies*), prosegue il discorso precedente ma spostandolo su terreni ancor più distanti ed esamina i contenuti virali del «me dancing» e del «me singing» tra i video di YouTube.<sup>5</sup> Si tratta quindi del capitolo in cui si dedica una speciale attenzione alle pratiche culturali sviluppatesi nella rete e nei media sociali con una specifica considerazione per quelle in cui è centrale la performance del corpo.

La sezione seguente, «Sul (non) essere uno spettatore» (*On (not) being a spectator*), è quella più rilevante e in cui si palesa il tema principale del saggio, perché esamina il movimento del pubblico verso la partecipazione, l'interazione e la *agency*. Il capitolo 7, «Vedere e recitare (e i punti intermedi): il problema con l'essere spettatori dopo Rancière» (*Viewing and acting (and points between): the trouble with spectating after Rancière*), è quasi interamente costruito a partire dalle tesi esposte da Jacques Rancière nel proprio *Le spectateur émancipé*, (in particolare quelli che riguardano «eguaglianza», «dissenso» e *sensus communis*).<sup>6</sup> Su queste basi descrive quattro modi secondo i quali un'opera può definire l'interazione con il pubblico: lo spettacolo *The Twins Would Like to Say* di Dog & Pony Theatre, la scultura *Cloud Gate* di Anish Kapoor, l'evento sociale «First Friday» al Museo d'Arte Contemporanea di Chicago, e una partita dei Chicago Bulls allo stadio United Centre. L'autore segnala come il modello di consumo della società contemporanea abbia favorito la definizione di uno spettatore implicato invece che emancipato, in cui cioè la coscienza critica tende a manifestarsi attraverso un atto di partecipazione attiva piuttosto che in un atteggiamento di distacco analitico.

Il capitolo 8, «Pubblico e affetti: i teatri dell'impegno partecipativo nell'economia dell'esperienza» (*Audiences and affects: theatres of engagement in the experience economy*) propone uno sguardo pragmatico all'esperienza del pubblico a partire

<sup>5</sup> L'autore considera questi elementi come memi, come definiti in Richard Dawkins, *Il gene egoista*, tr. it. di Giorgio Corte e Adriana Serra, Mondadori, Milano 1995.

<sup>6</sup> «An aesthetic community is not a community of aesthetes. It is a community of sense, or a *sensus communis*» (Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Verso, London 2009, p. 57).

dalla constatazione di Pine e Gilmore secondo i quali l'attuale società dei consumi considera l'esperienza come una delle principali merci sul mercato. Qui si fanno gli esempi di *Audience* della compagnia Ontroerend Goed, di una partita di cricket tra Inghilterra e India, di *The Drowned Man* di Punchdrunk e di *Can You See Me Now?* di Blast Theory. L'autore propone un diagramma (i cui assi ortogonali sono incorporazione- separazione e consumo-produzione) in base ai quali mappa l'esperienza del pubblico in ognuno degli esempi.

La terza parte, «Il teatro oltre il teatro» (*Theatre beyond theatre*), si compone di un solo capitolo, il 9, «La partecipazione nella performance e interculturalità» (*Performance engagements across culture*). Qui lo sguardo si spinge verso territori che sono chiaramente extra-teatrali e su creazioni d'arte o intrattenimento che però si realizzano a partire dalla volontà e capacità partecipativa del pubblico. Gli esempi sono due installazioni (*Stills* di Kris Verdonck e *Wanna Play* di Dries Verhoeven) e tre parchi tematici (*Disneyland* a Hong Kong, *Dickens World* a Chatam e la *Dismaland* di Basky a Weston-super-Mare). L'autore mette in luce quanto i modi produttivi e fruitivi della performance abbiano intriso i nostri consumi culturali e di intrattenimento; soprattutto intende dimostrare che l'analisi di queste nuove esperienze performative deve procedere a partire dal superamento del postmoderno e del postdrammatico e deve tener innanzitutto conto dell'impegno partecipativo del pubblico in una attualità dominata da eventi.

Dunque, l'intero saggio discute il concetto di impegno partecipativo. Ritengo però che, al di là della sequenza narrativa seguita dall'autore, questa discussione si delinei in una relazione dialettica con tre temi ricorrenti: l'estetica postmoderna, il teatro postdrammatico, la cultura digitale. E questi saranno i punti intorno ai quali articoleremo le pagine che seguono.

### *L'eredità del postmoderno*

Credo che si debba dare atto al volume di voler superare il pervasivo *trend* culturale della descrizione del presente come post-qualcosa. La scelta alquanto radicale di individuare i propri esempi all'interno di un periodo così breve (gli ultimi tredici anni) serve a delimitare un territorio ancora inesplorato in cui sembra affiorare una inadeguatezza di quelle proposte di categorizzazione seguendo le quali la descrizione del 'contemporaneo' appare già 'antica' se non del tutto inadeguata. Su questo tema tornerò più diffusamente nelle conclusioni. Voglio chiarire qui che i termini utilizzati da Lavender non sono così radicali ma si limitano a segnalare una «separazione dall'ironia e dal decentramento del postmoderno, o alternativamente una continuazione attraverso diverse strategie artistiche del suo progetto di dispersione e la sua insistenza sul contesto» [p. 20]. D'altro canto è indubbio che, sebbene il volume osservi una serie di fenomeni che eccedono la postmodernità – e forse ne segnalino il superamento –, le basi che informano la selezione degli esempi hanno

molti aspetti in comune con essa. Appartengono al postmoderno la rinuncia a una norma condivisa per la visione e la rappresentazione del mondo (e la conseguente riconsiderazione del rapporto con la realtà e delle norme che ne attestano la verità), lo smantellamento della compiutezza narrativa a favore di sequenze paradossali e immaginifiche, la frammentazione del personaggio e la riconfigurazione dei compiti dell'attore, la moltiplicazione di testualità legate all'utilizzo dei media, e soprattutto la rilevanza del pubblico nella realizzazione del senso della performance. Il teatro postmoderno ha caratterizzato tutti gli anni Ottanta e, come ha scritto Lorenzo Mango, si è mosso su paradigmi di «disseminazione», «affioramento» e «tessitura di passaggi» in cui l'evento è «una costruzione per punti, vale a dire che è una struttura al cui interno convergono spinte contrapposte, nate dalle tensioni dei diversi frammenti teatrali».<sup>7</sup> Quando Jon Whitmore ha proposto uno studio semiotico del teatro postmoderno, ha descritto un teatro che aveva moltiplicato i suoi segni e le combinazioni semantiche, in cui il dialogo diventava un elemento accessorio e si preferiva l'esplorazione libera di ulteriori e spesso inusitati modi di comunicazione.<sup>8</sup> Whitmore, pur riconoscendo la resistenza del termine a una chiara definizione, includeva nel teatro postmoderno quelle performance che erano innanzitutto «non lineari, non letterarie, non realistiche, non discorsive, non orientate alla chiusura narrativa».<sup>9</sup> Aveva quindi segnalato questioni (certo poi ampiamente entrate nel discorso teatologico) di frammentazione dello spazio, politica della visione, e non ultima la riconfigurazione del lavoro dell'attore oltre il personaggio.<sup>10</sup> È lo stesso orizzonte teorico in cui si muove Lavender e si tratta degli stessi elementi che presiedono la produzione e l'analisi degli esempi nel suo saggio. Ciononostante, sul piano dell'orizzonte fenomenologico, Mango comprendeva anche i maestri dell'avanguardia storica e Whitmore proponeva una selezione di classici contemporanei (Richard Foreman, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Elizabeth LeCompte, Peter Sellars, Josef Svoboda, Ariane Mnouchkine),<sup>11</sup> mentre Lavender è più radicale e osserva una scena che, sebbene ispirata ai principi della performance, è certamente più recente (dal 2003 e il 2015) e meno frequentata dalla saggistica teatrale. Il suo orizzonte è molto ampio e, come abbiamo visto, va dall'allestimento di *Hotel Medea* ai parchi a tema fino ai video su YouTube. Si tratta di un orizzonte che non solo individua la nozione di teatro come parte

<sup>7</sup> Cfr. il suo *La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e postavanguardia*, Kappa, Roma 1987, p. 83.

<sup>8</sup> Cfr. Jon Whitmore, *Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.

<sup>9</sup> Ivi, p. 4.

<sup>10</sup> Si tratta di continuità che emergono anche da alcuni degli argomenti trattati proprio con il saggio di Whitmore, come per esempio il rapporto tra personaggio drammatico, persona e celebrity, o l'accento sul carisma come elemento della progettazione per la performance (ivi, p. 68-70).

<sup>11</sup> Ivi, p. 3.

della più ampia categoria di performance (come era accaduto con il postmoderno), ma include quest'ultima in una più ampia idea di esperienza.<sup>12</sup> Gli esempi analizzati nel saggio non servono per dimostrare la pertinenza o meno di una estetica ermeneutica o di una estetica semiotica: *Before I Sleep* dei dreamthinkspeak non è descritto nei modi in cui mette in discussione la relazione tra soggetto e oggetto, tra osservatore e osservato, tra spettatore e attore; in *Hotel Medea* di Zecora Ura si mette in luce il modo in cui gestisce con accuratezza drammatica il luogo, la relazione tra i corpi, la materialità, e la segnicità degli elementi, tra significante e significato. E tantomeno mirano a un puntuale confronto con l'estetica del performativo: sebbene *Annual Shareholders Meeting* di Rimini Protokoll appaia esemplare per lo smantellamento della nozione di spettacolo in un evento che vive solo del *loop di feedback* nell'attualità (e unicità) della performance, la sua analisi non prosegue nei termini proposti da Fischer-Lichte.

L'ampliamento (forse lo scioglimento) della nozione di performance in quella di esperienza deriva da un cambiamento di prospettiva che orienta lo sguardo del lettore verso l'attività del pubblico e i modi in cui questa viene progettata ed esperita; gli spettacoli presi in esame non sono accomunati da una estetica bensì dal proprio focus sulla esperienza del pubblico. Anche nei casi in cui l'evento è lontano dalla drammaturgia e dal teatro (le installazioni pubbliche, i parchi tematici) l'autore ribadisce l'evidenza del testo e le sue prescrizioni ma chiarisce che queste ultime non sono più indirizzate al performer (e solo in seconda battuta e di riflesso al pubblico) ma riguardano direttamente lo spettatore e la sua esperienza. In altre parole, Lavender disegna un panorama teatrale in cui la matrice postmoderna resta solo nei codici dello spettacolo ma dove la tendenza al distacco e all'ironia (alla quale più volte lo studioso fa riferimento) lascia il passo a una drammaturgia della partecipazione.<sup>13</sup>

L'autore fa riferimento alle tesi di Lyotard secondo cui «il postmoderno ha segnato uno scetticismo rispetto le verità universali, le grandi narrative, e le affermazioni dogmatiche di intenzioni o credenze» [p. 20] e tende a sussumere le nozioni di perdita, di moltiplicazione, di frammentazione in una sfiducia e distacco rispetto l'autenticità del reale.<sup>14</sup> Ma Lavender sostiene anche che gli esiti recenti di quella

<sup>12</sup> «La performance come costruito disciplinare adesso contiene il teatro al proprio interno; dal canto suo il teatro può essere pensato mediante i modelli della performance e fornisce un paradigma per l'organizzazione di ciò che si incontra» [p. 3]. A questo proposito l'autore si riferisce esplicitamente ad Alan Read, *Theatre in the Expanded Field: Seven Approaches to Performance*, Bloomsbury, London & New York 2013, p. xx.

<sup>13</sup> I direttori creativi e registi di Zecora Ura, Persis Jade Maravala, Jorge Lopes Ramos descrivono la loro idea di drammaturgia della partecipazione in un articolo on line, *Immersive theatre: Towards a dramaturgy of participation*, «Exeunt Magazine On Line», 5 aprile 2016: <<http://exeuntmagazine.com/features/immersive-theatre-towards-dramaturgy-participation/>>.

<sup>14</sup> Cfr. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2001. Per una discussio-



stessa condizione hanno prodotto «un certo tipo di ritorno a forme di universale [...] La cultura digitale e i media sociali hanno aiutato gli individui a inserire le proprie opinioni e i propri corpi in un discorso sociale culturale» [p. 20] Ciò vuol dire che, sebbene restino «gli strumenti, e le tecniche del postmoderno (non c'è verità senza il suo contesto; nessuno scambio è immune dalle sue modalità di mediatizzazione)», questi strumenti sono stati impiegati all'interno di una nuova partecipazione con il mondo [...] Dopo il decentramento, ci siamo trovati diversamente centrati. Siamo nel mezzo di formazioni culturali interdisciplinari, interessate al significato, alle rappresentazioni, alle espressioni e al contenuto, ma anche coscienti dei modi di presentazione». [p. 21].

Questa mutazione dalle posizioni postmoderne deriva, secondo Lavender, da una diversa partecipazione agli eventi favorita dai media sociali. Eventi come, ad esempio, la caduta del muro di Berlino, la sconfitta dell'apartheid in Sudafrica, l'attacco alle torri gemelle di New York, hanno segnato un cambiamento rispetto gli anni Ottanta. Non solo «ciò che ci sembrava imm modificabile è diventato modificabile» [p. 13], ma, forse ancora più importante, questi avvenimenti, al di là della loro portata storica e politica, hanno anche influito sul nostro modo di essere nella società perché ci hanno resi testimoni di eventi cruciali. In questo senso, sempre secondo l'autore, la produzione culturale contemporanea ha fatto collassare la condizione di essere testimone con quella di dare testimonianza [p. 13]. L'azione del testimoniare è favorita dai «sistemi di comunicazione che catturano e distribuiscono pluralmente le informazioni quasi in tempo reale» [p. 13]. Da ciò, e utilizzando varie fonti, l'autore introduce il valore della autenticità, che invece era secondario nei discorsi sul postmoderno [p. 28] e, seguendo il filosofo Eugene Gendlin (che proponeva di considerare l'autenticità non come scelta arbitraria ma bensì definita sulla base dei processi coinvolti nella sua costruzione), conclude che la nozione di autentico non descrive una dialettica di vero o falso (reale o irreal) e di conseguenza non esprime la continuità assoluta del reale.<sup>15</sup>

Il discorso quindi mira a dimostrare come quegli importanti eventi storici così come il nostro rapporto con la realtà coincidano con l'affermazione delle nuove tecnologie e degli strumenti mediante i quali pensiamo la realtà storica. Seguendo la tesi di alcuni ricercatori statunitensi che avevano analizzato la diffusione del movimento Occupy Wall Street tra vecchi e nuovi media, e secondo la quale lo sviluppo di

ne sui possibili significati del termine postmoderno in ambito artistico si veda il paragrafo *I tre sensi del postmoderno* in Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'era della democrazia*, Costa & Nolan, Genova 1991, pp. 297-304.

<sup>15</sup> «Authenticity can become the new 'centre' after the decentring by postmodernism. An 'authentic' process is the kind that *carries forward* what is implicit so that it is engaged and comes to speech or action» [corsivo originale], Eugene Gendlin, *Authenticity after postmodernism*, «Changes. An International Journal of Psychology and Psychotherapy», 17, 3, 1999, p. 206.

alcune tecnologie di comunicazione fanno sì che alcuni strumenti (come il cellulare) smettano di essere uno degli strumenti disponibili in un determinato ambiente comunicativo e inizino a diventare creatori dell'ambiente stesso in cui operiamo, l'autore ritiene che i nuovi strumenti, con cui esprimiamo il nostro coinvolgimento culturale con il reale, hanno a loro volta ristrutturato la nostra esperienza del reale [p. 15].<sup>16</sup> In sostanza Lavander si associa a un più generale discorso sulla mediatizzazione e sulla convergenza della nostra cultura, così come è stato proposto da Bolter e Grusin, da Jenkins o da Manovich, ma sottolinea in esso l'estensione del nostro coinvolgimento individuale nella sfera sociale [p. 16].<sup>17</sup> Sembra inoltre dipingere una condizione storica che è in parte presagita dalla critica baumaniana a una certa morale postmoderna. Se il postmoderno, sostiene l'autore, aveva avuto il pregio di destabilizzare le norme e le nozioni di reale, non sembra aver fornito gli strumenti epistemologici adatti ad affrontare gli attuali scenari politici e sociali. La reazione a questa inadeguatezza secondo l'autore consiste in una sorta di rivincita del reale che entra nel discorso culturale in quanto fondamento nelle nostre relazioni mediante atti di partecipazione e condivisione («il reale è ritornato» [p. 19]). Lavander spende molte pagine intorno a questo problema storico filosofico perché ritiene che sia possibile riconoscerne gli esiti anche nell'ambito della performance. E soprattutto perché su questa riaffermazione della nozione di reale si basa la sostanza dell'esperienza di impegno partecipativo del pubblico (senza di essa infatti si costituirebbe una nozione di esperienza più effimera e certamente poco 'impegnata'). I teatri indicati da Lavander non tematizzano la riflessione sui propri codici o la presenza del performer, come invece Lehman fa per la matrice postmoderna [p. 25] bensì tematizzano l'esperienza del pubblico come «essere *del* mondo e *nel* mondo» [p. 26]. Si tratta di opere che 'parlano' dell'esperienza perché questo è l'argomento centrale della cultura contemporanea. E dunque «i teatri della partecipazione sono uniti al mondo. Guardano all'esterno invece che all'interno» [p. 27].

Le conseguenze di queste posizioni si misurano innanzitutto sulla nozione di messa in scena, a partire dalle posizioni di Pavis sul metatesto che guida la messa in scena e anche sulle ipotesi di superamento di quest'ultima [p. 80].<sup>18</sup> Lavander ricono-

<sup>16</sup> Kevin DeLuca, Sean Lawson, Ye Sun, *Occupy Wall Street on the Public Screens of Social Media: The Many Framings of the Birth of a Protest Movement*, «Communication, Culture & Critique», 5, 4 (2012), pp. 483-509. Gli autori dell'articolo a loro volta si basano su diverse ricerche che analizzano la diffusione degli smartphone.

<sup>17</sup> Cfr. Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini Studio, Milano 2005; Lev Manovich, *Software Culture*, Olivares, Milano 2010.

<sup>18</sup> Pavis considera la messa in scena un sistema sintetico di principi organizzativi, un oggetto teorico astratto, intreccio di scelte e vincoli a volte i quali possono essere a loro volta descritti come *metatesto* o *testo spettacolare*; Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino 2008, p. 16.

sce la tensione tra una visione interpretativa di messa in scena come il dominio significativo del dramma e la posizione postmoderna della performance che non ha bisogno di significare ma semplicemente esiste (affettivamente, emozionalmente), ma non tende a scioglierla quanto invece ad affermare l'esistenza di un terza scrittura (la drammaturgia della partecipazione per l'appunto) che non tematizza né l'illusione drammatica né la presenza dell'evento bensì l'azione di fare esperienza di qualcosa da parte del pubblico.

L'influenza e il superamento del postmoderno sono verificati anche nel discorso sull'attore. Lavender mette in evidenza come nel decennio a cavallo tra anni Ottanta e gli anni Novanta la nozione di «personaggio» nella performance abbia vissuto una crisi che appare essere fatale [p. 105]. Riprende le tesi di Auslander che descrivevano una progressiva ridefinizione della mimesi teatrale, dal «personaggio» alla «performance persona» [p. 105].<sup>19</sup> Si tratta di un discorso sviluppato soprattutto intorno agli show televisivi e dal vivo degli illusionisti David Blaine e Derren Brown [p. 113 – 117] ed è affine a quello sul divismo e la celebrità come aveva già indicato Whitmore, e per il quale la rilevanza delle qualità personali nel sistema di segni utilizzato fa sì che «i performer (in particolar modo le star) per mezzo della forza delle loro personalità possono trasmettere informazioni complementari o antitetiche al significato inteso dal testo o dalla performance».<sup>20</sup> Anche Lavender fa riferimento al carisma, segnando la sostituzione della caratterizzazione del personaggio con il carisma e quindi con l'individuo/persona [p. 107], analogamente alle posizioni già espresse da Whitmore per il quale «la celebrità è un significativo complesso che diventa centrale al significato della performance».<sup>21</sup> Ed è quindi d'accordo con Eleonor Fuchs che, a sua avviso, descrive «una nuova poetica del teatro che segna l'allontanamento dagli archetipi del personaggio in favore di una figura drammatica più indeterminata» [p. 106], la cui natura diventa apparente nei molteplici modi di presentazione, la cui costruzione diventa più chiara: l'«essere» di un personaggio è superato dai segni formali che lascia e il personaggio appare grazie soprattutto agli strumenti attraverso i quali è mediato [*ibidem*].<sup>22</sup>

Eppure si tratta di una traiettoria che convince Lavender soprattutto sul piano dei codici ma non per quanto riguarda *tout court* la dismissione del personaggio in conseguenza delle «onde d'urto del postmoderno e post drammatico» [p. 108]. A riprova di ciò ricorda che il lavoro di molti attori nel cinema, nel teatro e nella radio

<sup>19</sup> Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London 1997.

<sup>20</sup> Jon Whitmore, *Directing Postmodern Theater* cit., p. 67, che a sua volta fa riferimento a Michael Quinn, *Celebrity and the Semiotics of Acting*, «New Theatre Quarterly», 6, 22 (1990), pp 154-61.

<sup>21</sup> Jon Whitmore, *Directing Postmodern Theater* cit., p. 69.

<sup>22</sup> Cfr. Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspective on Theatre after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1996.

ha dimostrato che la profonda e ben fatta caratterizzazione del personaggio resta una delle componenti chiave del dramma contemporaneo in diversi media. Se con il termine s'intende «la figurazione di un io; la presentazione di una personalità mediante azioni che ci permettono di vedere l'individuo» allora «anche quando il personaggio è molto archetipico o caratterizzato come nelle avanguardie e nel modernismo o nel postmoderno, riusciamo sempre a riconoscere nella performance un 'altro' immaginario, formato dalla soggettività. La divisione binaria immaginata dagli studiosi di teatro e performance prima del volgere del nuovo millennio – nella quale il personaggio fictional è rimpiazzato dalla “performance persona” potrebbe non essere così precisa» [p. 108].

Lavender preferisce riconoscere l'importanza semantica dell'agente in scena, non tanto in quanto *dramatis personae*, bensì in quanto costruzione di affetti, seppur non psicologizzato. La figurazione di ciò che c'è di personale nell'agente in scena indica un sé specifico, «un essere al limite tra caratteristiche originali (le cose che ci rendono differenti dagli altri) e una fabbricazione individuale (le cose costruite precisamente per la presentazione). Questo ritorno a un io, sincero e al tempo stesso costruito «è la risacca dall'onda della performance postmoderna» [p. 118].

Per quanto riguarda le nozioni di rappresentazione e di personaggio quindi, il volume parte dalla rielaborazione postmoderna, nei termini di una decostruzione della rappresentazione realistica ma ne fa intravedere il superamento nella rilevanza dell'esperienza e nell'imporsi di figure drammaturgicamente costruite e centrali nell'evento anche se con altri strumenti che non siano quelli della trasposizione di un testo drammatico.

### *Dopo il postdrammatico*

Abbiamo visto che il volume si concentra su produzioni in cui è rilevante l'esperienza che il pubblico vive nel quadro di un evento adeguatamente organizzato [p. 87]. Lavender tiene a sottolineare che questi eventi «possono attivare forti esperienze di mediazione drammatica, e partecipazione con le questioni che l'evento presenta» [p. 87]. Il riferimento esplicito è al teatro postdrammatico così come descritto da Lehmann, del quale il saggio riprende molti spunti e si propone come una sorta di sviluppo alternativo. «Il viaggio intrapreso dal teatro postdrammatico non è necessariamente l'abbandono dell'arte drammatica prevista da Lehmann quando ha scritto il suo libro negli anni Novanta» [p. 87].

Si tratta di una questione differente da quella che abbiamo appena discusso. D'altronde lo stesso Lehman aveva chiarito che il confine del teatro drammatico non coincideva con il postmoderno (anche se in quel contesto si collocava) ma riguardava tutti i teatri oltre il dramma, cioè quelli che si collocavano in un tempo «dopo l'autorità del paradigma drammatico» e quindi tutte quelle occasioni in cui

«interezza, illusione e rappresentazione smettono di esistere come principi regolatori e diventano mere varianti».<sup>23</sup>

Ma il riaffiorare della nozione di reale sottende anche il modo in cui Lavender si confronta con il postdrammatico, e infatti sostiene che gli eventi di cui si occupa: «condividono molti degli attributi che Lehmann assegna al teatro postdrammatico, ma marcano anche una ulteriore estensione dei paradigmi teatrali oltre il teatro, in una scena performativa che non è tanto definita dal suo allontanamento dal dramma quanto invece dalla sua ri-partecipazione con il reale» [p. 23]. E lascia intravedere esiti diversi. «Sono spettacoli che si fondono intertestualmente sul significato del testo e certamente sul significato dell'intertesto. Dipendono strutturalmente sulla capacità dei testi e degli intertesti nel presentare le loro più o meno efficaci parole. Allestiscono ambienti di rappresentazione mimetica sebbene inquadrati chiaramente in una produzione di azioni» [p. 87]. Negli esempi che costellano il volume, l'autore riconosce certamente un' enfasi sulla visione ma la unisce a una tendenza alla narrazione multiprospettica, e sottolinea che rivelano anche «un movimento verso la chiusura e la conclusione [...] la produzione è resa come una entità completa, un risultato finale. Se questi lavori sono postdrammatici, lo sono in un modo che recupera il drammatico» [p. 87].

Come abbiamo notato per il postmoderno, anche nel caso del teatro postdrammatico la sovrapposizione è indubbia e, in questo caso, testimoniata anche dal lessico: cerimonia, voce nello spazio, panorama, simultaneità, drammaturgia visuale, fisicità, irruzione del reale, evento, sono i cardini su cui Lehmann struttura il suo discorso e ritornano costantemente nella trattazione di Lavender.<sup>24</sup> L'intento dell'autore non è di confutare la validità o dimostrare l'inapplicabilità delle formulazioni lehmanniane rispetto al panorama teatrale che prende in esame, bensì di proporre un cambio della matrice di lettura e dimostrare che fenomeni pur coincidenti con il lessico postdrammatico possono essere efficacemente descritti in altro modo. Seguendo il discorso del paragrafo precedente, la specificità di questi teatri dell'impegno partecipativo sarebbero meglio individuata non tanto misurando la loro distanza dai paradigmi drammatici bensì valutando la loro vicinanza al reale. Lavender sostiene che i termini «attualità, autenticità, incontro, partecipazione», già noti nel vocabolario lehmanniano, sono ormai ampiamenti «diffusi all'interno degli studi della performance» [p. 25]. Così facendo, proprio attraverso il ricorso alla realtà del mondo, sembra intravedere la ricostituzione di quella interezza drammatica, di quella unità di senso e organicità dell'opera che lo spinge oltre gli esiti dello studioso tedesco.

<sup>23</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, tr. ing. Karen Jürs-Munby, Taylor & Francis, Oxon 2006, pp. 22 e 27.

<sup>24</sup> Si veda il capitolo *Panorama of postdramatic theatre* in H.-T. Lehmann, cit., pp. 68-133.

L'autenticità della performance, nei termini proposti da Lavender, sembra attestarsi con la propria dignità di reale non in quanto esposizione di un atto bensì come esplicito rimando a un mondo 'esterno alla performance' che esiste e ne è oggetto. Restiamo quindi nel regno della rappresentazione della realtà. In tal senso leggiamo le parti dedicate al teatro documentario o al cosiddetto *verbatim theatre* [p. 36]. Il documento (sia esso un contenuto multimediale o il testo dello spettacolo) «fornisce un modo di esplorare il tessuto di fatti e prospettive dietro gli eventi sociali e politici». All'evento teatrale sono addotte le possibilità di rappresentazione del mondo, il testo (ri)conquista la possibilità di dire il reale mediante il ricorso a un «discorso autentico» [p. 37] ma questa autenticità non è assoluta e non vuole essere vera «bensì personale» [p. 38]. Non è meno importante che la forma di questo teatro sia spesso discorsiva e metta in scena le diverse articolazioni in modo da consentire allo spettatore di costruire la propria visione» [p. 37]. Nel *verbatim theatre*, il testo, dunque, ritorna a essere manifesto e palese, poiché è detto nello spazio dell'azione rappresentativa, ma il suo punto di partenza – la sua base autorizzativa – è la voce personale che parla di cose pertinenti (temi che sono parte del dibattito politico e culturale) per il pubblico.

Alla pura esposizione dell'azione performativa, molti degli spettacoli discussi nel volume preferiscono (ma si dovrebbe dire 'aggiungono') la rappresentazione, «sebbene riallestita secondo i codici del teatro postdrammatico, non dipendente dalla fabbricazione di un dramma autoriale bensì dalla fattualità di un discorso autentico» [p. 37].

A questi ragionamenti partecipano i cambiamenti nei consumi culturali quali lo sviluppo dei reality televisivi [p. 40], la socialità digitale in cui il personale diventa pubblico [p. 41], in cui la ragione e il senso emergono non perché dichiarate da una legge naturale o sociale ma perché sono parole emesse da un corpo la cui fonte è ontologicamente individuale e relativa (non assoluta) [p. 38].

Il nodo in cui l'autentico diventa vero è rappresentato da un passaggio «da una società dello spettacolo a una società coinvolta nell'atto dell'essere spettatori [...] facciamo esperienza di avere una esperienza» [p. 30], e quindi «lo spettatore completa l'evento attraverso la sua presenza attiva» [p. 155].

La prospettiva esperienziale è la ragione per cui anche in eventi costruiti con scene e sequenze disomogenee e di natura diversa, il fuoco tematico non è la frammentazione. L'autore dedica varie pagine a *Hotel Medea* di Zecora Ura Theatre [pp. 87–97], emblematico per questo teatro dell'impegno partecipativo. Si tratta di uno spettacolo che ibrida evento ed esperienza e che meglio di tutti codifica la drammaturgia della partecipazione di cui abbiamo parlato [p. 88].<sup>25</sup> È uno spettacolo in cui

<sup>25</sup> Abbiamo avuto modo di vedere lo spettacolo a Londra nel 2010. Cfr. Antonio Pizzo, *Attori e personaggi virtuali*, «Acting Archives Review», I, 1, 2011, pp. 109-111.

la partecipazione del pubblico è fondamentale, intensa, eppure semplice. L'atto di inclusione nell'evento è attento e sempre accomodante [p. 89], non ha altro scopo se non proprio quello di voler far partecipare lo spettatore alla storia perché così i personaggi, i nessi narrativi, i temi possano manifestarsi. La partecipazione è distesa come l'intreccio di una storia, mediante passi successivi e progressivi, fino a condurre gli spettatori a essere bambini accucciati su lettini a castello mentre una balia legge loro una favola. E ciò accade naturalmente non chiedendogli di interpretare un ruolo ma posizionandoli (nella loro persone) come «figure drammaturgicamente coerenti in una narrativa teatrale» [p. 96]. Lavender sostiene che in questo modo lo spettacolo s'inserisce in un ambito drammatico ma, ed è questa la specificità, il dramma (realizzato per il pubblico) è popolato con i corpi degli stessi spettatori. Si tratta quindi di una rappresentazione drammatica in cui «la separazione tra attore (lo specialista da osservare) e lo spettatore (amatore e osservatore) rimane valida» anche se sfumata [p. 96].

In questo caso, gli argomenti di Lavender appaiono più nitidi se confrontiamo *Hotel Medea* con un esempio del teatro immersivo degli anni Ottanta, come la trilogia della Fura del Baus (*Accion, Suz/o/Suz, Tier Mon*). Se nel primo l'inclusione è attenta e accomodante, mirata a sfumare la distinzione tra attore e pubblico, nella seconda l'evento (sebbene prevedesse la 'navigazione' del pubblico in spazi non teatrali) esasperava proprio quella distinzione con azioni di energica incursione del performer tra gli astanti (resta iconica l'immagine di Marcel·li Antunez Roca che si fa strada tra il pubblico brandendo una mazza per fare a pezzi un'automobile davanti ai loro occhi).

Nel caso di *Hotel Medea*, si tratta della narrazione di una storia mediante i codici del dramma la cui unità però non è garantita dal testo, e nemmeno dallo spazio in cui è presentato, bensì dal modo in cui la partecipazione dei singoli è coordinata e gestita.

Infatti la «messa in sensibilità» di cui scrive l'autore [p. 97] non è intesa come il passaggio dalla rappresentazione drammatica alla produzione di atti da parte di performer per un pubblico variamente costituito e distribuito, bensì come coinvolgimento e partecipazione degli attori e spettatori in una serie di comportamenti strutturati e condivisi [p. 100] e richiama una partecipazione emotiva e affettiva con l'evento vissuto nella quale, a mio avviso, non è peregrino riconoscere la riconfigurazione di quell'illusione teatrale estromessa nella performance postdrammatica. L'esperienza partecipativa quindi è la chiave per misurare gli esiti ulteriori rispetto alle formulazioni di Lehmann ma è anche, come sostiene Lavender, un punto di contatto. Nelle conclusioni del suo saggio, Lehmann riconosceva la pervasività e la superiorità delle strutture comunicative instaurate dal mondo dei media ma sosteneva anche che «la struttura di base della percezione mediata dai media è tale che non si fa esperienza della connessione tra le singole immagini ricevute ma soprattutto non c'è relazione tra il ricevitore e il trasmettitore dei segni; non

si fa esperienza della relazione tra risposta e domanda». Il teatro quindi poteva mantenere una propria identità e forza proprio riaffermando ciò che la medialità contemporanea sottrae: «una *politica della percezione*, che può essere allo stesso momento chiamata una *estetica della responsabilità* (o *response-ability*). Invece di confortare ingannevolmente la dualità del qui e lì, dentro e fuori, esso può mettere al centro *l'implicazione reciproca di attori e spettatori in una produzione teatrale di immagini* e quindi rendere visibili i fili interrotti tra esperienza personale e percezione» Da ciò consegue che «sarà sempre più importante per le pratiche teatrali nel senso più ampio creare situazioni giocose (*playfull*) nelle quali gli affetti siano rilasciati e rappresentati (*played out*)». <sup>26</sup>

In altre parole Lavender fa coincidere la propria analisi del presente con lo sguardo che Lehman aveva lanciato negli anni Novanta sul possibile futuro della performance. «È un teatro socialmente impegnato, non necessariamente per esporre una particolare prospettiva (sebbene possa farlo) ma per realizzare una funzione antica: fornire un luogo per la visione (*theatron*) dove questioni importanti sono condivise comunemente e anche un luogo dove gli eventi sono coabitati insieme» [p. 26].

### *Drammaturgia ed evento nel mondo digitale*

Il teatro postdrammatico, secondo lo stesso Lehmann è stato un prodotto dell'«onnipresenza dei media» a partire dagli anni Settanta. <sup>27</sup> Lavender ritiene che questa onnipresenza nutra l'idea di ibridizzazione che permea tutto il saggio [p. 65], a sua volta connessa con la natura intermediale della performance contemporanea [p. 59]. E a questi elementi si può, in buona parte, ascrivere la specificità degli esempi analizzati, e che vengono così ricondotti nell'alveo della cultura digitale come tratto fondamentale della contemporaneità. Si tratta di elementi che l'autore trae da letteratura sul tema del digitale (tra cui Manovich, Castells, Jenkins) così come da discorsi più mirati all'arte e al teatro quali quelli di Rancière e Fisher-Lichte [pp. 58 e 59].

Ciò non è in contrasto con il discorso sulla fascinazione per l'autentico che sembra percorrere i temi del saggio perché, secondo una chiara matrice postmoderna, Lavender nota che paradossalmente rientrano nel campo dell'autenticità anche le esperienze che includono la virtualità della cultura digitale [p. 29]. La stessa performance teatrale non è più radicata nel dogma della presenza e incontro dal vivo ma è diventata «un insieme di media» [p. 9].

È un discorso che Lavender ha sviluppato nel corso degli anni a partire dagli studi sulla performance intermediale. Già nel 2010, interrogandosi sulle possibili relazioni tra i media, dichiarava il suo favore per il modello di ibridazione rispetto a

<sup>26</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* cit., pp. 185-186.

<sup>27</sup> Ivi, p. 22.



quello gerarchico e a quello di interconnessioni strutturate.<sup>28</sup> Nelle opinioni dell'autore, l'ibridazione può essere intesa come un mescolarsi di forme e procedure. La nozione di ibrido che sottende l'intero volume è il sottotesto teorico del teatro intermediale in cui troviamo «sistematicità, pluralità di presentazione, insiemi di azioni, messe in scena multimodali, allestimento di affetti», un reticolo di elementi in cui lo spettatore «abita» e «fa esperienza» in cui «la coerenza è prodotta a fronte di frammentazione e ottenuta mediante la pluralità» in cui i «media sono sia distinti che sintetizzati, i corpi sono coinvolti e separati, e la drammaturgia intermediale iscrive la presentazione con la mediatizzazione».<sup>29</sup>

Rispetto ai lavori che hanno specificamente riguardato l'intermedialità, crediamo che sia importante notare come i caratteri dell'esperienza dello spettatore, considerati alla luce della cultura digitale, siano paradossalmente esemplificati non tanto dalle performance ad alto contenuto tecnologico quanto dai parchi a tema che fondono messa in scena (l'organizzazione di spazio e azione per la performance) e messa in evento (l'organizzazione dell'evento) in ciò che l'autore, citando Bryman, chiama «systemscape», una fusione di spazio, scenografia, performance e incontro [p. 206].<sup>30</sup> In questi ambienti acquista un valore essenziale l'esperienza ludica; non è tanto importante che si conosca il tema del parco o che questo sia più chiaro dopo la visita, ciò che conta è il grado di divertimento nel momento in cui «siamo inseriti all'interno di una simulazione della storia, di una biografia e una letteratura in modo da produrre il nostro proprio presente pieno di eventi» [p. 211].

L'ibridazione è un tratto che caratterizza non solo la produzione ma anche l'esperienza degli spettatori e, a partire ancora dalla nozione di spettatore emancipato di Rancière, l'autore individua un nuovo statuto in cui si intrecciano vedere e fare, spettatorialità e *agency* [p. 135] secondo un paradigma di evento immersivo.

Lavender però si ferma qui, e non prosegue l'indagine sulle relazioni tra l'intrattenimento digitale e l'esperienza in relazione agli studi di ludologia. Riteniamo che gli argomenti che Lavender utilizza in relazione alla nuova configurazione della performance intermediale (e quindi ibrida) possano essere anche letti in relazione alla nozione di «mimesi come far finta» proposta da Walton. In altre parole quel reticolo di elementi e media diversi che caratterizza questo tipo di spettacoli potrebbe essere iscritto in un gioco partecipativo del far finta in cui agiscono come

<sup>28</sup> Andy Lavender, *Digital Culture*, in Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson, a cura di, *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, p. 132-133.

<sup>29</sup> Ivi, p. 134.

<sup>30</sup> Cfr. Alan Bryman, *The Disneyization of Society*, Sage, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore 2004. I temi del saggio sono stati anticipate da Bryman nell'articolo *The Disneyization of Society*, «The Sociological Review», 47, 125-126, 1999, pp. 380-387, disponibile on line <<http://onlinelibrary.wiley.com>>.

supporti alle attività di immaginazione e creazione di realtà fittizie nello spettatore.<sup>31</sup> Infatti, tutti gli esempi selezionati da Lavender hanno l'obiettivo di eccedere il teatro o la performance dal vivo, ma se questo «andare oltre» secondo l'autore vuol dire puntare all'ibridazione il risultato effettivo ci sembra troppo generico quando conclude che «la medialità crea qualcosa che si potrebbe chiamare teatro plus [...] prodotto di un uso simultaneo di diverse forme d'arte e differenti media» [p. 61]. Il superamento del drammatico tradizionale, la messa in secondo piano della rappresentazione in favore dell'esperienza e della partecipazione, e soprattutto l'estrema libertà nell'utilizzo dei codici di presentazione e mediatizzazione avvicinano questi esempi teatrali all'ambito ludico, che per altro appare confermato dallo stesso autore nel continuo riferimento all'intrattenimento digitale e interattivo.

L'esempio è quello della compagnia dreamthinkspeak [p. 65] e in particolare l'allestimento *Before I Sleep* (2010), ispirato al *Giardino dei ciliegi*, uno spettacolo 'site responsive' i cui eventi sono contestuali al luogo in cui avvengono ma non hanno una relazione esclusiva con esso. Lo spettacolo si compone di plastici in miniatura, installazioni in larga scala, adattamenti architettonici, azioni recitate, suoni e video, che gli spettatori seguono in un tour parzialmente libero nello spazio di un supermercato dismesso [p. 68]. L'intertestualità dell'evento include la storia del luogo in cui è allestito e il testo cechoviano secondo una strategia che fonde sistematicamente il testo con le installazioni, il mondo esterno con il mondo interno, il passato e il presente, la finzione drammatica e la realtà del luogo, i diversi media tra di loro [p. 75]. Ma si sottolinea che la performance consiste soprattutto in una «concreta espressione di un plurale come un'entità [e] l'effetto emotivo riguarda l'esperienza in relazione alla sua medialità ibrida» [p. 75]. L'immersione dello spettatore non è misurata sulla sua individuale e implicita affezione all'evento al quale assiste, bensì sul grado di presenza fisica e cognitiva in uno spazio sensoriale in cui è implicato grazie allo sfumarsi della linearità degli eventi, degli spazi [p. 76].

Questo spettacolo, così come altri (per esempio un'altra produzione/tour: *The twins would like to say* di Dog & Pony Theatre Company) è descritto in termini che lo rendono omogeneo alla cultura contemporanea dell'intrattenimento digitale nella quale lo spettatore diventa una sorta di giocatore con vari gradi di autonomia, non attivo in senso figurato ma proprio letteralmente in azione [p. 145].

Pur non approfondendo il discorso, Lavender richiama il contesto ludico quando, nei termini di incontro, sensazione ed esperienza, la nozione di messa in scena è aggiornata come messa in evento (come abbiamo visto prima) e diventa «simile a ciò che accade nel videogioco e a volte nelle interazioni interne ai social media

<sup>31</sup> Cfr. Kendall L. Walton, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis, Milano 2011.

[secondo una] produzione di esperienza caratteristica della cultura della performance contemporanea» [p. 97].

Le competenze nell'ambito della creatività e della cultura digitale assumono rilevanza nel discorso, non solo per quanto riguarda la produzione degli spettacoli, ma anche perché ne forniscono strumenti di lettura e analisi che «permettono di spiegare in che modo la performance funziona per coloro che la visitano, che ne sono testimoni e qualche volta vi partecipano» [p. 78]. In altre parole la pratica del digitale permette allo spettatore di riconoscere la drammaturgia dell'evento. Quel *metatesto* che Pavis individuava come l'insieme di istruzioni per la messa in scena<sup>32</sup> non solo contiene la cosiddetta regia di ciò che avviene nello spazio scenico ma, negli esempi discussi, coincide con le istruzioni che «controllano la partecipazione del pubblico con la produzione nei suoi differenti spazi» [p. 81]. In sintesi la drammaturgia diventa una procedura di esecuzione in un sistema di regole, come una riga di comando all'interno di un sistema operativo. E dunque il termine *mise en événement* [p. 81] sembra derivato direttamente dalla cultura prodotta negli studi di informatica e che noi condividiamo attraverso i nostri quotidiani consumi culturali. In questo senso riteniamo che la nozione di evento sottostante a questi teatri non è derivata dal *loop di feedback* individuato da Fischer Lichte come fondamento estetico della performance [pp. 85-86] ma appare più ampiamente consona con la cultura digitale.

Le influenze della cultura digitale, come abbiamo visto anche nella discussione sul postmoderno e sul postdrammatico, intervengono anche sulla nozione di corpo e di personaggio. In questo caso sono dominanti le esibizioni su YouTube in cui «l'apparente trasparenza – l'apparire di una persona in persona – è una caratteristica dei social media e ha contribuito a cambiare il modo in cui pensiamo la performance e i corpi nelle performance» [p. 120].

Quel fenomeno che l'autore cataloga sotto la voce «Me dancing» [p. 126, vale a dire la proliferazione su YouTube di esibizioni amatoriali e localistiche ma che possono diventare fenomeni di massa, in spazi intimi che però si aprono allo sguardo di milioni di utenti, e soprattutto «la presenza del corpo del produttore come un corpo autentico – seppure sia contemporaneamente anche una performance persona – rappresenta [a suo avviso] la svolta postdrammatica verso la performance, mentre la modalità di presentazione scivola tra la combinazione di un altro io performativo e il proprio essere. [...] YouTube ci ha permesso di rimpossessarci dei nostri corpi anche mentre li rendiamo disponibili ad altri» [p. 131].

Sebbene in questo caso Lavender appaia troppo incline ad assumere i caratteri del digitale nella loro indefinitezza, in un discorso in cui la cultura digitale ha come effetto la distruzione dei confini categoriali e di genere e in cui il corpo digitale

<sup>32</sup> Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli* cit., p. 16.

diventa un corpo totale, integrato e multiforme, si apprezza in particolar modo la capacità di ricondurre gli innumerevoli discorsi sulla mediatizzazione del corpo in un orizzonte culturale capace di infondere una luce feconda sulle nozioni di personaggio e di presenza nella performance. In altre parole, le sue argomentazioni suggeriscono innanzitutto che l'analisi della recitazione (nel senso più esteso del termine) non possa esimersi da uno sguardo ampio su media diversi e soprattutto fenomenologie eccentriche.

Non riteniamo invece che, una volta obliterata la differenza tra archiviare e distribuire nel mondo digitale,<sup>33</sup> ci siano i presupposti per dire che, distribuita dalla rete, la «performance che una volta era una cosa assolutamente relativa al nostro presente, adesso è sempre con noi» [p. 124]. Non credo che il saggio chiarisca (se mai fosse possibile) come la trasmissione della performance sia identica alla sua attualità in un evento allestito per la nostra presenza. Si tratta di un discorso che riguarda la persistenza pervasiva del documento che può essere fruito e rimediato come evento, ma non la sua presenza. Allo stesso modo non crediamo che sia esclusivamente ascrivibile alla distribuzione digitale in rete la possibilità del corpo «essere esperto e inesperto, innovativo e populista, un corpo in protesta e qualche volta tutte queste cose insieme». [p. 125]. Il fatto che la famosa coreografia *Gangnam Style* del rapper coreano Psy sia stata reiterata in rete da Ai Weiwei e da Kapoor stabilisce certamente un regime di intertestualità veloce, quasi immediata, dinamica, ma non una riqualificazione ontologica del corpo digitale. Tutti i corpi, anche non distribuiti digitalmente possono essere tutte quelle cose.

Altra portata, invece, ci sembra che abbia il discorso quando, sempre inquadrando la performance contemporanea intermediale all'interno della cultura e dell'intrattenimento digitale (dal videogiochi ai social media), mette in guardia contro i pericoli del consumismo.<sup>34</sup> Gli esempi indicano che nella maggior parte dei casi la presenza non serve a cambiare lo spettatore o l'evento ma soltanto a completare quest'ultimo. L'autore descrive uno spettatore che sebbene impegnato nella partecipazione sta contribuendo alla costituzione di una esperienza di consumo [p. 156]. In questo caso il riferimento è agli studi di economia che descrivono un nuovo contesto di

<sup>33</sup> Lavender nota che la distribuzione digitale è in se stessa la creazione di un prodotto archiviabile (il *repository* è *live*) [p. 124]. Altrove aveva già affermato: «digitisation has transformed the means of recording and distributing the things that we watch and listen to», Andy Lavender, *Digital Culture*, in *Mapping Intermediality*, cit., p. 128.

<sup>34</sup> Anni prima Lavender aveva già accennato a questi pericoli: «Developments in information and communications systems have had a wider impact. They have changed the way that we manage our time and our exchanges as participants within a culture. The digital domain of information and communication has been commodified (then re-commodified) in ways that have altered our experiences of creativity, ownership and distribution», «audiences are also agents and participants, consumers of time and presence. This, then, is a sensuous consumerism, marked by transactions that place the body in the moment» (Andy Lavender, *Digital Culture*, cit., p. 127 e 134).

consumo in cui la merce venduta non è più un bene materiale bensì una più astratta (sebbene economicamente quantificabile) «esperienza» [p. 158].<sup>35</sup> Allo stesso modo di come la nostra partecipazione ai programmi fedeltà di un supermercato serva solo a completare la sua architettura di mercato e consumo, «lo spettatore è implicato, anche incorporato piuttosto che emancipato» [p. 156]. Seppur il saggio non svolge lo spunto in modo ampio, lascia emergere un tratto che ci sembra interessante non tanto da un punto di vista ideologico (la critica della società dei consumi) ma perché allude a un teatro che ‘sfida’ l’intrattenimento commerciale sul suo terreno pur non abdicando alla propria missione di produrre oggetti culturali prima che oggetti di consumo, e senza rinunciare a una ‘qualità’ che serve se stessa e non una strategia economica.

L’impegno partecipativo del pubblico, come abbiamo visto ampiamente derivato da un modello di consumo culturale che è tutto di matrice digitale, assume una tale enfasi che ha bisogno di specifica attenzione e appropriati strumenti di analisi. Se il nuovo teatro è specificamente segnato da questo tipo di partecipazione, allora – sostiene l’autore – diventa essenziale riuscire a misurarla o descriverla per poter poi procedere all’analisi. Non è più sufficiente indicare una generica partecipazione o coinvolgimento perché sarebbe come considerare i drammi teatrali limitandosi a indicare che ci sono alcuni personaggi che dicono un testo. Dunque, a partire dal diagramma proposto da Pine e Gilmore per descrivere i quattro possibili «territori di un’esperienza», l’autore elabora una versione teatrale per indicare i tipi di partecipazione del pubblico all’evento.<sup>36</sup> Il diagramma è composto da due assi intersecanti; uno che ai due estremi opposti vede consumo e produzione, l’altro separazione e incorporamento [p. 161]. Le quattro aree create dal diagramma individuano altrettanti tipi di presenza del pubblico: 1) essere nella parte terminale della ricezione di un prodotto già fatto o preconfezionato; 2) avere una funzione autonoma in un evento che comunque è ampiamente preordinato; 3) navigare selettivamente in un evento aperto al quale comunque il pubblico è estrinseco; 4) partecipare in un evento che può avvenire in quel modo solo grazie all’attività del pubblico [p. 161]. Il diagramma ha come oggetto l’esperienza del pubblico e prova a descriverne la tipologia mappandola su un territorio disegnato da dimensioni coerenti con l’oggetto (gli assi ortogonali). Proprio il focus sull’esperienza rende questo diagramma simile (e in parte derivato) da quelli che hanno descritto l’esperienza del giocato-

<sup>35</sup> Lavender assume esplicitamente le teorie di Pine e Gilmore sull’economia dell’esperienza in cui si individua una tendenza del tardo capitalismo in cui tutto è progettato per fornire esperienza come una bene centrale da comprare [p. 181]. «No longer do customers purchase goods merely for their functional use but also for the experiences created during purchase and use», B. Joseph Pine, James H. Gilmore, *The Experience Economy*, Harvard Business Press, Brighton (MA) 2011, p. 152.

<sup>36</sup> Una versione del diagramma originale di Pine e Gilmore è disponibile online all’indirizzo <<https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy>>.

re nel videogioco, come ad esempio la tassonomia proposta nel 1996 da Richard Bartle.<sup>37</sup> In altre parole il diagramma che descrive l'esperienza sembra derivare non tanto dall'ambito economico e del marketing ma dai diversi tentativi di descrivere l'esperienza del giocatore nell'ambito delle tecnologie digitali di intrattenimento ludico. E a mio avviso questo segna una interessante sovrapposizione di territori non tanto per l'intervento di tecnologie digitali nel teatro quanto per il progetto di drammaturgia procedurale sottostante nella quale si disegnano i comportamenti fisici e affettivi dello spettatore.

Infatti nelle pagine che Lavender dedica a *Can you see me now?* di Blast Theory, una performance sviluppata secondo i modi del *pervasive gaming* [p. 183] non sono messi in luce i caratteri tecnologici del videogame (sebbene si tratti di uno degli esempi in cui la tecnologia digitale è più rilevante) quanto la sua pervasività come azione performativa. Qui lo 'spettatore' è un *player* al computer che guida un *avatar* virtuale sulla mappa di una città. Intanto nelle strade i performer sono occupati in una caccia all'uomo che si conclude quando riusciranno a 'coincidere' con le coordinate geolocalizzate dell'*avatar*. Le caratteristiche proprio dell'ambito videoludico, e delle quali Blast Theory ha fatto da anni la propria bandiera stilistica, non risiedono – se non accidentalmente – nei dispositivi utilizzati bensì negli elementi che – come indica Lavender – fanno scivolare la messa in scena verso la messa in evento. E si tratta di elementi controllati dalla drammaturgia (la fusione di attore e spettatore, la gestione dello spazio dell'azione, la costruzione di una trama narrativa partecipata, la tematizzazione de presenza). È un orizzonte per il quale l'autore mostra ampio interesse riconoscendo che «il mondo dei giochi offre il piacere dell'esperienza partecipativa, all'interno del flusso di impegno personale, presenza e fuga dal quotidiano. Questa è una caratteristica della cultura digitale: facciamo esperienza del piacere non soltanto nell'atto di giocare, ma anche nel dislocamento che questo gioco autorizza, trasgredendo la normatività di tempo e spazio, flirtando con i confini del sé, permettendo comportamenti che sono non tipici, rischiosi e magari (nella vita reale) proibiti» [p. 185].

### *Conclusioni*

All'inizio del volume l'autore precisa: «non ritengo che si debba vedere un'opera di teatro per poterne scrivere – altrimenti come si potrebbe dire qualcosa dell'*Amleto* di Garrick, per esempio? Ciò detto, gli scritti che seguono attribuiscono molta importanza al fenomeno dell'incontro, alla risposta viscerale e alla partecipazione contestuale. In questo caso quindi non riteniamo inappropriata una metodologia che ponga la critica di fronte all'evento» [p. 4].

<sup>37</sup> Richard Bartle, *Hearts, Clubs, Diamonds, Spades: Players Who suit MUDs*, 1996: <<http://mud.co.uk/richard/hcds.htm>>.

In quest'affermazione risuona una questione di non poco conto per gli studi teatrali. L'accento sulla necessità dell'esperienza dell'evento da parte dello studioso di teatro qui non riguarda il primato della visione diretta come base per gli studi teatrali. Del resto Claudio Vicentini ha dimostrato l'infondatezza della pregiudiziale circa evanescenza del fenomeno da studiare: lo studioso si applica a documenti; quali questi siano dipende dalle diverse condizioni e discipline; non esiste una regola che definisca l'ontologia dei documenti ammessi.<sup>38</sup> Vicentini scrive: «gli studi sulla battaglia di Waterloo sono stati condotti quando la battaglia era finita da un pezzo, e non c'era più, e le biografie di Alessandro Magno sono opera di autori che non l'hanno mai incontrato. Lo studioso ricostruisce l'oggetto della ricerca utilizzando i documenti di cui dispone, e lo stesso avviene per il teatro e per la recitazione».<sup>39</sup> In altre parole è possibile studiare qualsiasi oggetto sulla base dei documenti esistenti e dichiarati. Eppure Lavender avverte come necessaria la propria presenza agli eventi esaminati e la giustifica con il tema stesso trattato poiché, sostiene l'autore, se descriviamo un tipo di teatro fondato sul modo in cui definisce e guida l'esperienza estetica e affettiva del pubblico in una performance, la metodologia critica migliore è farne esperienza diretta e utilizzare quella come documento principe per la descrizione e l'analisi. La specificità del tema non invalida la posizione di Vicentini perché lo stesso volume di Lavender (come tanti altri) testimonia la possibilità di creare documenti più o meno ricchi per la storia degli eventi performativi la cui matrice non è testuale e in cui il grado relazionale è elevato.

Eppure crediamo che la dichiarazione iniziale sia significativa, sebbene non riguardi la questione della «evanescenza del fenomeno», perché problematizza la condotta di chi si ripropone, all'interno di un contesto disciplinare accademico e secondo una metodologia scientifica, di analizzare il presente più attuale, quello che sta accadendo nel tempo in cui scrive. L'autore sente il bisogno di argomentare la necessità di essere presente all'evento perché il suo volume, sebbene possa partecipare alla costruzione di una storia del teatro, non intende in se stesso fare storia bensì descrivere l'attuale: ricorda la condizione di un reporter dotato di una macchina fotografica la cui funzione è di documentare un accadimento.

Facciamo un esempio. Supponiamo infatti che gli storici del ventunesimo secolo debbano studiare la guerra in Siria: lo faranno dotati di un armamentario teorico consolidato che gli permetterà di ricomporre il fenomeno nei termini autorizzati dalla cultura in cui eserciteranno e soprattutto in una prospettiva ampia in senso temporale e geopolitico.<sup>40</sup> Distinto invece è il caso del reporter che oggi scatta fotografie che ritiene fondamentali o intuitive come significative per rappresentare

<sup>38</sup> Cfr. Claudio Vicentini, *È possibile la storia della recitazione?*, «Acting Archives Review», V, 9 (2015), pp. 1-18.

<sup>39</sup> Ivi, p. 1.

<sup>40</sup> In questo caso assume un concetto di storia alquanto tradizionale come in Robin George Collingwood,

il fenomeno che sta avvenendo davanti ai suoi occhi. Un saggio sulla professione del giornalista, sostiene che la storia è la conoscenza di ciò che è accaduto mentre il giornalismo ha a che fare soprattutto con la comunicazione di ciò che è accaduto o accade.<sup>41</sup> In questi termini, e in particolare nell'ambito dello spettacolo si potrebbe velocemente dismettere la questione in termini di differenza tra storia e divulgazione. Ma se il reporter si trova a comunicare qualcosa di cui non c'è ancora una storia allora il suo compito è duplice. La bontà della descrizione in quest'ultimo caso risiede tutta nella capacità di avere uno sguardo allenato e capace di carpire immagini significative anche se incomplete, ma anche di organizzare il materiale in modo che sia significativo nel contesto culturale in cui egli si muove. C'è il mestiere di analizzare i documenti e quello di produrli. Naturalmente ogni analisi diviene documento storico e in ogni documento contiene un punto di vista storico. Così come uno storico esperto saprà cogliere le ragioni e le specificità di ciò che sta accadendo in Siria, anche il reporter avrà rispetto agli avvenimenti consolidati del passato uno sguardo più allenato a cogliere elementi significativi. In altre parole le competenze coprono territori distinti, ma con ampie sovrapposizioni. Certo, nel caso del reporter, le competenze non si misurano nella esaustività dei documenti portati alla luce o nella capacità di utilizzarne di nuovi per infondere nuova luce sul fenomeno. Il reportage che non sarà dimenticato nel giro di una settimana sarà quello in cui si materializza un'immagine del mondo che si dimostri significativa e feconda nel dibattito politico (culturale). E che magari possa diventare un documento per lo studio storico. In altre parole, bisognerà essere uno storico che assume alcune metodologie del giornalismo.<sup>42</sup>

Certo ogni storia è stata contemporanea e gli studiosi si sono sempre confrontati con eventi del loro presente. La *Drammaturgia d'Amburgo* di Lessing descrive i testi e le rappresentazioni nel teatro che l'autore dirigeva prima di diventare un documento storico. E le discussioni sui testi rappresentati rivelano una ricca competenza storica sul dramma e il teatro.

Gli studi teatrali hanno negli ultimi decenni sviluppato una rilevante area contemporanea. L'analisi del passato molto prossimo ha prodotto alcuni influenti studi degli ultimi anni (basta ricordare i già citati Fischer-Lichte, Lehmann e Mango) e

*Il concetto della storia*, trad. it Domenico Pesce, Fabbri, Milano 1966. L'originale inglese è una raccolta postuma del 1946.

<sup>41</sup> Warren G. Bovée, *Discovering Journalism*, Greenwood Publishing Group, Westport 1999, p. 19.

<sup>42</sup> Simili conclusioni sono quelle di Viktor Chagas che invece di assecondare l'ipotesi di fusione tra storia e giornalismo, ritiene che la produzione di documenti e fonti dirette, come le interviste, possa essere l'auspicabile segno di una metodologia storica ibrida. Cfr. Viktor Chagas, *Grassroots journalists, citizen historians: the interview as journalistic genre and history methodology*, «Oral History», 40, 2 (2012), pp. 59-68.



spesso le analisi tendono a estendere la propria validità anche su ciò che accade adesso, nel presente.

Credo che il saggio di Lavender intrecci il mestiere dello storico con quello del reporter e che ciò derivi proprio dall'attualità dell'oggetto osservato. Mentre la differenza tra coloro che trattano questioni di estetica e coloro che si occupano di storia non dipende dalla contemporaneità o meno degli elementi analizzati, la differenza tra l'investigatore di fenomeni del presente e lo studioso della storia passata dipende da essa. Basti in questa sede constatare una differenza evidente e suppongo comunemente condivisa: è molto probabile che in libreria troveremo un volume sulla parabola di Mussolini nello scaffale dedicato alla storia mentre un saggio sull'attuale Primo Ministro sarà collocato tra le inchieste giornalistiche. Come accade per alcune inchieste giornalistiche, anche il lavoro di Lavender intende fare una storia del presente: le funzioni dello storico (che osserva e inquadra con sguardo ampio) si fondono con quelle del reporter/critico che produce i propri documenti e investiga l'attualità cercando di far emergere trend significativi sul piano culturale. In qualità di storico dello spettacolo Lavender sa che è autorizzato a studiare Garrick anche non avendolo mai visto, come critico sente la necessità della presenza per individuare uno stile di performance in cui l'esperienza è il punto focale del progetto creativo.

Ciò a mio avviso spiega la singolare premessa del saggio, ma lascia anche affiorare due questioni. La prima riguarda l'affermazione di un evidente e condiviso ambito teatologico di studi documentali sul presente che adotta e riconosce strumenti quali la critica e il reportage. Mentre in Italia il contemporaneo, almeno fino a pochi decenni fa, era ancora frequentato in modo alterno, il mondo anglosassone è stato meno schivo. Si tratta di una questione di politica culturale che incrocia le strategie di sviluppo e ricerca delle accademie, e che merita, nel caso, una discussione interna alle associazioni e organizzazioni che di questo si occupano.

La seconda ha invece un carattere epistemologico e riguarda l'efficacia o meno degli strumenti d'indagine nello studio della performance contemporanea intermediale. Ritorniamo per un momento all'esempio dello storico e del reporter. Se per studiare la prima guerra mondiale ho bisogno di osservarla secondo i criteri che definivano i conflitti in quell'altezza storica, sarebbe errato per un reporter cercare di fotografare oggi scene di guerra selezionando solo soldati in divisa appartenenti a un esercito nazionale o solo quei conflitti in cui ci sia stata una dichiarazione di guerra tra stati.

Il volume di Lavender non è, e non vuole essere malgrado il titolo, un esaustivo discorso sul teatro dell'ultimo decennio, e lascia fuori molti esempi che pur potrebbero entrare a buon titolo nel suo panorama dell'impegno partecipativo (penso ad esempio alla installazione *The Fact that Matter* di William Forsythe del 2009 in

cui la coreografia era realizzata dal pubblico che si muoveva nell'istallazione).<sup>43</sup> Eppure dimostra anche come alcuni concetti ('performance' o 'postdrammatico') possano ridursi a parole d'ordine e quindi essere insufficienti o inadeguati se il reporter, seppure dotato di metodologie disciplinate, non possiede uno sguardo educato su categorie formate su un terreno interdisciplinare. In altre parole per comprendere il posizionamento teorico di elementi storicamente legati agli studi teatrali (spettacolo, attore, messa in scena) può essere utile guardare al di là di ciò che la storia (anche recente) ha riconosciuto come teatro. Sempre Vicentini scrive, a proposito della recitazione: «è evidente che la storia delle teoriche *non* è la storia della recitazione [...] la descrizione di ciò che gli attori dovrebbero fare sulla scena, offerta dalla trattatistica, non è certo la descrizione di quello che gli attori effettivamente fanno».<sup>44</sup> L'utilizzo di una griglia teorica è certamente utile per comprendere i fenomeni del presente, ma ciò non deve condurre a descrivere il teatro per quello che dovrebbe essere e osservarlo solo se è come dovrebbe essere. Il volume è un ottimo esempio di come il discorso sullo spettacolo contemporaneo possa avere l'ampiezza di sguardo che lo stesso oggetto teorico studiato dimostra di avere nella fenomenologia, senza per altro cadere nell'impressionismo o perdere di qualità scientifica. In altre parole se si studiano i fenomeni della drammaturgia e del teatro contemporanei tenendo gli occhi fissi sulle tavole di legno del palcoscenico c'è il rischio di vedere un panorama molto limitato, se non completamente errato. E in definitiva siamo propensi a ritenere che la sensibilità mostrata da Lavender non sia soltanto frutto dell'esperienza nel campo della ricerca con il gruppo di Intermediality in Theatre and Performance (all'interno dell'International Federation of Theatre Research), ma è anche formata nella pratica con la direzione di vari spettacoli della compagnia Lightwork.

Christopher Balme, ex presidente dell'IFTR ha posto qualche anno fa il problema in termini molto chiari. «Gli studi teatrali devono subire una revisione dei loro paradigmi fondamentali: al posto di una prospettiva centrata su una dottrina di specificità del medium, gli studi teatrali devono prendere in considerazione le teorie basate sulla nozione di intermedialità».<sup>45</sup>

Dalle pagine di Lavender si evince come non sia possibile (o sarebbe al minimo limitato) sviluppare un discorso sul contemporaneo (e lo accennava lo stesso Lehmann nelle pagine finali del proprio famoso saggio) senza tener conto dell'orizzonte della creatività digitale e della conseguente intermedialità della produzione artistica e culturale. Sempre Balme aveva posto il problema nei termini di opposi-

<sup>43</sup> Johannes Birringer, *Dancing in the Museum*, «PAJ: A Journal of Performance and Art», 33, 3 (2011), pp. 44-52.

<sup>44</sup> Cfr. Claudio Vicentini, *È possibile la storia della recitazione?* cit., p. 10.

<sup>45</sup> Christopher Balme, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, «The Wis. Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft», 1 (2004), pp. 1-18, p. 2.

zione tra la ricerca di una pratica e di una estetica teatrale specifica (*medium-specificity*) e un orizzonte di analisi che si sviluppi sulla intermedialità dell'evento.<sup>46</sup> Nei termini posti da Balme sembrerebbe possibile riconoscere, nella teoria teatrale del Novecento, una tensione tra una matrice che potremmo definire 'essenzialista' (lo sguardo rivolto verso la specificità del media in cui il focus sono i termini specifici del teatro come media), e una seconda che diremmo 'costruttivista' (in cui l'evento dal vivo è osservato nella sua composizione molteplice di media diversi). Questo secondo modello intermediale propone indirettamente un'idea a-specifica dell'arte performativa. In questa prospettiva lo studio della performance teatrale non si costituirebbe come verifica o riconoscimento della pertinenza di un evento rispetto a una ontologia di elementi o a una estetica. Piuttosto osserverebbe le strutture formali, la semiologia e la creazione di senso nell'azione combinata (ma non altrimenti prescritta) di media diversi.

Vale a dire che non bisognerebbe misurare la qualità performativa o teatrale nelle produzioni tecno-ludiche di Blast Theory ma riconoscerne paradigmi culturali in atto (ad esempio quelli del digitale) assumendo come una evidenza storica che si tratta di un evento performativo. E inoltre bisogna essere in grado di riconoscere che quei paradigmi non sono attivi solo laddove esistano i fattori materiali che riconosciamo essenziali alla cultura digitale ma anche, ad esempio, negli allestimenti immersivi, di dreamthinkspeak in cui le tecnologie che reggono allestimento scenico dello spazio sono alquanto tradizionali.

Nel modo in cui Lavender assume questa prospettiva intermediale nell'analisi dei suoi teatri dell'impegno partecipativo è centrale l'esperienza del pubblico. E dunque le strutture formali e di senso hanno come scopo costruire il percorso affettivo degli spettatori. In questo senso il discorso sembra commentare la composizione drammatica piuttosto che illustrare il dispiegarsi dell'evento performativo. A partire dalla ipotesi di arco drammatico suggerita da Gustav Freytag nel XIX secolo, possiamo intendere il dramma (anche) come una specifica organizzazione dei materiali narrativi tale che il pubblico sia guidato in un percorso emotivo.<sup>47</sup> I manuali sul dramma, soprattutto in anni più recenti, dichiarano che la scrittura drammatica non concerne solo ciò che accade ai personaggi ma anche, e soprattutto, il modo in cui questi eventi producono stati emotivi nel pubblico: in altre parole

<sup>46</sup> Christopher Balme, *Intermediality* cit., pp. 1-18, p. 5. Balme scrive anche che «dal punto di vista della ricerca, è necessario esaminare più da vicino le estetiche dei diversi media in termini di convenzioni, vale a dire come pratiche storicamente emergenti del vedere, ascoltare, e comportarsi piuttosto che proprietà essenzializzate e determinate da fattori materiali», p. 16.

<sup>47</sup> L'originale tedesco è Gustav Freytag *Technik des Dramas*, pubblicato a Lipsia nel 1863; è disponibile una ristampa anastatica della traduzione inglese curata da Elias J. MacEwan, *Technique of the Drama*, Amsterdam, Freedom Books, 2005. Per quanto riguarda il 'triangolo' e l'arco drammatico si veda il mio *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino 2013, pp. 105 – 116.

l'arco drammatico è il progetto dell'esperienza emotiva del pubblico ed è realizzato mediante gli eventi rappresentati.<sup>48</sup> Crediamo che in questo senso il volume illustri e discuta una serie di performance ed eventi, in cui lo sguardo interdisciplinare consente a Lavender da un lato di operare una selezione che dimostra in se stessa la permeabilità della performance contemporanea all'estetica intermediale, e dall'altro di inserirsi in un discorso storico sull'evoluzione della drammaturgia. I paradigmi della cultura digitale, e gli avanzamenti delle tecnologie di comunicazione intervengono sul terreno della progettazione e della scrittura, facendo così apparire una nuova drammaturgia della partecipazione.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Si veda per esempio: Yves Lavandier, *La dramaturgie*, Le Clown et l'Enfant, 1994, 1997, apparso in Italia con il titolo *L'ABC della drammaturgia*, 2 voll., Dino Audino Editore, Roma 2001; oppure il famoso manuale di sceneggiatura, Robert McKee, *Story. Substance, Structure, and the Principles of Screenwriting*, New York, HarperCollins, 1997 (la traduzione italiana è stata pubblicata da International Forum, Roma 2000).

<sup>49</sup> L'impatto degli sviluppi della tecnologia nella drammaturgia è stato oggetto di Arnold Aronson, *Technology and Dramaturgical Development: Five Observations*, «Theatre Research International», 24, 2 (1999), pp. 188–97. Nella quinta osservazione ipotizza le influenze delle tecnologie digitali sulla drammaturgia siano la sostituzione dei principi di causa ed effetto con quelli di prossimità e coincidenza (p. 195). Segnalo anche che le perplessità sugli esiti visibili espresse da Aronson sono a loro volte discusse da Fabrizio Crisafulli, *Digitale e matrice scenica: il teatro che genera "cinema"*, in Anna Barsotti e Carlo Titomanlio, *Teatro e media*, Felici Editore, Ghezzeno 2012, pp. 279-298.



# Colmare il divario. Performatività e transdisciplinarietà

*Edoardo Giovanni Carlotti*

Francesco Chillemi, *L'infondamento. L'enigma del linguaggio e il paradosso dell'autoreferenza in Pirandello, Morante e Bene*, Mimesis, Milano 2016.

La metafora teatrale è stata spesso utilizzata per esplicitare il modello epistemologico su cui si è fondata la vicenda del pensiero occidentale moderno, dove la suddivisione tra un soggetto conoscente e un oggetto di conoscenza è il presupposto dell'attività conoscitiva. L'osservatore è separato dal fenomeno osservato, che si manifesta in un contesto suo proprio e protetto da ogni interferenza dell'osservatore, a cui spetta un'accurata annotazione delle modalità di manifestazione e la successiva formulazione delle leggi alle quali le varie classi di fenomeni osservati obbediscono.

Questo modello, tuttavia, è una schematica idealizzazione del rapporto spettatore-spettacolo e, nell'ipotesi più favorevole, può dare conto esclusivamente delle aspirazioni del teatro umanistico al momento in cui si introdussero le leggi della prospettiva nella costruzione dello spazio scenico, al fine di realizzare quella che si riteneva la più efficace illusione di realtà all'interno della cornice convenzionale.

Tali aspirazioni non ebbero, nella pratica del teatro, una concretizzazione effettiva: se da una parte tutto l'impianto scenografico si sosteneva sulla presenza di un unico punto di vista privilegiato per l'osservazione, dall'altra risultava problematico, anche rispetto a quello specifico punto di vista, rendere con il medesimo grado d'illusione la presenza degli oggetti in movimento che occupavano lo spazio scenico, segnatamente gli attori.

Il tentativo di applicazione delle leggi della prospettiva alla scena era, per così dire, un esperimento da laboratorio, dove il laboratorio era generalmente la grande sala del palazzo signorile adibita a spazio per le rappresentazioni. Il risultato dell'esperimento indicava che non era quella la procedura per rendere l'immagine della vita in teatro.

Gli sviluppi successivi hanno poi evidenziato che la molteplicità di punti di vista cui lo spettacolo scenico è sottoposto esorbita il senso letterale dell'espressione, anche se sul volgere dell'Ottocento viene a riproporsi un modello fondato sull'assunto che osservato e osservatore possano appartenere a due sistemi separati, allorché si

aspira ad affrancare l'attore teatrale dalla presenza condizionante del pubblico, e viceversa. Anche questa aspirazione non ha goduto di realizzazione nel contesto in cui è sorta, ed è stata trasferita ad altri media, almeno temporaneamente.

Le arti performative, come le altre arti, non sono rimaste immuni dai rivolgimenti che hanno segnato le vicende novecentesche delle altre discipline, in particolare scientifiche, e hanno intrapreso un cammino di autoriflessione che si è diramato secondo più direzioni, ma che ha proceduto comunque all'insegna dello smascheramento di ogni intento illusionistico, con la corrispondente rinuncia a qualsiasi pretesa di rappresentazione oggettiva della realtà.

Una volta innescato questo processo, il percorso di autoriflessione si è dipanato attraverso un labirinto di specchi – letteralmente – entro cui gli stessi termini «realtà» e «finzione» non veicolano più un significato univoco né – soprattutto – possono essere separati per via di opposizione.

La creazione artistica, dunque, diventa una procedura autoreferenziale nella quale è l'opera stessa – più che l'autore – in questione, come riformulazione del paradosso del mentitore che accade nell'espressione di se stessa.

Le questioni epistemologiche che la filosofia continentale (dalla fenomenologia al post-strutturalismo) e quella analitica hanno dibattuto, l'irriducibilità tra il dire e il detto, o la condizione paradossale dell'autoreferenzialità del linguaggio, si articola in un ulteriore passaggio quando è l'opera d'arte stessa a soggettivarsi dichiarando «io sono una finzione» e, per ciò stesso, avvia il procedimento di autoriflessione nella ricerca della propria verità.

Il volume di Francesco Chillemi ruota costantemente intorno a questo paradosso e alle sue implicazioni, introducendolo prima secondo una prospettiva squisitamente filosofica e osservandone poi le dinamiche in tre opere significative del Novecento italiano, nelle quali la scena – intesa anche nella sua dimensione metaforica di spazio/contesto del performativo – è il centro gravitazionale.

La «contraddizione performativa» tra dire e detto – «io sto dicendo che non dico il vero» – viene analizzata nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante e nella prima versione televisiva dell'*Amleto* di Carmelo Bene (1974).

Il testo pirandelliano è, per la sua stessa struttura, il terreno ideale dove esercitare questa analisi e individuare le diverse modalità del paradosso in iscrizioni successive di realtà e finzione che, se in un primo momento sembrano disposte secondo una direzione concentrica di strati da eliminare per giungere all'essenza, in ultima analisi esse sono i passaggi ineludibili di una regressione all'infinito, nella quale un livello non può pretendere una supremazia sull'altro in termini di attendibilità, ma solo preparare il contesto della manifestazione del successivo, in un processo inarrestabile.

Nel metateatro pirandelliano, la dicotomia realtà/finzione esposta tramite il gioco di rimandi/sovrapposizioni tra personaggio, attore, attore-personaggio e personaggio-

attore si eleva a un piano che, inevitabilmente, si amplia a contenere la condizione umana ma non già come uno sguardo che, attraverso lo strumento della scena, può cogliere un'immagine sintetica del tutto: al contrario, la scena stessa debitamente (e letteralmente) smontata nei *Sei personaggi* non rivela, nello scarto tra le rifrazioni tra realtà e finzione che costantemente sembrano alternarsi per dirigere lo sguardo, la procedura tramite cui giungere alla definitiva postura di osservazione. Queste rifrazioni, infatti, non operano sullo sguardo tramite una semplice modifica dell'angolo ottico, ma aggiungono un fenomeno (o un'illusione?) di riflessione, così che, nell'indecidibilità tra chi/che cosa osserva e chi/che cosa è osservato, ciò che rimane è l'atto dell'osservazione, così che «[e]sposta all'osservazione e alla comprensione del pubblico non è più una rappresentazione, ma la doppia articolazione del linguaggio» (p. 64).

Appunto per questo motivo, tuttavia, sarebbe da discutere (cfr. p. 67) se veramente il testo pirandelliano manifesti l'eredità idealistica alla quale è certamente debitore, se effettivamente lo slancio dicotomico si realizzi nell'esito drammaturgico o se, invece, esso non sia costruito proprio attraverso un graduale superamento di opposizioni, di volta in volta affermate e negate tramite le *dramatis personae*.

La scelta di *Menzogna e Sortilegio*, invece, è motivata dalla peculiarità della scrittura del romanzo, che trova nella suddetta contraddizione performativa la sua qualificazione specifica: la sostanza del paradosso del mentitore sorge lentamente tra le pieghe di una narrazione che, esplicitamente, la protagonista aveva intrapreso con il deliberato intento di sottrarsi al proprio disagio, per restituire alla verità la propria vicenda familiare, districata dalla rete di infingimenti su cui si era sviluppata. Però, man mano che il procedere narrativo, talvolta impercettibilmente, va spostandosi per focalizzarsi sull'autoriflessione, allora emergono sempre più evidenti gli indizi della discrepanza tra il dire e il detto e, insieme, la percezione fondata che la relazione tra i due poli sia, in fin dei conti, definita soltanto come *loop* inarrestabile. Quando poi la narratrice affermerà di mentire (di avere mentito) sulle menzogne che asseriva di voler contribuire a smascherare, intrappolata in una condizione di ricorsione infinita, potrà trovare sollievo soltanto in una sorta di *noluntas* schopenhaueriana, nel riposo «d'ogni domanda» invocato nella lirica conclusiva. In definitiva,

*Menzogna e sortilegio*, performando una versione (ri)soggettivata del paradosso del mentitore, ci ha permesso: 1) di seguire il tentativo fallito dell'io narrante di risolvere tale aporia; 2) di individuare il motivo di tale fallimento. Infatti, la prospettiva di osservatori esterni ha evidenziato come qualsiasi asserzione della narratrice (ogni 'detto') avesse perso ormai ogni valore di verità – una volta che Elisa aveva ammesso di essere una bugiarda (un 'detto' autoreferenziale con presunzione di verità). (p. 128)



Infine, con l'*Amleto da Shakespeare a Laforgue*, ovvero la succitata versione televisiva, l'analisi entra nel territorio dell'evento performativo, seppur mobilitato per un supporto di registrazione, e – in particolare – nella magistrale resa beniana di quello che potremmo definire come il materiale teatrale per eccellenza, ovvero l'emblema non solo del teatro shakespeariano, ma presumibilmente del teatro *tout court*, almeno nell'immaginario comune d'Occidente (Russia inclusa). Il procedimento tramite cui Carmelo Bene opera sull'*Amleto* è stato oggetto di numerose indagini critiche, che ne hanno di volta in volta approfondito la complessità; quello che sale all'evidenza in questa occasione, e in rapporto all'impostazione del discorso, sono le conseguenze della destrutturazione operata sul testo originale, ispirata e mediata dalla *Moralité Légendaire* di Laforgue ma non risolta in essa, dove la proliferazione del dire (nelle sue molteplici varietà timbriche e stilistiche) di volta in volta eclissa, disgiunge e congiunge i frammenti di un detto che, in ultima analisi, traggono i loro (cangianti) significati solo entro l'orbita performativa ove si trovano a gravitare. Se, come aveva suggerito Vygotskij nella sua *Psicologia dell'arte*, lo stesso Shakespeare aveva deliberatamente costruito l'*Amleto* sulla contraddizione tra materiale (la coeva *revenge tragedy* e la saga del personaggio) ed elaborazione artistica, spezzando il ritmo dell'altrimenti inesorabile corso degli eventi (e disattendendo i tempi dello spettatore) mediante l'alternarsi di momentanee accelerazioni e brusche interruzioni,<sup>1</sup> Carmelo Bene – in tempi in cui questa costruzione è stata metabolizzata e sfruttata a pieno nella vicenda della scena occidentale – opera su ciò che gli rimane e da cui sorgeva, secondo il costume allora corrente, l'aspettativa dello spettatore per la resa attoriale dei soliloqui, della *closet scene* o, magari, della *nunnery scene*. Tale aspettativa, ovviamente, non è solo deliberatamente delusa: è anche messa alla berlina dalla parodia non tanto del presunto testo sacro, quanto piuttosto dell'attesa per l'exploit dell'attore. Ed è parodia, naturalmente, anche dell'evento atteso... o forse no, perché l'exploit attoriale, per Carmelo Bene, è mera ostensione del vuoto cui esso rimanda. Il *manque*. Ciò che resta, se il resto s'è tolto di scena. Va da sé, come sembra suggerire Chillemi, che un altro effetto di questo procedimento è negazione sia dell'autorialità, sia dell'opera stessa, quando il dire rimanda a un indicibile evocato nel transito del suono. Ma questa non è una soluzione del paradosso: è soltanto la sua formulazione in altri termini e, in un certo senso, la previsione che ulteriori altri termini espressivi possano generare altrettante nuove formulazioni. Senza dubbio, come si sostiene nel quinto capitolo, «la creazione artistica può offrirci un punto di osservazione favorevole» (p. 163) su questo genere di questioni, che sono proprie della filosofia, e pure è vero (cfr. le *Osservazioni finali*) che operare secondo prospettive transdisciplinari non significa adottare

<sup>1</sup> Cfr. Lev Semënovič Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1972, pp. 231-268.

punti di osservazione trasferendoli acriticamente da una disciplina all'altra, ma adattare il punto di osservazione secondo i suggerimenti che una relazione di interscambio può generare; allo stesso tempo, non va dimenticato che il punto di osservazione presuppone uno sguardo dall'esterno diretto verso un oggetto da osservare. E che, invece, qui si discute dello sguardo stesso, dell'atto di guardare. Come enunciato dai teoremi d'incompletezza di Gödel, un punto di osservazione, per quanto favorevole, sul punto di osservazione stesso non può che innescare una reazione ricorsiva infinita, tale da obliterare qualsiasi asserzione di veridicità dello sguardo. Tale questione non può non presentarsi laddove si voglia comporre un sistema autoconsistente, capace di tradurre una realtà tramite le sue operazioni: inevitabilmente, l'introduzione dell'infinito o dell'indefinito compare come espediente per 'risolvere' l'impasse, cioè per delimitare un territorio entro il quale non è permesso accedere, escludendo ciò che potrebbe minare la stabilità del modello. Nella misura in cui s'ispira a questo modello, qualsiasi disciplina scientifica è come condannata a introdurre l'espedito nella propria rappresentazione della realtà, con il risultato di preservare il sistema ma al contempo ammettere la propria sconfitta. Ma le discipline scientifiche, nella misura in cui si applicano al vivente, non possono inseguire la pretesa di un pensiero sistematico che non sia relativo: possono piuttosto avvantaggiarsi di una varietà di fenomeni – e di modalità di manifestazione – che impone costantemente di ridiscutere premesse e metodi.<sup>2</sup> Questo vantaggio – dobbiamo ammetterlo – sembra essere stato sfruttato più dalle discipline scientifiche che non dalle discipline umanistiche, le quali generalmente, come Chillemi non manca di osservare, si sono aperte alle prime tentando di applicare alla propria materia (prevalentemente culturale) metodologie escogitate e sperimentate per la comprensione dei fenomeni naturali, manifestando sia un palese complesso d'inferiorità sia, soprattutto, una scarsa informazione sulle buone pratiche scientifiche. A questi difetti di approccio all'interdisciplinarietà si può agevolmente ovviare, ancor prima che con l'approfondimento degli eventuali specifici campi nei quali una (o più) discipline scientifiche possano aprire nuove prospettive agli studi umanistici, eliminando l'attitudine di sospetto verso procedimenti che – si suppone – possono

<sup>2</sup> D'altra parte, non si può fare a meno di segnalare che, all'interno delle stesse discipline scientifiche, la ricerca si sta attualmente spingendo in direzioni che sembrano mettere in discussione concetti fondamentali, – e questo tramite l'applicazione delle medesime metodologie. Per esempio, in merito alla concezione del tempo – caso lampante e paradossale – il neurologo Arnaldo Benini commenta: «Fisica e neuroscienze non hanno mai preso in considerazione l'una i dati e le riflessioni sul tempo dell'altra. [...] Circa il tempo, la stravaganza è che entrambe le discipline si occupano dello stesso evento naturale, chi per negarlo come illusione, chi per studiarlo sempre più a fondo, riducendolo a eventi fisiochimici nervosi che regolano la vita di moltissime specie» (cfr. Arnaldo Benini, *Neurobiologia del tempo*, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 17). Sul versante opposto – «il tempo non esiste» – si colloca la teoria della gravità quantistica a *loop* con i relativi indirizzi di ricerca (cfr. Carlo Rovelli, *La realtà non è come ci appare. La struttura elementare delle cose*, Raffaello Cortina, Milano 2014, pp. 153-169).

avere la conclusione solo in una verifica positiva o negativa dell'ipotesi di partenza. Allo stesso tempo, guardare al procedimento scientifico come a un monolite inattaccabile, fondato su principi consolidati una volta per tutte e diretto all'affermazione di verità altrettanto indiscutibili, è smentito da qualsiasi indagine in grado di risalire genealogicamente i suoi percorsi.<sup>3</sup> Inoltre, la ricerca scientifica, come ogni altra attività umana, opera in un contesto dove la sistematica applicazione delle leggi reputate al momento valide si scontra con l'evidenza che quanto è stato accertato (sempre con un margine più o meno ampio di stabilità) non è ancora sufficiente a validare l'effettiva impeccabilità dell'azione intrapresa. Infine, il procedimento scientifico non è limitato ad un'enunciazione di proposizioni (più o meno) verificate, ma si collega intimamente a un fare che lo mantiene su un piano di realtà magari inauspicato, nel quale l'eleganza della teoria e del principio entra in conflitto con l'imperfezione di contesti e procedure (comunque perfettibili), con l'errore umano e il malfunzionamento strumentale, con la miriade di imprevisti e incidenti (paradossalmente, spesso tramandati ai posteri come circostanze fortunate per scoperte non programmate) connessi alla pratica sperimentale. L'attività scientifica – come l'attività artistica – si situa all'incrocio tra natura e culture: le differenze metodologiche che le separano non sono sufficienti a collocarle in territori tra loro distanti. Discipline umanistiche e scientifiche possono allora, per così dire, farsi la guardia a vicenda, tentando di superare il divario che la tradizione della specializzazione moderna ha determinato; il volume di Chillemi, come la pubblicazione, negli ultimi anni, di testi nel cui titolo (o sottotitolo) compare l'espressione «bridging the gap», sono l'indicazione che la sensibilità per la questione è ormai diffusa.

<sup>3</sup> A prescindere dall'importanza dello specifico oggetto di studio (i test di intelligenza e il loro utilizzo a fini eugenetici), un testo di assoluto interesse sulla metodologia scientifica e sulle sue vicissitudini è *The Mismeasure of Man* di Stephen Jay Gould (ed. it. *Intelligenza e pregiudizio. Contro i fondamenti scientifici del razzismo*, Il Saggiatore, Milano 2006).

# Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale)

Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza

*Antonio Attisani*

Roberto Cuppone, a cura di, *Catarsi. Storie ed esperienze di un teatro-che-cura*, pref. di Roberto Cuppone, Laboratorio Olimpico / Atti, Vicenza 2016. Interventi di Gabriele Sofia, Franco Perrelli, Jean-Marie Pradier, Antonio Attisani, Andrea Porcheddu, Giuseppe Longo, Clelia Falletti, Marco De Marinis, Sandra Pietrini, Philippe Goudard, Stefano Navone, Roberto Rinaldi, Jonathan Hart Makwaia (Roy Hart Theatre), Maurizio Lupinelli (Nerval Teatro), Paolo De Vita (ParkinZone), Mario Biagini (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richard).

*Mr. Gaga*, un film di Tomer Heymann. Produzione: Heymann Brothers Films, Zweites Deutsches Fernsehen (zdf), arte, 2015 (uscita 15 settembre 2016). Musiche di Ishai Adar. Durata: 100'. Distribuzione: Wanted in collaborazione con Sky Arte HD.

Einav Katan, *Embodied Philosophy in Dance – Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*, Palgrave Macmillan, London 2016.

## *Avviso ai naviganti*

Meglio dire subito dove si vuole andare a parare, almeno per quanto riguarda la cultura teatrale italiana, la cui fiacchezza è provata anche dal pullulare di definizioni scriteriate come quella di «teatro sociale». Per fortuna si registrano alcune eccezioni positive, sia nella pratica che nel pensiero, e una riflessione su queste eccezioni riveste un'importanza decisiva per creare prospettive diverse nelle quali ritrovare felicità creativa e protocolli di conoscenza all'altezza dei tempi. Si cercherà pertanto di argomentare, qui, che se il teatro e in effetti tutta l'arte non possono che essere fatti nella e per la società, il teatro dei più alti esiti e più efficace, anche in senso largamente o strettamente terapeutico, non può che essere *asociale*, nel senso che non è utilizzato nel tentativo di ricondurre velocemente all'ordine, pacificare e dare piacere o magari felicità, almeno non senza prima comprendere come proprio il sociale sia la causa di tutte le patosofie e impegnandosi in una ricerca razionale, laica, aconfessionale, radicale e il più possibile spregiudicata, una ricerca che non abbia il proprio fondamento e senso in un qualche assunto aprioristico come Dio, la natura, l'essere o la realtà – concetti che esprimono sempre interpretazioni

mutevoli – e lo trovi invece negli effetti che produce: dai risultati accolti e coltivati in comune è possibile stabilire se un lavoro dà buoni frutti.

Nella teatrologia si producono continuamente definizioni di campo o, in misura minore, dinamiche caratterizzanti i fenomeni che si considerano nuovi. Le seconde sono più o meno utili, hanno comunque il vantaggio di essere sempre leggibili come interpretazioni che scaturiscono da storie personali. Le definizioni di campo, invece, sono concepite per delimitare territori, specie e generi, sono insomma quasi sempre proprietarie, marchi di fabbrica depositati dal critico o dallo studioso che vuole primeggiare nel settore, e sono sempre più o meno ridicole, ossia rivelatrici di progetti di ‘governo’. In questo gioco si sono distinti molti critici e studiosi dei decenni scorsi, anche il sottoscritto in qualche occasione, e la storiografia dedicata non ha ancora fatto un ponderato bilancio dei relativi profitti e perdite.

Tra queste definizioni, oggi, campeggia in bella vista il concetto di «teatro sociale e di comunità», concetto che non definisce un orticello bensì, come segnala Roberto Cuppone in apertura del primo libro qui segnalato, un campo, anzi un impero, anzi (cito) una «galassia» che «si annuncia come il teatro del XXI secolo».

Cosa si intenda per teatro sociale (e di comunità) lo si può cogliere nella declaratoria del convegno 2017 della Consulta Universitaria del Teatro,<sup>1</sup> associazione che riunisce la scienza teatrale più blasonata d’Italia, mentre il volume in questione ha il merito di promuovere una prospezione critica del nuovo settore, prendendo così le distanze da chi vorrebbe ingessare la questione per trattarla come uno strumento di potere e di governo in ambito universitario o critico, oppure per ottenere il riconoscimento legale delle relative professionalità.

Come si diceva, il teatro è per definizione fatto nella e per la comunità, anche se non necessariamente in una prospettiva di comunione, ma è asociale nel proprio procedere analitico e compositivo; è conoscenza tramite l’esperienza personale e collettiva, ricerca e lavoro su se stessi svincolato da presupposti morali di qualsiasi tipo, nonché generato da un’ipotesi drammaturgica, ossia da un tema e dalle relazioni interindividuali che concretamente lo configurano.

Ciò detto, però, non bisogna mai dimenticare che non esiste pratica teatrale che possa seriamente nuocere a chi la realizza o agli spettatori, al più può non ‘guarire’

<sup>1</sup> Dove Claudio Bernardi, docente dell’Università Cattolica di Milano, così presenta il proprio tavolo di discussione: «*Rappresentazione e partecipazione: il teatro politico, educativo e sociale*. La storia e la storiografia del teatro alla luce della partecipazione politica del cittadino. Teatro e cittadinanza come pratiche performative nella costruzione della comunità. L’arte della rappresentazione e rituali del potere. Le forme teatrali, le manifestazioni celebrative e antagoniste di collettività, comunità, gruppi. Il teatro come strumento di educazione etica e civile. Teorie e pratiche per la cittadinanza attiva. La funzione del teatro negli eventi sociali e politici. Il teatro come strumento di cura, ricostruzione, terapia e formazione dell’individuo, dei gruppi, delle collettività. Il teatro sociale e di comunità».

o 'liberare' come promette. Ogni esperienza performativa ha una varietà di effetti non tutti riconducibili a logiche di controllo o di condominio.

*Atto 1 – Catarsi*

L'aspetto francamente più sgraziato, ovviamente non percepito come tale dagli adepti, è quello di un teatro sociale inteso come contrario se non come l'opposto delle altre specie teatrali, implicitamente assegnate all'asociale, come a dire che si occupano soltanto di se stesse e si rivolgono a settori di pubblico ristretti e considerati composti da semplici consumatori. Lo rileva con discrezione Roberto Cuppone – organizzatore del convegno, autore della puntuale introduzione – il quale ha deciso di procedere in modo costruttivo anziché polemico e proprio per questo, tra l'altro, non può permettersi di tenere conto delle più attente e ormai ineludibili definizioni di mimesi e di catarsi coniate da Pierluigi Donini e oggetto dell'intervento del sottoscritto.<sup>2</sup>

Fenomenale comunque l'*incipit* di Flaminio Scala proposto da Cuppone – «Onde i buoni concetti si conoscano dalli effetti, e non da' precetti» –, pensiero che anticipa di secoli Jerzy Grotowski (il quale sosteneva che dai complimenti si desume un metodo sempre diverso per ogni composizione) e la filosofia dell'arte più viva del presente.

Il convegno del 2013 e il volume che ne raccoglie gli atti intendevano promuovere una riflessione sul fenomeno poliedrico del teatro sociale, qui declinato come «teatro-che-cura», mettendone in rilievo esiti positivi e «paradossi». Cuppone propone di distinguere tra gli *effetti* del teatro-che-cura e gli *affetti* che caratterizzano gli altri teatri e fa notare l'elevato investimento dell'«area cattolica», derivante da una strampalata premessa ideologica che assegna al teatro del passato la dipendenza da una bipolarità tra valorizzazione dell'individuo ed esaltazione del collettivo, mentre il teatro sociale sarebbe basato sul progetto di coniugare i due poli, precisando inoltre che, a differenza del teatro d'arte, di quello commerciale e dell'avanguardia, nel teatro sociale la finalità non è il prodotto estetico «bensì il processo di costruzione pubblico e privato degli individui». Cuppone riconosce come in quell'ambito si manifestino «idee estetiche notevoli» e come di tanto in tanto anche le tre specie professionali citate siano caratterizzate da «interventi e progetti sociali», arrivando alla determinazione che la definizione di teatro sociale è in bilico tra intuizione «epocale» e tautologia. A parte il sospetto che i teorici del

<sup>2</sup> L'unica, e ultima, obiezione che mi sento di avanzare in proposito è che – delle due l'una – o sto sostenendo da anni cose insensate, che nell'ambito di una ecologia degli studi dovrebbero essere confutate, o quella lettura del dramma ha qualche fondamento e dunque la si dovrebbe mettere alla prova dei nuovi studi. Si tratta di tesi radicalmente eccentriche rispetto alle quali la soluzione più comoda consiste nel sottrarsi a un confronto.

teatro sociale facciano propria la nozione di teatro *tout court*, liquidando le altre specie sulla base di giudizi riduttivi e sommari, è doveroso chiedersi chi siano gli ingegneri di questa costruzione e quale sia il loro progetto di mondo.

Indubbiamente la definizione si riferisce a un fenomeno relativamente nuovo, vitale, attivo e oggi molto diffuso: il teatro-che-cura coinvolge un gran numero di non-professionisti, portatori di patologie o varie sofferenze sociali ecc., guidati da professionisti teatrali e altri operatori. Insomma il teatro sociale di oggi realizza l'allargamento dell'esperienza compositiva e performativa a un rilevante numero di persone prima considerate soltanto come potenziali ma distanti utenti del teatro (ricordiamo per esempio la persistente e pluridecennale istanza del "teatro popolare", ormai tramontata in tutto il mondo) quando non irraggiungibili. Perché non chiamarlo allora, più onestamente e rigorosamente, "teatro applicato"? Comunque sia, ripercorrendo la vicenda italiana dagli anni Sessanta a oggi, Cuppone osserva come di recente alla nozione di terapia si siano sovrapposte quelle di recupero, reintegrazione, riabilitazione.

L'intervento di apertura (*Per una storia delle relazioni tra teatro e neuroscienze nel Novecento*) è opera di Gabriele Sofia, esponente della più recente generazione di docenti universitari stabilizzati, in Francia nel suo caso. Sofia prima e più di altri si è concentrato sull'interazione tra disciplina teatrale e neuroscienze. Sull'impianto teorico di quell'orientamento chi scrive si è ampiamente pronunciato in un recente volume.<sup>3</sup> Sofia è teoricamente sbilanciato in avanti e piuttosto carente sulle premesse storico-critiche del rapporto fra teatrologia e altre discipline, ovvero non affronta con la dovuta accuratezza le questioni sollevate da Marco De Marinis in ambito teatrologico e da Carlo Sini e Florinda Cambria in ambito filosofico; ma ciò non toglie che nella sua *praxis* dia ampio spazio al lavoro sul campo, con notevoli risultati, pare, di ordine terapeutico.

Franco Perrelli (*Il pubblico della catarsi*) in quest'occasione opta per una neutralità erudita e focosa che si arresta alla soglia del dibattito presente sul senso della catarsi e le sue implicazioni per la teatrologia prossima ventura. La sua definizione pluralista è comunque postillata da una preziosa precisazione: Platone e Aristotele avevano sentenziato sull'arte come aristocrazia dello spirito, mentre ai ceti sociali più bassi destinavano lo spettacolo, che accondiscende alla loro «volgarità», li blandisce e li adula. Indubbiamente oggi viviamo in un'epoca assai diversa, però lo scomodo concetto dell'effetto catartico accessibile soltanto a una ristretta élite,

<sup>3</sup> Cfr. Antonio Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia University Press, Torino 2016 (in particolare il cap. vii, «Aporie della transdisciplinarietà»).

ribadito anche da altri autorevoli autori, non dovrebbe essere cassato prima di qualche seria riflessione.

L'etnoscenologo Jean-Marie Pradier ripropone in *Questioni sul teatro-che-cura: cure, care o illusione?* il proprio noto e originale *excursus* storico-critico sulle origini coincidenti di teatro e medicina e dunque conviene rimandare ai suoi testi principali.<sup>4</sup> Anche nel suo caso chi scrive ha proposto alcune postille critiche nel citato *L'arte e il sapere dell'attore*. In questa circostanza è importante riconoscere la sua sottolineatura che, anche nella tradizione occidentale, alle origini del teatro non vi è la drammaturgia ma la fusione di musica, danza e poesia, ossia delle arti dinamiche (nel nostro lessico), incarnate in figure di attori-autori. Riguardo alla catarsi, Pradier riconosce che essa assume significati diversi a seconda dei contesti, ma poi curiosamente si limita a estendere la definizione medica all'ambito drammatico. Lo studioso francese si chiede inoltre quale sia la funzione del teatro nelle «società industrializzate» e giunge alla conclusione che «lo spettacolo dal vivo non è terapeutico, ma il bisogno di ricorrere alla sua pratica rivela le carenze della vita sociale». Una costruzione teorica imponente, come si vede, quanto frangibile di fronte alle questioni che la teatrologia si sta ponendo oggi in tutto il mondo.

L'intervento del sottoscritto (*Attori del divenire: Aristotele e i nuovi profili della mimesi*) è la prova che la censura può essere affettuosa, in quanto ti risparmia le critiche, e persino rispettosa, perché comunque accetta di presentare un pensiero ritenuto quantomeno 'discutibile'. Marco De Marinis non esita a vagliare quelle tesi, senza conformarsi al galateo ipocrita di riviste teatrali paludate e 'scientifiche' che ritenendo di non potere fare a meno di segnalare tomi come *L'arte e il sapere dell'attore* ne stralciano alcuni passaggi della quarta di copertina, aggiungendovi qualche insipiente errore. I bassifondi del sapere accademico coincidono con importanti centri di potere.

Andrea Porcheddu (*Le occupazioni come forma di teatro terapeutico*) è un critico teatrale di vasta cultura, soprattutto in ambito psicosociologico (qui fa riferimento per esempio a Massimo Recalcati, James Hillman e Roberto Esposito). La sua tendenza a un certo ecumenismo di maniera tipico della tradizione critica italiana lo porta ad allineare nomi come Žižek, Grotowski, Kantor, Emma Dante e Castellucci in una sola frase sulla centralità dell'archetipo nel loro percorso creativo, nonché a mobilitare Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière per stilare un'apologia del Teatro Valle Occupato (così, con la «O» maiuscola), esperienza che ha rappresentato l'ultima epitome di un ritualismo teatrale 'gauchista' contrapposto alla sciagurata politica culturale dello Stato italiano, ambiente nel quale sono poi silenziosamente

<sup>4</sup> Cfr. Jean-Marie Pradier, *La Scène et la fabrique des corps. Éthnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V siècle av. J.-C.-XVIII siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1997, e il più recente Id., *Éthnoscénologie et interdisciplinarité*, in André Helbo, Catherine Bouko et Élodie Verlinden (dir.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Honoré Champion, Paris 2013, pp. 45-55.



rientrati molti di coloro che dopo lo sgombero del teatro non si sono dispersi per sempre.

Dopo un interessante saggio di Giuseppe Longo dedicato alla lettura del testo letterario nella prospettiva neurologica, Clelia Falletti propone la propria riflessione sul lavoro degli spettatori (*Di quale stoffa è fatto il teatro: spettatori di ieri e di oggi*), o meglio sulla relazione attore-spettatore. Il suo ricco *excursus* storicizzante si conclude con alcune considerazioni sul confronto tra teatrologia e neuroscienze, oggi ancora ai primi passi, e giunge all'importante benché discussa conclusione che l'evento teatrale (l'opera stessa) dev'essere considerato un processo, non un prodotto. Così facendo mette in discussione la giustapposizione manichea dei 'teatrosocialiani'.

Da anni Marco De Marinis cerca di tracciare la rotta di una teatrologia rigorosa che se da una parte deve aggiornarsi nel confronto con le altre discipline, dall'altra deve però riversare i propri risultati in una peculiare strategia di ridefinizione dei protocolli di lavoro, ma non, come fanno molti altri, limitandosi ad accrescere e variare continuamente la tassonomia dei generi. In questo caso (*Teatro-che-cura e teatro della cura di sé: il caso del Teatro Carcere, con una postilla su teatro ed etica*) De Marinis propone l'esempio del Teatro Carcere, puntualizzando che se il lavoro della scena fa bene ai detenuti, spesso ci si dimentica quanto bene facciano essi al teatro, menzionando poi la studiosa Cristina Valenti e il regista-autore-attore Armando Punzo contro il carattere buonista o velleitario di quel teatro («Perché qui non si tratta di entrare in carcere per smantellare il carcere: queste sono idiozie pure che non hanno prodotto nulla»). Punzo afferma di lavorare a Volterra per «cercare di creare un'esperienza il più possibile "distruttiva"» (sarà anche 'sociale'?). Dopo aver precisato che a suo parere la rivoluzione teatrale del Novecento è soprattutto etica, non estetica, De Marinis, sempre generoso nei riconoscimenti teorici e senza cedimenti opportunistici, invoca la creazione di un codice etico-politico della teatrologia con le parole di Enrico Pitozzi: «È necessario [...] fare della filosofia, così come del teatro, un esercizio spirituale – un'arte di vivere – nell'accezione che gli attribuivano gli antichi, gli stoici in particolare». Pitozzi conclude che «la filosofia, come il teatro, appare così una pratica del pensiero per rifare la vita». Unico studioso italiano impegnato in un franco confronto con il sottoscritto, De Marinis coglie e rilancia la proposta sulla possibile centralità delle arti dinamiche nei processi educativi, riprende la nozione 'rivista' di catarsi (Donini) e pone in primo piano la straordinaria e al tempo stesso esemplare storia del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Altro suo merito non da poco è quello di rivolgere l'attenzione al pensiero di Peter Sloterdijk anziché all'abusato Slavoj Žižek.

Poco incline all'enfasi moralistica, De Marinis afferma che il portato sociale del teatro dipende dal compimento artistico e che l'effetto terapeutico è tanto più rilevante quanto più lo si esclude «come obiettivo esplicito, immediato». Riportando

la riflessione sul teatro in sé, composto di «gioco-rito-festa», richiamando le teoresi implicite ed esplicite di Antonin Artaud e Robert Wilson, Giuliano Scabia, Danio Manfredini, Pippo Del Bono e altri esponenti della scena contemporanea, De Marinis mette i propri lettori di fronte al fatto ineludibile che la grande arte teatrale ha un'origine autobiografica e il disagio di vivere come tema principale, assieme al continuo confronto con l'Altro, e che trova i propri possibili interlocutori in ogni tipo di pubblico. Come estrema conseguenza rispetto al tema del convegno risulta che la distinzione tra il puntare soprattutto sulla terapia («parola feticcio» secondo lui) e ipotizzare un 'secondario' del teatro come espressione artistica non sta in piedi. L'unità di conto resta sempre e comunque l'arte scenica.

Con una riflessione di Sandra Pietrini (*Dall'interprete sensibile all'attore-sciacallo: empatia e teatro nell'immaginario di fine Ottocento*) si chiude, e siamo già oltre la pagina 200, la sezione teorica del volume i cui capitoli intendevano (ri) problematizzare la questione della socialità del teatro, creando uno sfondo che non inibisse o censurasse la sua applicazione terapeutica, sottraendola alla velleità di costruire il 'Vero Teatro Nuovo' e riproponendo la centralità della questione artistica e pedagogica nel divenire comunitario del nostro tempo.

A questo punto ci sia concessa una parentesi di necessaria eccentricità per dare la parola a Giovanni Testori e ricordare che anche in ambito cattolico l'azione culturale può essere concepita molto diversamente da come la si intende comunemente. In un magnifico testo del giugno 1968 (!), lo scrittore-drammaturgo, senza nominare esplicitamente il modello 'imperialistico' del Piccolo Teatro, si esprime circa la socialità dell'arte scenica in questi termini:

Il peso eversivo del teatro è proporzionale alla sua capacità di distruggere le condizioni civili (storiche, sociali e politiche) di chi l'accosta, sia leggendolo, sia assistendovi. Non è che il teatro debba portare il suo "fruitore" al grado "zero"; al contrario, deve portarlo alla melma, al pantano iniziale (o, se si preferisce, alla pietra, alla schisto viscido del principio che ne forma, in ogni caso, il grado "totale"); e lì riimmergerlo nella parte più buia e indomabile della coscienza, là dove risiede la dialettica che non può essere dialettizzata...<sup>5</sup>

Come in parte si è già notato, in alcuni interventi di *Catarsi* e come meglio vedremo più avanti, secondo Testori l'arte scenica dovrebbe semmai scaturire da una intenzione di *asocialità* e la «parte più buia e indomabile della coscienza» dovrebbe essere visitata senza pregiudizi morali e ideologici: la «imitazione della natura» invocata da Aristotele è conoscenza dell'origine tramite l'esperienza fisica e individuale, esperienza che può realizzarsi efficacemente soltanto nel luogo in cui

<sup>5</sup> Giovanni Testori, *Il ventre del teatro*, «Paragone», 220, 40 (1968), pp. 93-97.

convergono musica, poesia e danza. Da ciò, tra l'altro, una nuova e 'materialistica' concezione della catarsi proposta da Testori: «Condurre lo spettatore alla catarsi significherebbe condurlo alla soluzione? Esattamente e tragicamente il contrario: significa condurlo alla constatazione dell'impossibilità d'ogni soluzione. Il teatro non imita nessun'altra tecnica d'espressione e di rivelazione; estrude il problema, "la questione", dal contesto della vita; ma lo estrude nella coscienza e nella carne, nella carne-coscienza d'ogni individuo...».

È una sentenza che condanna senza appello una concezione del teatro ancora oggi dominante nei più diversi orizzonti ideologici. Bisogna rendersi conto che «è la corrosione (o diminuzione) borghese che ha insistito sul valore di "spiegazione", direi di "teorema", del teatro, contro il suo valore di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconse e negative».<sup>6</sup>

Per tornare a *Catarsi* è da sottolineare come il volume si chiuda proponendo per quasi un centinaio di pagine i resoconti di vari 'altri teatri' basati sull'inclusione e il protagonismo di attori non professionisti nel processo compositivo-espressivo. Si tratta non a caso di contributi brevi, di rimando alle esperienze che ne costituiscono l'insostituibile 'testo primario'.

Philippe Goudard (*L'estetica del rischio nel circo: una catarsi?*) parla del circo, ossia dell'estetica del rischio e della sua peculiare catarsi – «il circo [...] trasforma il rischio, la morte, il disequilibrio e la precarietà in successo, vita e pace» –, risultato ottenuto però con un intenso lavoro quotidiano e un alto professionismo praticabili soltanto per poche stagioni rispetto ai normali cicli lavorativi. Stefano Navone (*Musicoterapia: fondamenti psicoteorici tra sfera espressiva e neuroscienze*) indica nello sviluppo della musicoterapia, disciplina che oggi si incrocia efficacemente con l'osservazione scientifica, una delle più antiche e nobili procedure basate sull'intreccio originario tra creazione e terapia. Roberto Rinaldi (*Un teatro-che-cura?*), dopo avere ricordato l'esperienza straordinaria del Teatro dei Risvegli di Bologna, realizzato con ex-pazienti attori in fase di recupero dal coma, e i suoi precedenti storici, passa poi a descrivere tre esempi di professionisti teatrali impegnati in un'azione terapeutica emanante da un'etica non pietistico-consolatoria e consapevole del valore imprescindibile di un risultato d'arte. Una conoscenza delle formazioni che cita – quella diretta da Maurizio Lupinelli, la compagnia Fagarazzi & Zuffellato e Babilonia Teatri di Valeria Raimondi e Enrico Castellani – conferma sia il loro carattere esemplare sia la praticabilità di quella strada con una molteplicità di poetiche. Jonathan Hart Makwaia (*La voce che cura*) ha parlato in videoconferenza da New York della «voceterapia», la disciplina fondata da Roy Hart (1926-1975), allievo di Alfred Wolfsohn e suo successore. È una storia che

<sup>6</sup> Ivi, pag. 94.

meriterebbe di essere maggiormente conosciuta non soltanto nell'ambiente teatrale. Sia come sia, oggi Jonathan Hart guida lo sviluppo della «voceterapia» e la sua applicazione in vari contesti di ricerca e attività formative, anche in spettacoli di singoli artisti. In questa fase l'accento è posto sulla differenza di età nelle voci. Hart ha sostenuto anche un interessante dialogo con il pubblico, trascritto nel volume.

Maurizio Lupinelli ha proposto, in *L'ossessione del mancamento*, un resoconto del proprio percorso biografico-artistico, affrontando con un linguaggio semplice e suggestivo temi immensi, confortato nel suo caso da una profonda cultura teatrale. Secondo l'attore-regista «l'origine è quello che tu devi trovare» e fare teatro con 'loro' è, o può essere, una esperienza immersiva e accelerata al cui centro sta la questione della intensità del tempo: dare tempo, creare *tempo insieme*, questo rende gli altri (per esempio i pazienti colpiti da sindrome di Williams con i quali ha lavorato) protagonisti del lavoro teatrale. Il procedere in questo modo presuppone che metodo e obiettivi *non* siano decisi prima di iniziare il percorso e il modo di inclusione dei partecipanti, da incontrare come singoli individui prima che in quanto appartenenti a un gruppo. Paolo De Vita («*Non è volare, ma cadere con stile*»: *il metodo Step di arte-terapia come supporto alla cura di Parkinson*) è appunto un esponente di quel metodo rivelatosi particolarmente efficace nella cura del morbo di Parkinson (un breve documentario che accompagnava la relazione ha mostrato risultati assolutamente imprevedibili nell'orizzonte clinico). Anche questa pratica fa emergere una norma fondamentale del protocollo teatrale, la peculiarità del tempo condiviso e l'allenamento infinito alla capacità di ascolto.

L'ultimo intervento – illuminante e decisivo, come vedremo – è stato quello di Mario Biagini (*Ai confini del teatro: il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*) il quale ha cominciato con il notare che la tanto invocata comunità è spesso in realtà un consesso di addetti ai lavori, ma subito dopo è passato allo sfondo, finora trascurato, della problematica cui era dedicato l'incontro. In Occidente la scienza della mente è nata dallo studio delle patologie, mentre in Oriente e soprattutto per il buddhismo è una scienza sperimentale che si occupa degli stati mentali e di conseguenza dei comportamenti, vale a dire del funzionamento a tutt'orizzonte dell'essere umano. Da questa distinzione emanano modi assai diversi di concepire il lavoro teatrale. Per esempio Biagini rileva molta presunzione nelle neuroscienze che dispiegano un imponente apparato concettuale per spiegare qualcosa che alla fine resta inspiegabile. Tuttavia gli approfondimenti della neurobiologia hanno portato a scoperte interessanti e soprattutto sollecitano a riconsiderare i risvolti etici del performare. In tal senso, però, oltre alla celebrazione della scoperta scientifica, Biagini invita al confronto con altre civiltà nelle quali cause ed effetti della composizione teatrale sono analizzati con una profondità sconosciuta alla cultura occidentale.

Dopo un rinvio a un prezioso quanto per lo più ignoto alla teatrologia (sempre fatte

salve rare eccezioni) testo di Raniero Gnoli, sul quale qui non ci si sofferma essendo esso oggetto, in altra sede, di ponderata lettura,<sup>7</sup> Biagini è passato alla considerazione che non è possibile lavorare su se stessi se non si è insieme ad altri, anzi «è l'altro – magari qualcuno che non ti sta simpatico – colui che ti dà la possibilità di lavorare su te stesso». Il lavoro performativo non è fatto di movimenti e parole, è fatto di azioni. Ma cosa significa azione? Non possiamo non agire, ma nell'ambito performativo la questione è quella di una 'qualità' in grado di suscitare lo stupore dello spettatore, il quale sente di non poterla realizzare a sua volta, nelle condizioni in cui si trova, ma al tempo stesso comprende che con una formazione adeguata potrebbe (in questo senso teatro, circo ecc. sono sullo stesso piano). Invece un certo teatro moderno ha abituato il pubblico a leggere in scena soltanto le *intenzioni* di autori e interpreti, un al di qua decisamente secondario nel determinare il senso della performance. Secondo Biagini le azioni, in quanto comportamento organico, sono soprattutto inconsce (un sorriso finto, voluto, è facilmente riconoscibile) e gli effetti di un suono o di un sorriso non si possono ripetere meccanicamente perché si tratta di azioni-processi. Da ciò consegue che il lavoro teatrale deve partire dal piccolo – intenzioni, azioni, contatti – e presuppone un impegno quotidiano e di lunga durata. Citando Grotowski, Biagini ricorda che in arte ciò che conta è il risultato: se questo è positivo, «costruisce comunità». Poi accenna ai numerosi «centri di cultura nascosti» in Oriente e Occidente, nascosti ma accessibili a coloro che imparano a 'viaggiare' e si impegnano a non soprarfarli con una esposizione al facile consumo che alimenta interessi egoistici, carriere, soldi.

Come si vede, con Biagini (lo stesso accadrebbe con Thomas Richards) siamo lontani dal teatro sociale che si nobilita sbandierando le proprie intenzioni, che cerca l'accordo ideologico, o la distrazione e il passatempo, che si accontenta dei propri limiti, insomma da una teatrologia morale in veste terapeutica, e si rilancia l'idea del teatro come gnosi, ricerca della conoscenza tramite l'esperienza. In questo senso il confronto con le tradizioni è il presupposto di un vero progresso che passa attraverso la scoperta e non la rimozione delle patologie, cercando di comprendere se e quanto sia possibile distinguerle da una (relativa o corrispondente) *salus* individuale tramite il lavoro svolto insieme agli altri, nella 'associazione' (il gruppo) che poi si rivolgerà alla 'comunità', attraverso un agire insieme con una rinnovata consapevolezza culturale, etica e politica: un *dramma* insomma conce-

<sup>7</sup> Cfr. Raniero Gnoli, *The aesthetic experience according to Abhinavagupta, second edition revised, enlarged and re-elaborated by the author*, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968. La prima edizione era apparsa per i tipi dell'Ismeo, Roma 1956, come volume undicesimo della «Serie Orientale» diretta da Giuseppe Tucci. Il testo non ha mai avuto un'edizione italiana né in altre lingue e non è più stato ripubblicato dopo il 1968. Ma cfr. anche, in proposito, Edoardo Giovanni Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino 2014.

pito come piacere e godimento che guidano attraverso le tempeste che agitano la vita individuale e collettiva e comunque permettono di intravedere e desiderare la felicità.

Alla svolta segnata da Jerzy Grotowski e dal Workcenter il sottoscritto ha dedicato molte pagine, senza grande esito; si propone dunque qui, anziché insistere, un altro esempio, così da dimostrare, si spera, come certi principi e certe conquiste delle arti performative, oltre che declinarsi in poetiche singolari come quelle dei due rami del Workcenter, siano i segni di una nuova cultura teatrale che si sta manifestando in tutto il mondo. Per costruire questo ponte tra passato e futuro nel ritrovamento delle origini, nell'emanciparsi da dottrine e ideologie (e dalle corrispettive tradizioni drammaturgiche), da pregiudiziali istanze morali e persino dall'urgenza terapeutica, è necessario lavorare tanto, in tanti, sia nelle sale prova che in scena, sia nel confronto con i "testi" di diverse tradizioni che nell'interazione con altre discipline. Tutto ciò può avvenire, tra l'altro, soltanto se si è abbastanza lucidi da non formulare giudizi basati sulla distinzione tra buona fede e mala fede, perché l'errore è proprio la fede, vale a dire l'istituzione di un sapere che non metta costantemente in discussione i propri 'autori' e il proprio modo di farsi discorso rivolto alla comunità.

«Les acteurs, plus ils apprennent des choses, plus ils découvrent,  
plus ils vont dans la musique, dans la danse, dans le chant,  
mieux c'est».

Ariane Mnouchkine<sup>8</sup>

### *Atto II – Biografia/e*

Per comprendere la portata della rivoluzione, non soltanto artistica, della Batsheva Dance Company è di grande aiuto soffermarsi anzitutto sulla singolare biografia di colui che dirige la compagnia dal 1990, Ohad Naharin. La principale fonte d'informazione sulla storia della compagnia e la vita di Naharin (d'ora in poi ON) è il film-documentario *Mr. Gaga*.

Per 'rivoluzione' qui si deve intendere un ritorno alle origini per dare inizio a un vero cambiamento. Mentre la gran parte dei nuovi artisti della scena frugano sempre negli stessi armadi delle tradizioni divenute storia e protocolli fisici, il lavoro di ON, come quello del Workcenter o del Théâtre du Radeau, apre una finestra nell'edificio della cultura teatrale, istituendo così una relazione inedita tra arti della scena e mondo. Anche l'esperienza di Batsheva, tuttavia, rischia di essere

<sup>8</sup> Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, *Le prix de l'expérience*, a cura di Georges Banu, «Teatro e storia», 37, 2016, p. 39.

fraintesa proprio a causa del successo spettacolare, che diventa uno schermo sul quale molti proiettano una comprensione semplicistica e falsificante.

Prima dei titoli di testa appare, tra le altre, una dichiarazione di Michail Baryshnikov che dovrebbe mettere gli spettatori sull'avviso. Baryshnikov dice di non avere mai visto prima «una simile combinazione di bellezza, energia e abilità». Il film è ambizioso in quanto riesce a dimostrare come si abbia a che fare, qui, con una novità di rilevanza mondiale, ovvero, come vedremo, con un inizio o una mutazione antropologica, un possibile balzo dell'arte verso il superumano. E mostra la portata formativa delle arti dinamiche. Dunque un primo scatto concettuale riguarda il riconoscimento che Batsheva è un fenomeno teatrale in senso pieno, un luogo di incontro nella ricomposizione scenica di musica, danza e poesia.

Eccoci in una sala prove al cui centro sta una danzatrice, Maya, una ragazza fasciata da una tuta semplice e aderente che ha il colore del deserto, sola davanti ai colleghi e naturalmente al coreografo-regista che le parla in inglese. Maya prima solleva lentamente la gamba sinistra molto in alto, in un movimento 'animale' ed elegante che ON definisce ad alta voce «molto bello», poi, tornata in posizione eretta, tende la schiena all'indietro, la parte inferiore del corpo comincia a tremare e lei finisce per accasciarsi sulla schiena: abbiamo assistito, pare, alla morte di un soldato colpito da un proiettile. ON le suggerisce di creare il ritmo della caduta, mentre ora lei tende a rallentare. Maya riprova l'azione e ON le fa notare che si controlla troppo, la mano la anticipa per proteggerla dalla caduta: «Devi perdere conoscenza quando sei su, non quando sei giù. Prima di cadere». Lei riprova, ora la caduta è più netta. ON: «Devi trovare un modo per lasciarti andare». Si alza e mostrandole il movimento spiega: «Invece di *andare* indietro, devi lasciarti cadere». Maya esegue nuovamente e il coreografo: «Ci sei quasi, ma pensi troppo alla testa [a non farsi male, *ndr*]. Devi pensarci, ma non devi farlo vedere. Se lasci andare il corpo tutto in una volta, la sua morbidezza ti proteggerà. Se non hai paura, fallo ancora una volta». Maya ci riprova e questa volta noi assistiamo a ciò di cui il coreografo parlava. Ecco dunque, la guida *vede*, immediatamente, accetta o rifiuta una forma-significato ed è capace di suggerire concretamente il modo per procedere verso la forma desiderata, sottolineando la distinzione tra ciò che si deve mostrare al pubblico (la caduta mortale) e ciò che non si deve vedere (la tecnica per non farsi male). Per gli spettatori è diverso, essi sono più lenti nella percezione, ma di fronte al risultato chiunque percepisce che si tratta di qualcosa di molto diverso da prima. La sequenza dura meno di due minuti.

A seguire vediamo la polarità opposta dell'assolo, il coro. Entrano in scena una sessantina di uomini e donne in 'divise da cittadini': giacca e pantaloni neri, camicia bianca. Ognuno con la propria sedia si dispongono frontalmente al pubblico, in semicerchio. Parte un'azione veloce che consiste nell'alzarsi, sedersi, girare, a volte cadere. Il sonoro che li accompagna è l'inno israeliano, che loro a tratti cantano.

Più avanti vedremo in quale contesto questa scena abbia sollevato uno scandalo, per ora notiamo come sia declinato, qui, il concetto di coro come unità, ‘comunità’ composta da cittadini, senza alcun riferimento al mondo animale e senza alcuna enfasi sulle differenze pur evidenti tra uomini e donne. Ma il loro unisono (il ritmo generale) contiene molti differenti ritmi e modi di espressione.

A questo punto è introdotta un’altra narrazione, quella strettamente biografica di ON. In un filmino muto a colori del 1969 vediamo ON all’età di diciassette anni in un giardino, impegnato in una serie movimenti improvvisati, giocosi, al limite dell’acrobazia. Siamo lontani dalla compostezza della ginnastica artistica, è una esibizione di bellezza giovane e la prova di un temperamento fuori dell’ordinario. ON dice di non avere memoria di una vocazione di danzatore o coreografo: «Eppure io ero il danzatore», sia a casa che a scuola, ma, aggiunge, «non era il futuro, era il presente», un’attività che dava piacere fisico, come un gioco o lo sport, una parte integrante del suo percepirsi vivente. «La ‘danza’ è me dall’inizio della mia memoria – continua ON – non un carriera ma un amore. Mi piace fare e guardare...». Certo la sua famiglia era un ambiente di straordinaria e calda eccentricità: la madre era insegnante del metodo Feldenkreis e ora la vediamo, anziana, suonare il proprio corpo con le mani, muovendosi da ferma e producendo una musica allegra. In un altro filmino ecco lui da bambino in giardino, con la madre che mostra il loro divertimento nel suonare i più svariati oggetti, e con il padre. ON è nato nel 1952 in un kibbutz, dove la famiglia ha vissuto per oltre cinque anni: «Ho sempre sentito la mancanza degli anni del kibbutz», dove c’erano e si accudivano gli animali (nel frattempo si vede un gruppo di danzatori impegnati in movenze animali, ma non si tratta di una imitazione naturalistica bensì della incorporazione di alcuni tratti sostanziali) e si lavorava nei campi (questa era al tempo l’attività principale dei genitori, che non di rado i più piccoli accompagnavano). Ogni bambino stava con i genitori tre ore al giorno e tutto il resto del tempo con gli altri bambini (un filmino dell’epoca ce li mostra tutti nudi a giocare su un prato, sorvegliati da una maestra, e l’insieme è una bellissima, irripetibile coreografia, oltre che un affresco del paradiso). I più piccoli della comunità vivevano e dormivano e mangiavano tra loro.

Mentre vediamo una sequenza di *The Hole* (2013) che inizia con tutti i danzatori dondolanti su altalene appese in un immaginario giardino, ON ricorda di avere lasciato il kibbutz all’età di cinque anni e mezzo. Lo definisce un momento straziante, come essere separato da un gemello siamese. Il padre, intervistato, ammette: «Per lui era un paradiso e noi lo abbiamo portato via. È stato molto doloroso. La vita è piena di lacerazioni che non si possono ricucire». Una sequenza coreografica di Batsheva ci mostra un gruppo di ragazzi e ragazze che s’intrecciano nel sonno. Fondamentali, per ON come per tutti i giovani israeliani, furono i tre anni di servizio militare, per lui prolungati dallo scoppio della guerra del Kippur, nel 1973. A causa di un infortunio alla cavaglia e avendo constatato la sua abilità nell’inventare coinvolgenti coreografie su canzoni e musiche, come si scorge in un filmato, ON fu



assegnato a una sorta di compagnia di varietà che si doveva occupare dell'intrattenimento delle truppe. Anche in questo caso ci soccorrono altri documenti d'epoca: nel primo si vedono alcuni ragazzi che ballano come in un piccolo musical, poi si vedono le alture del Golan dopo la grande battaglia, disseminate di carri armati distrutti e di cadaveri non ancora raccolti (l'immagine dei corpi giacenti torna nello spettacolo *Mamootot* del 2003), ma le immagini forse più sconvolgenti di tutto il film sono quelle tratte da un documentario del tempo che mostra i volti e i corpi dei sopravvissuti, dei vincitori, ragazzi giovani e giovanissimi la cui vita era stata per sempre segnata dall'esperienza di dare la morte per non morire. ON confessa che avrebbe voluto sparire, sottrarsi all'obbligo di esibirsi di fronte a quei poveri ragazzi costretti a guardarli: «Cantare brutte canzoni per soldati traumatizzati. Era un teatro dell'assurdo. Vedevo amici della mia età morire. Ogni giorno». Eppure un altro frammento mostra il coreografo che inizia a battere le mani e invita gli altri a seguirlo mentre un soldato canta. Anche in questo caso il contrappunto è una sequenza scenica di movimenti marziali, astrazione del durissimo addestramento necessario per imparare a non soccombere in combattimento.

Quella di ON è un'etica che coincide con l'estetica: l'autobiografia collettiva è analizzata e offerta a noi spettatori, testimoni di secondo grado. Ma qui è in gioco la conoscenza teatrale, che trasforma la sofferenza per ciò che è narrato in piacere cognitivo. E i danzatori di Batsheva sono attori a pieno titolo, i loro sguardi non sono quelli dell'atleta prima, durante e dopo la propria gara, sono l'espressione potente di un 'testo segreto', potente proprio perché incarnata e non esplicitiva. A questo punto ON dice di sé (in ebraico): «Quando sono nato avevo un fratello gemello. Nel primo anno io crescevo, mi sviluppavo, invece mio fratello era più introverso, non reagiva. Mia nonna [anche lei con un passato artistico, *n.d.a.*] a un certo punto cominciò a ballare e quando ballava improvvisamente mio fratello si apriva e incominciava a reagire. Era così che entravamo in contatto con lui, attraverso la nonna che ballava. Quando avevamo cinque anni, siamo andati a Tel Aviv, abbiamo avuto un incidente e mia nonna è morta. [lunga pausa, *n.d.a.*] Ma volevo comunicare ancora con mio fratello. Volevo entrare in contatto con lui. Ho fatto una cosa che non avevo mai fatto prima: ho cominciato a ballare per lui. [Si vede un frammento nel quale il bimbo ON con un drappo al collo e una striscia di tela in mano danza agitandoli, *n.d.a.*] Sono sicuro che ci sia una relazione. Non so se è il motivo per cui ballo, forse avrei ballato comunque, ma dà un senso diverso al motivo per cui ballo». Forse il «gemello» è lui stesso. Indimenticabile il suo primo piano di uomo ormai maturo, quando racconta questo, il suo volto insieme sofferito e sereno, la sua peluria rossiccia; il ricordare lo attraversa, scompone e ricompone la sua espressione, prima che un filmino del tempo ci mostri per un attimo un altro bambino, la nonna e lui impegnati in un dialogo fisico. La sequenza attuale che qui è inserita ci mostra ON che rivolto ai suoi danzatori dice «Ragazzi, dovete creare il

contatto», per sottolineare che il performare è qualcosa che si fa per e con gli altri. Sono le prove di *Sadeh 21*, spettacolo del 2011.

«Uno o due mesi prima del mio esonero dall'esercito mia madre ha chiamato la Batsheva Dance Company e ha detto: "Mio figlio ha molto talento, dovete vederlo ballare". Mi fatto la valigia, mettendoci alcuni abiti da danza, e mi ha mandato a Tel Aviv a prendere lezioni dalla Batsheva». Si vede qualche immagine di quei primi tempi, del suo modo di muoversi del tutto difforme da quello degli altri danzatori. Judith Brin Ingber, allora sua insegnante, ricorda: «Aveva questi occhi verdi che continuavano a guardarti, era molto distaccato. Assomigliava allo Stregatto di *Alice nel Paese delle Meraviglie*. Ma c'erano momenti in cui Ohad ballava che io, come insegnante di danza, non ho mai dimenticato. Aveva questa profondità unica, questo modo unico di sentire se stesso nello spazio che rendeva diverso ciò che faceva». E qui accade una cosa interessante: la maestra lo rievoca a gesti, ma i suoi gesti sono ancora *nella* danza, dunque siamo in presenza del portento di un pedagogo che è felice di essere superato dall'allievo. Infatti, quando vediamo lui danzare, a quel tempo, da solo, in jeans e a torso nudo, il fascino che emana ha qualcosa di selvaggio, che ricorda la differenza di Nijinskij dai suoi pur splendidi colleghi. ON dice, ora in inglese: «Penso che sia stata una fortuna cominciare lo studio formale della danza quando avevo ventidue anni, cioè così tardi. Ero molto più connesso all'animale che sono. Spesso quando danzo sono in contatto con forze femminili, forze che creano un'apertura alla morbidezza e all'esplosività, alla delicatezza e all'aggressività, contemporaneamente».<sup>9</sup>

Il racconto continua, passando alla fase della formazione per confronto: «Marta Graham viene in Israele per la prima volta per dirigere una creazione della Batsheva Dance Company e si innamora di me perché le ricordo Bob Powell, che era uno splendido danzatore. Era l'opposto del *macho*, era come un gatto, e io volevo muovermi allo stesso modo. Sei mesi dopo sono a New York e ballo per Martha Graham. Sono arrivato a New York nel 1977 pieno di speranze e fantasie. Ballare con Martha Graham non ha realizzato queste speranze e fantasie e dopo dieci mesi sono dovuto andare via. E mi sono ritrovato a New York senza lavoro e nessuna idea di cosa volevo fare». Questo senso profondo di disadattamento, un'ansia esistenziale al limite della depressione, è testimoniato da un breve videotape del tempo che lo mostra immerso nella vasca da bagno, con la chitarra, mentre canta, quasi sillabandola, la canzone *Nobody knows*, vero e proprio manifesto del suo stato d'animo. Poi, come se si svegliasse, svuota la chitarra dell'acqua e si

<sup>9</sup> Sarà interessante, un giorno, mettere a fuoco i differenti tratti antropologici e poetici tra il danzatore ON (e i suoi) e, per esempio, il nuovo vertice della tradizione classica continentale Roberto Bolle.

alza, nella propria simbolica nudità (che tornerà in diverse varianti negli spettacoli) canticchiando un *Gloria, halleluja*: «Ho detto addio a Martha Graham e sono stato consigliato da una delle mie insegnanti, che mi ha parlato della Juilliard. Ho fatto il provino per quella scuola e anche per la scuola dell'American Ballet, sono stato accettato da entrambe. Frequentavo tutt'e due le scuole perché erano nello stesso palazzo. Mi misero nel corso avanzato di danza classica dove non sapevo cosa fare». In un breve frammento si vede una classe che lo comprende: la differenza di cui è portatore è evidente fino dall'abito di lavoro, una specie di pigiama chiaro e morbido, mentre tutti gli altri x tute aderentissime a dominante nera. In quella classe erano tutti danzatori professionisti, già di successo, vi partecipava persino Rudolf Nureyev. Nureyev, l'altro grande Fauno, ma quanto diverso da Nijinskij pur nell'identica coreografia! In quella sala si mostrava, senza che nessuno lo sapesse, il salto quantico avvenuto nella danza (solo nella danza?) del Novecento, con un Nureyev che incarnava la purezza del classico moderno e Naharin che certificava la propria estraneità rifacendosi a Nijinskij. ON ricorda così quel momento: «Io conoscevo a stento le basi della danza classica, ma in qualche modo riuscivo a imitarli. Non credo di avere mai incontrato qualcuno che a un'età tanto avanzata possa ancora diventare un danzatore». Nelle fotografie degli spettacoli cui allora prese parte lo si vede chiaramente inserito in una estetica che gli è estranea (o almeno ciò è quanto suggerisce lo sguardo di poi).

A tentoni, ON cerca la propria strada. Quando arriva a New York la compagnia di Maurice Béjart si precipita a un'audizione. Dopo quindici minuti si ritrova tra i primi esclusi. Scendendo in strada incontra Béjart e consapevole di essere «un uomo giovane e bello che gli piace» gli si rivolge con un sorriso e gli riferisce di essere stato scartato. Al che Béjart lo porta con sé in una sala prove vuota, si siede e gli chiede di ballare; ON improvvisa per alcuni minuti alla fine dei quali il maestro gli stringe la mano dicendogli: «Benvenuto nella mia compagnia». Il seguito, però, è tutt'altro che felice. ON se ne libera con poche parole: «È stato l'anno peggiore della mia vita. Sono stato fortunato a non finire in un ospedale psichiatrico».<sup>10</sup>

Perché la storia di ON è tutta in questi andirivieni, almeno nei primi anni, fuori e dentro l'avventura del balletto e della danza del secondo Novecento. Lui cerca i maestri, loro lo blandiscono e lo chiamano con sé, ma sempre si manifestano sensibilità e poetiche incompatibili, salvo che loro sono i portatori riconosciuti della

<sup>10</sup> Altro è stato il rapporto di Maguy Marin, detta «Maguy la Rossa» con Béjart. La coreografa di origine catalana ha operato nel senso di una variazione e un approfondimento, all'interno delle tradizioni rappresentative (teatrali soprattutto) europee e occidentali, mentre ON ha sempre avuto un orizzonte 'mondiale'. Maguy Marin ha disfatto e rifatto, a partire dalla drammaturgia danzata di marca béjartiana, la figurazione drammatica, così come il Théâtre du Radeau ha 'rifatto', in ideale discendenza da Tadeusz Kantor, il montaggio del discorso nello spazio scenico e il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards sta ridisegnando il senso del canto incarnato.

danza contemporanea e lui vuole qualcos'altro ancora senza sapere cosa, tuttavia con una straordinaria forza di carattere che gli consente di non adattarsi. Corpo estraneo, corpo eccentrico rispetto alle poetiche affermate, corpo alla ricerca di una chiave non esclusivamente estetica e non all'inseguimento del gradimento dei colleghi e del pubblico internazionale.

La danza di Martha Graham e di Maurice Béjart è molto ben documentata. Il loro modo di muoversi e quello dei loro danzatori, le loro espressioni, a confronto con ciò che ON ha creato nell'ultimo quarto di secolo a Tel Aviv e nel mondo, sembrano persino goffi, anche nelle pose ieratiche di Graham, anche nel gioco di seduzione reciproca tra Béjart e i suoi. Per superare tutte queste prove di disadattamento e questi rifiuti senza alternative erano necessarie una enorme forza di volontà e una autostima talmente profonda da essere costruttiva anche in assenza di prospettive. Con questi maestri ON ha, come dichiara, «imparato molto su ciò che non voglio fare. Ho imparato che il mio corpo non può studiare materiale, movimento, coreografia che io non ami, con cui non mi senta in una connessione». Il suo è un abitare il processo creativo in uno stato permanente di innamoramento e d'amore, al tempo stesso costante, fedele a se stesso, ma continuamente aperto a due visioni del mondo, la propria di coreografo e quella dei suoi danzatori, che a loro volta ne creano una terza, offerta agli spettatori più diversi.

Quando arriva a New York uno spettacolo di Alvin Ailey, ON vede in scena una donna della quale s'innamora all'istante. Lui non è nessuno, lei è la prima ballerina della prestigiosa compagnia e tuttavia a pochi mesi dal primo incontro i due si sposano. Quella con Mari Kajiwara è anche una unione di lavoro: lui ha visto in lei qualcosa che andava oltre lo stile del coreografo, lei crede nella promessa di una danza tutta diversa, da inventare insieme. A Mari, Ailey riconosceva una straordinaria capacità di danzare in *tempo rubato*, ossia con una fluidità che non permetteva di vedere le transizioni tra i vari movimenti.

Sempre a New York, con lei impegnata a pagare l'affitto, i due muovono i primi passi di una vita nuova per entrambi. Un breve video ci mostra ON in casa che improvvisa su un brano di musica classica. E Nina Buntz – la sua maestra più importante – testimonia che il giovane aveva uno strano modo di muoversi, assai diverso da quello di un uomo nella New York degli anni Settanta e Ottanta: la sua schiena serpentina, morbida e fluida, era una rarità assoluta per un danzatore maschio («La danza, nella sua automaticità, è l'opposto del *macho*»). La ricerca della fonte pura del movimento è qualcosa che va oltre il genere (il film mostra a questo punto due ragazzi che ballano come una coppia pluri-gender, con una tale mordibezza e scintillante sensualità da far sembrare goffa la stessa idea di maschio e femmina).

La loro prima opera comune fu *Pas de Pepsi*, del 1980, ispirata alla dipendenza di Mari Kajiwara, americana di origine asiatica, dalla Pepsi Cola. Oggi ON considera

*Pas de Pepsi* come un «approccio ancora ingenuo al mio modo di inserire il teatro [lui dice «drama», *n.d.a.*] nella danza», ingenuità che si sostanziava nell'utilizzo di un carrello di supermercato come macchina scenografica. Dunque il suo essere autore di danza è l'inizio di un percorso di fusione delle arti dinamiche, un teatro delle origini, ovvero del presente-futuro. La loro compagnia di danzatori *freelance* che si riuniva su progetti creò in quegli anni newyorchesi diversi spettacoli, tra essi *60 A Minute* (1984) e *Passomezzo* (1989) nei quali si rifletteva la passione da «animali selvaggi» che caratterizzava la coppia (anche se in *Passomezzo* lui era interpretato da un altro danzatore).

ON ha sempre lavorato con colleghi provenienti da diversi paesi del mondo e molti di loro hanno confermato in interviste la sua sconcertante eppur convincente determinazione che si manifestava in una direzione non di rado assai brusca. A un danzatore contento della propria performance ribatteva: «Cosa facevi? Cosa sono tutti quei sorrisi? Quell'energia devi metterla nel corpo». ON è noto nell'ambiente per essere capace di gridare ai suoi, dalle quinte «Mi sto annoiando!», e per ammonirli prima dell'andata in scena con «Don't fuck with me, my life depends on you!». E anche durante le prove moltissimi sono i suoi «no» prima di arrivare infine al «sì». Negli ultimi anni americani si comportava spesso come un despota e quando Mari gli obiettava di non poter leggere il suo pensiero, chiedendogli di spiegarsi e di non urlare, lui rispondeva: «Sì, dovete leggermi nel pensiero, capire quello che voglio».

Un aspetto strano che lo caratterizza, assolutamente atipico nel mondo dello spettacolo, è che con il passare del tempo il suo carattere si è addolcito, ON è talmente autorevole nel manifestare le sicurezze e le insicurezze da non intimorire più i propri danzatori, anzi, ora è capace di spingerli in avanti e imparare da loro. Per questo le sue composizioni sceniche (nel gergo sempre chiamate «coreografie») sono sempre più nuove anziché ripetitive, mostrano scoperte e approfondimenti senza mai diventare criptiche; e questo accade anche con interpreti appena arrivati. La stessa cosa avviene per esempio al Workcenter, come se una nuova tradizione si installasse nei protocolli di lavoro prima che nei singoli individui. Naturalmente ciò può accadere perché vi sono un leader, un luogo di lavoro e soprattutto una piccola comunità che nonostante arrivi e partenze custodisce e sviluppa un proprio sapere. Tutto ciò senza idealizzare la vita di compagnia, anche intessuta di logiche non di rado logoranti. Nei primi anni soltanto Mari lo affrontava esigendo spiegazioni e tutti osservavano tacendo e aspettando che passata la tempesta si riprendesse a provare. ON era duro, ricordano in molti, tanto che ogni giorno qualcuno abbandonava la sala prove. Ma poi ritornava.

Negli anni Ottanta ON stava scoprendo 'la propria voce' e imparando a dare forma a qualcosa che avrebbe cambiato il corso della danza contemporanea: attraverso la danza oltre la danza. In *Tabula rasa* (1986) una lunga sequenza presentava soltanto una fila frontale di persone ondegianti e il danzatore Yossi Yungman, allora

spettatore, confessa di essere rimasto abbacinato di fronte all'«essenza di tutto nel nulla». ON non dimentica mai che una comunità artistica è anche un insieme di patologie che chiedono di essere trattate adeguatamente. L'espressione spettacolare è in questo senso la loro ostensione terapeutica. Tutto ciò ON lo ha imparato a proprie spese, come ricorda parlando delle «molte nozioni sbagliate su come utilizzare il mio corpo» e di aver per questo subito danni alla schiena ritrovandosi infine con una gamba collassata, paralizzata, per la quale i dottori ipotizzavano un danno irreversibile e decretavano la fine della sua carriera. Una operazione alla schiena dagli esiti imprevedibili, seguita da una lunga riabilitazione, confessa ON, è stata una «esperienza preziosa che mi ha permesso di studiare il mio corpo». Nella 'invenzione' di una tecnica riabilitativa ON ha compreso di poter sistematizzare la propria esperienza e ha iniziato a formulare un proprio metodo di movimento, chiamato «Gaga», per ricordare la prima espressione verbale degli infanti, la lallazione. Il rimando è alla riscoperta delle origini, ovvero quel potenziale umano che poi è stato 'ridotto' dal processo educativo di cui siamo stati oggetto nella singolare vicenda anagrafica e nelle diverse etnie e tradizioni cui apparteniamo. Le varie provenienze dei danzatori costituiscono una prima differenza, una pluralità relazionale che favorisce la scoperta di altre possibilità percettive ed espressive. I primi dualismi messi in scacco sono, naturalmente, quelli maschio/femmina e uomo/animale. Con una terminologia che ci è più propria diremmo che qui l'istanza biopoietica si realizza anzitutto come superamento delle teologie «troppo umane» del nostro tempo. Gaga, linguaggio di azioni e parole, è basato anzitutto su un accurato ascolto del proprio corpo, prima di dirgli cosa fare, e poi su un lavoro quotidiano virtualmente infinito per superare i propri limiti. Per spiegarsi ON racconta di un'esperienza con il padre, il quale dopo due infarti viveva come un handicappato. Constatando per esempio che si alzava dalla sedia secondo lo stereotipo del vecchio, ON lo invitò a pensare che è facile, che avrebbe potuto compiere quell'azione come il figlio. E così avvenne, dopo aver provato insieme. La sua prediletta maestra Gina Buntz oggi riconosce che a New York la portata universale del progetto Gaga si sarebbe dispersa e che soltanto tornando a casa ON ha potuto definire tanto la propria poetica quanto un metodo di lavoro utilizzabile da diverse categorie di persone.

È andata così. All'inizio del 1990 ON ricevette una telefonata che lo invitava in Israele per dirigere la Batsheva Dance Company. Accettò senza esitazioni, per tornare in patria dopo dodici anni a New York più che per dirigere la compagnia, ma senza rendersi conto dello sconvolgimento che ciò significava per la moglie Mari. La Batsheva in quel momento aveva pochi danzatori, bei ragazzi israeliani, e praticamente non più pubblico. Tutti i suoi membri facevano un altro lavoro per mantenersi e gli spettacoli venivano allestiti con poche prove. ON andò subito a vederli e disse loro: «Fate bene quello che fate, ma non è quello che voglio», dando

immediatamente inizio a un lavoro del tutto nuovo, per loro e in parte anche per sé, sconcertante. Convocò i vari collaboratori e soprattutto con i musicisti avanzò una richiesta di «israelianità».

Il primo spettacolo proposto fu, dopo pochi mesi, *Kyr*; ma il pubblico non ne fu affatto colpito. Molte delle cento persone presenti alla prima, per lo più anziani, lasciarono la sala, i giorni seguenti non c'era quasi nessuno. Ma ON non ebbe esitazioni e dalla tredicesima replica la sala si riempì di un pubblico nuovo, che si era formato sulla base del passaparola. Il primo momento difficile era superato. E ora i danzatori cantavano, parlavano, producevano rumori.

Mari conferma, in un'intervista, del rapporto di fiducia che esisteva tra danzatori e coreografo: questi creava lo spettacolo dapprima 'utilizzandoli' e poi lo lasciava nelle loro mani. Nel corso del tempo ON procedette a reclutare persone interessanti, particolari, non danzatori famosi, persone da formare, in un certo senso. Tutti quanti sentivano che lui li valorizzava e permetteva loro di esprimere la propria unicità. Alle audizioni consigliava di «fare poco e sentire molto, non il contrario» e si assumeva la responsabilità di scoprire talenti offuscati da problemi caratteriali. Nella preparazione degli spettacoli condivideva con i suoi l'idea che c'è una narrazione che sgorga da ciò che si chiama coreografia, cui consegue però quella creata dall'interpretazione del danzatore, fino a non distinguere più la coreografia dall'interpretazione.

Gli spettacoli erano sempre costellati di sorprese che spiazzavano il pubblico. Una volta, per esempio, tutti gli spettatori erano sottoposti a semplici domande di selezione sino a che, alla fine, ne restava in gioco soltanto uno, un giovane molto grasso che in premio riceveva l'invito a esibirsi in scena e lì, tra le risate degli spettatori increduli, rivelava di essere un danzatore provetto (e infatti lo era, era un professionista appena reclutato). ON voleva sorprendere anche se stesso, sperimentare in varie direzioni, e lo fece persino montando uno spettacolo di grande successo popolare, non per denaro o per captare consenso ma semplicemente per curiosità.

A una domanda sull'origine della propria vocazione rispose con una bugia: s'inventò un gemello autistico con il quale comunicava ballando. «Inventare storie può servire – dice nel film – e ogni difficoltà ha qualcosa da insegnarci: la forza di gravità, per esempio, va utilizzata, non va considerata un handicap».

Questo enorme lavoro a tutt'orizzonte è guidato nella sua coscienza da un assunto principale: «Sto riportando la danza agli animali che siamo e ai cacciatori che siamo».

Nel 1998, per il cinquantenario dello Stato di Israele, Batsheva è invitata a presentare uno spettacolo davanti a ospiti di tutto il mondo. Ecco la ripresa dell'immagine corale di cui abbiamo parlato all'inizio, l'enorme coro di cittadini che al suono dell'inno nazionale si spogliano sino a restare in mutande. Una leader politica

religiosa presente alla prova generale s'indigna e solleva uno scandalo, chiedendo l'intervento della censura. ON è convocato d'urgenza dal Presidente della Repubblica che gli chiede solennemente di sostituire le normali mutande con grandi mutandoni; riunisce la compagnia e annuncia che intende piegarsi alla richiesta e rassegnare le proprie dimissioni. È l'intera compagnia questa volta a decidere il da farsi, respingendo questa ipotesi e rifiutandosi di andare in scena. A una sala stracolma di autorità internazionali viene letto l'annuncio della compagnia e dal giorno dopo in tutto Israele, senza alcuna organizzazione, si tengono manifestazioni di massa, con la gente che si spoglia e protesta allegramente contro il primo (per questo assai pericoloso) caso di censura religiosa alla cultura nella storia d'Israele. ON e tutta la compagnia escono da questo episodio enormemente rinforzati.

ON è anche un animale politico e quando sostiene di vivere «in un paese infestato da razzisti, bulli, molta ignoranza, grandi abusi di potere e fanatici» ha senz'altro ragione, ma non dimentica di sottolineare che ciò può avvenire soltanto in un Paese autenticamente democratico, nel quale convivono e si fronteggiano i più diversi orientamenti politici. E, purtroppo per alcuni, per fortuna per altri, tutti quanti votano e determinano la fisionomia dello Stato. Specie negli ultimi anni, ON ha manifestato spesso il proprio dissenso dalla politica governativa: «Questo governo mette in pericolo non soltanto il mio lavoro di artista, ma l'esistenza di tutti noi, qui, in questo Paese che amo così tanto. Continueremo a stare qui?». Ciò anche se gli è altrettanto chiaro che la controparte palestinese e i suoi sostenitori nel mondo hanno un comportamento che mira a tutto fuorché alla pace e alla convivenza pacifica: «Ci vuole poco per distruggere, molta più fatica, abilità, immaginazione per costruire. Io sono un costruttore. Quelle proteste [dice riferendosi al boicottaggio degli spettacoli tentato dai gruppi palestinesi, *n.d.a.*] sono una parte delle forze distruttive, che sono già così schiaccianti, mentre chi cerca disperatamente di costruire ponti e trovare soluzioni è penalizzato. Aggiungono motivi al conflitto e nessuno alla speranza del dialogo. E non aiutano la Palestina».

Andare a vivere in Israele era stato molto difficile per Mari: New York le mancava, non riusciva o non voleva imparare l'ebraico. Nel giugno 2001, a un'amica che telefonava dall'America per farle gli auguri di compleanno, Mari annunciò di avere un tumore alla cervice e di avere cominciato a sottoporsi alle cure del caso. E morì in dicembre, all'età di cinquant'anni, senza lasciare figli, perché i due avevano capito troppo tardi di volerne. Che fosse una grande danzatrice non è un'affermazione enfatica: ci sono alcuni video a darne testimonianza inconfutabile, specie un duo 'autobiografico' con il marito nella prima stagione del loro amore.

Un detto ebraico dice che chi muore ci lascia in eredità la vita e ON sentiva di dovere a Mari un grande cambiamento, un cambiamento che poteva realizzarsi soltanto nella danza. Eccolo dunque, dopo la morte dell'amata, cantare e danzare, con i suoi e con gente comune, con aspiranti danzatori e artisti d'ogni sorta e con



bambini portatori di handicap. «Credo nel potere terapeutico della danza» ribadisce ON, che nello stesso torno di tempo cerca di desumere dai propri complimenti un metodo, il cosiddetto «metodo Gaga», che non è un prodotto commerciale ma una pratica diffusa e sviluppata in diversi contesti, come appunto era avvenuto per il metodo Feldenkreis.

Tutto ciò senza confondere il professionismo e l'arte, che producono qualcosa al di fuori di sé, secondo la distinzione di Aristotele, con un processo il cui esito è in se stesso, in chi vi partecipa, ivi compresi gli artisti di professione: «A prescindere dall'abilità – afferma ON – non c'è nessuno che non possa connettersi alle sensazioni fisiche» e, per esempio, comprendere cosa significa rapido-lento, duro-morbido, oppure il collegare lo sforzo con il piacere, il separare le parti del corpo e muoverle, il piegarsi e raddrizzarsi... Quasi tutti siamo capaci di ascoltare una musica e sentire un ritmo. Una volta enunciati questi concetti, le immagini ci mostrano un incontro di massa tra la compagnia e un gruppo di bambini portatori di vari handicap. È impossibile non commuoversi nell'assistere alla trasformazione – forse soltanto momentanea, chissà –, al vero e proprio miracolo prodotto da questo incontro. I piccoli provano stupore e piacere nel constatare che quegli esseri straordinari appartenengono alla loro stessa specie e che loro potrebbero, imitandoli, porsi nella medesima possibilità.

Dopo quest'epoca della vita di Batsheva ecco apparire Eri Nakamura, danzatrice che dapprima aveva rifiutato un invito di ON e che poi, dopo un incontro con lui a Parigi e il colpo di fulmine, si aggrega alla compagnia. «Non è né la prima né l'ultima volta che m'innamoro di qualcuno con cui lavoro – dice ON – ma con lei sento un impegno come mai prima», impegno coronato dalla nascita di una bambina, Noga, che appena eretta sulle gambe si trova a proprio agio nella sala prove, improvvisa con il padre, con la madre e con gli altri e quando è portata via dalla babysitter perché la prova deve continuare, piange. Stava così bene nel suo 'kibbutz'. Gli adulti in effetti sono colti alla sprovvista da questa ingestibile istanza di felicità e restano a lungo in silenzio finché la guida non chiede con un cenno vocale di riprendere la prova. Noga è diventata poi una *Gaga's dancer* e ogni tanto appare a sorpresa in alcuni spettacoli del repertorio.

A questo punto il film ripropone la caduta mortale dell'inizio e dopo la scritta fine e la dedica alla memoria di Mari Kajiwara scorrono sei minuti di una clip stupefacente, un'antologia di danze a solo, a due, in piccoli gruppi e in coro nelle più diverse e sorprendenti ambientazioni,<sup>11</sup> con il sottofondo della canzone *It's a Long Way* di

<sup>11</sup> Non è possibile in questa sede soffermarsi sullo stupefacente lavoro compiuto a Batsheva per quanto riguarda scenografie, musiche e costumi, firmati da diversi artisti. Tra i collaboratori 'esclusivi' vi sono il datore luci (Avi Yona Bueno, detto «Bambi») e il fotografo Gadi Dagon. Tutto ciò significa, tra l'altro, che il leader della compagnia è anche il coordinatore di un complesso lavoro d'arte comune. E un altro capitolo meriterebbe il film. Il suo autore Tomer Heymann ha realizzato anche *The Queen Has*

Caetano Veloso. Dopo qualsiasi fine, per assurda e triste che sia, la vita continua, per loro e per noi.

*Atto III – Biopoietica*

La disciplina teatrale, uscita dall'orizzonte letterario, ha finito con il rimanere inchiodata alla storiografia, alla filogenesi dei protocolli poetici, ignorando del tutto o quasi l'ontogenesi delle arti dinamiche che lì s'incontrano, la loro continua e diversificata istanza nella storia, la genealogia del loro senso e della loro funzione dentro e fuori il teatro, soprattutto nel tempo in cui la scena privilegia ottusamente il 'dire' del cosiddetto teatro di prosa. Sappiamo tutti che riferimenti capitali come Nietzsche e Artaud sono attentamente trascurati nei processi formativi di studiosi e artisti, i quali, non concependo la genealogia come imprescindibile orizzonte di conoscenza, si sono sottratti finora a un serio confronto tra la teatologia e la ricerca filosofica. Studiosi italiani come Umberto Artioli e Francesco Bartoli hanno compiuto alcuni passi significativi in questa direzione, oltretutto inglobando con maestria l'analisi testuale e filologica, nonché la critica storiografica. Malgrado ciò, poco considerati da vivi, hanno finito con l'essere quasi completamente ignorati da morti, come accade generalmente ai precursori e ai visionari.

*Embodied Philosophy in Dance* di Einav Katan non è soltanto la prima monografia su Ohad Naharin e la compagnia Batsheva, è anche, forse soprattutto, uno dei primi passi verso una nuova fondazione transdisciplinare degli studi teatrali, un'opera che inaugura una bibliografia a venire. Hegel, Husserl, Adorno, Cassirer, Dewey, Peirce, Valéry, Gadamer, Heidegger, Dilthey, per non parlare di Warburg e Wind, Varela e Deleuze e altri, sono i principali fornitori dei concetti cui fa ricorso l'autrice, di formazione danzatrice, il cui focus principale è la «filosofia della danza».<sup>12</sup> Dopo aver completato la propria formazione in Israele (dove ha tra l'altro praticato Gaga dal 2003) e negli Stati Uniti, nel 2013 Katan è stata insegnante di teoria e pratica in un master in Coreografia presso lo HZT (Inter-University Center for Dance a Berlino). Attualmente è ricercatrice affiliata al Cluster of Excellence: Image Knowledge Gestaltung, laboratorio interdisciplinare presso l'università Humboldt di Berlino.

Il suo è, a parere del sottoscritto, uno dei libri più importanti in questo primo

*No Crown* (2011), storia della propria famiglia, raccontata con un sapiente ricorso ai filmati del tempo. La regina è la madre del regista, divorziata e madre di cinque figli, tre dei quali vanno in America per realizzare i propri sogni. Dei due che restano con lei in Israele, uno è gay (il regista), che conquista infine, dopo alcuni passaggi dolorosi, la propria vita in famiglia e nella società. Il film ha ottenuto diversi riconoscimenti internazionali.

<sup>12</sup> Quando non diversamente specificato i virgolettati che seguono sono attribuibili a Einav Katan.

scorcio del secolo, un'opera esemplare che inaugura una nuova postura teorica senza cedere mai alla debolezza delle «parole che parlano di parole». Esemplare, tuttavia, non vuol dire esente da limiti e contraddizioni, che a loro volta rimandano alla nostra responsabilità di proseguire in quel cammino.

Una prima chiosa riguarda il fatto che il discorso sulla danza rischia una paradossale amplificazione riduttiva se non è integrato in una visione del plesso delle arti dinamiche comprendente anche musica (*mousiké*) e poesia (*poiein*), ovvero la loro confluenza anziché la loro separazione, come appunto avviene nell'esperienza di Batsheva. Da ciò la nuova centralità delle arti dinamiche nel processo educativo, almeno come idea politica. In Italia è stato Carlo Sini a permetterci di pensare queste cose, tra l'altro chiarendo che non si tratta di diventare tutti filosofi, e anzi è importante tenere ferma la distinzione tra il laboratorio filosofico, che predispone l'interrogazione continua, ovvero le condizioni per l'individuazione di ciò che lo stesso Sini definisce «transito verità», e le discipline artistiche, che costituiscono un album di 'risposte' ma non di concetti, se non tra le pieghe, risposte fisiche, 'affetti' che formano l'altra sponda, senza la quale il fiume delle arti dinamiche si disperderebbe in paludi nebbiose anziché scorrere verso il mare della conoscenza portando con sé le biografie dei loro autori.

Di Aristotele, poi, Katan prende in considerazione la *Poetica* soltanto per uno sfuocato accenno alla mimesi,<sup>13</sup> non ancora intesa secondo quella nuova chiave di lettura che suggerisce una sua ridefinizione radicale sotto tutti gli aspetti: si pensi alla questione della imitazione della natura, o al rapporto tra realtà e rappresentazione, tra performer e personaggio ecc., per non parlare della catarsi, dell'essenza del dramma e della sua funzione.<sup>14</sup> E infine a Katan difetta purtroppo una conoscenza di Jerzy Grotowski e della sua progenie, almeno la prima generazione, dove sono preziose per esempio le distinzioni tra movimento e azione, tra compimento artistico e metodo di composizione, le annotazioni sulla *praxis* di un teatro cantato e danzato, del rapporto tra esercizio e creazione ecc. Le molte somiglianze e le differenze tra Naharin e Grotowski sono qualcosa su cui varrebbe la pena di soffermarsi. Le lacune teoriche citate fanno sì che in *Embodied Philosophy in Dance* vi siano diverse esitazioni terminologiche relative a termini come «rappresentazione», «catarsi», «azione» ecc. Ma ciò sia detto, ribadisco, senza nulla togliere all'enorme lavoro di bonifica e fondazione svolto da un libro che meriterebbe di essere oggetto di interi corsi di studi. Fare la festa a un autore non è come farla a un agnello o a un porcellino per portarli in tavola e non soltanto perché l'autore non patisce alcuna conseguenza fisica. Il recensore o il lettore attento festeggiano il testo prescelto

<sup>13</sup> «Mimesis is an innovative act of difference and the mimetic act is a perceptual and reflective process of reformation». Cfr. Einav Katan, *Embodied Philosophy* cit., p. 184.

<sup>14</sup> Cfr. eventualmente, in proposito, Antonio Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore* cit., cap. III, «Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi».

fagocitandolo e poi eventualmente riferendo la propria esperienza di *gustazione*, come insegna il sommo Abhinavagupta.

Una questione nasce fin dal titolo. *Embodied Philosophy in Dance*<sup>15</sup> si potrebbe tradurre alla lettera come *Filosofia incarnata nella danza*. Ma oltre alla locuzione in sé infelice, almeno in italiano, si rischia di suggerire un concetto sbagliato, come se *la* filosofia (teoretica, disincarnata) fosse qualcosa che assume forme diverse ogni volta che si cala nel corpo delle varie discipline. Ogni disciplina, persino ogni pensiero e ogni azione, ha come movente la conoscenza, però ogni arte si caratterizza per una modalità peculiare di lavoro su se stessi e con gli altri. Una differenza sostanziale è che la filosofia teoretica lavora incessantemente sulle domande e i rispettivi agenti, dunque sui discorsi nei quali si manifestano, e in tale quadro considera tutte le altre strategie, mentre le filosofie iscritte nei protocolli creativi non possono che produrre risposte, per quanto transitorie. Ciò non consente di concludere frettolosamente che una completi l'altra perché, al contrario, ognuna *manca* all'altra e il lavoro nuovo da intraprendere oggi dovrebbe consistere nella ricerca di inediti confronti inter e transdisciplinari.<sup>16</sup>

In Italia, alla luce di un orizzonte di studi comunque tra i più ricchi al mondo, siamo arrivati a qualche chiarimento sostanziale che oggi consiglierebbe di parlare semmai del corpo danzante della filosofia oppure, meglio, di una *biopoietica della danza* o della danza-teatro, o meglio ancora del teatro, se potessimo pensare quest'ultimo non in riferimento alle sue attuali declinazioni istituzionali. Tale concetto è riferibile, tra l'altro, alla consapevolezza che la performance dà forma all'agente della forma, ovvero all'idea che la biopoietica è composizione della vita in quanto vita saputa. Questo libro pionieristico, uno dei primi in lingua inglese, appartiene a un nuovo filone interdisciplinare di studi chiamato «Performance Philosophy», del quale ci si augura che non diventi in fretta un ennesimo «gender».

<sup>15</sup> Interessante in proposito la consultazione dell'*Oxford Dictionary*, che recita: «Embodiment = 1) be an expression of or give a tangible or visible form to an idea, quality, or feeling; provide (a spirit) with a physical form; 2) include or contain (something) as a constituent part; 3) *archaic* form (people) into a body, especially for military purposes»; proponendo i seguenti sinonimi: «personify, realize, manifest, symbolize, represent, express, concretize, incarnate, epitomize, stand for, typify, exemplify; formal reify, hypostatize»; per concludere con un significato che un poco si avvicina al gergo di Katan: «Process of embodiment (physical theatre), the specific part of psychophysical actor training based on the embodied mind thesis that seeks to unite the imaginary separation of body and mind».

<sup>16</sup> C'è un solo luogo dove ciò avvenga, oggi in Italia: è l'associazione Mechri, Laboratorio di filosofia e cultura ai cui lavori, condotti principalmente da Carlo Sini e Florinda Cambria, partecipano persone di varia provenienza per orientamento culturale ed età. A Mechri il seminario di filosofia e quello di arti dinamiche costituiscono il palinsesto fondamentale e costante è il confronto tra loro. Come si vede, nulla a che fare con le istituzioni universitarie e teatrali, ormai evidentemente incapaci di provvedere all'alta formazione richiesta dal nostro tempo.

La collana in cui appare è diretta da accademici e studiosi indipendenti di Stati Uniti, Germania, Gran Bretagna.<sup>17</sup> Unico italiano, per ora, il drammaturgo e performer Filippo Romanello.

Katan propone uno screening euristico dei processi psicofisici attraverso i quali si configurano i temi iscritti nella danza (una danza assai prossima, se non coincidente, con una sostanziale nozione di teatro) e lo fa secondo una prospettiva fenomenologica, vale a dire partendo dal riconoscimento che il corpo è la propria teoria, quindi studiando (per lungo tempo e prendendo parte al lavoro) un singolo caso. Gaga è il principale ma non l'unico procedimento formativo (*training*): non è una «tecnica» in senso stretto, è qualcosa di difficile da descrivere e in costante evoluzione, è un catalogo di esercizi che viene declinato diversamente da ogni istruttore e persino da ogni praticante, professionista o meno, normodotato o meno, giovane o anziano. Alcuni accenti però si possono cogliere nella ricerca fisica (*sensual*) dapprima guidata, che conduce alla elaborazione di protocolli personali di esercizi 'a strati', in seguito ripresa nei procedimenti compositivi degli spettacoli. Nel complesso si delinea una filosofia relativa all'esperienza estetica che *continua* il lavoro di molti degli autori ricordati.

Il libro è diviso in cinque parti nettamente distinte tra loro. La prima parte, *Filosofia incarnata nella danza: introduzione* (*Embodied Philosophy in Dance: Introduction*) comprende quattro capitoli: 1. «Danza e filosofia: Fraseggio e entrata» («Dance and Philosophy: Phrasing and Entrance»); 2. «Danza come filosofia incarnata» («Dance as Embodied Philosophy»); 3. «Habitus, conoscenza incarnata e intelligenza fisica» («Habitus, Embodied Knowledge, and Physical Intelligence»); 4. «Riflessi incarnati» («Embodied Reflections»). Parte seconda, *L'accentuazione sensuale di Gaga* (*The Sensual Emphasis of Gaga*): 5. «Galleggia!» («Float!»); 6. «Attivare la percezione» («Enacting Perception»); 7. «Estendere la percezione» («Extending Perception»); 8. «Metafore danzanti» («Dancing Metaphors»); 9. «Il metodo fenomenologico di Gaga» («The Phenomenological Method of Gaga»). Parte terza, *L'accentuazione mentale di Gaga* (*The Mental Emphasis of Gaga*): 10. «Connettere lo sforzo con il piacere!» («Connect Effort into Pleasure!»); 11. «La sfida della differenza di percezione tra corpo e mente» («The Challenge of a Perceptual Gap between Body and Mind»); 12. «Il coinvolgimento di psicologia e fisicità» («The Involvement of Psychology and Physicality»); 13. «Comprendere le emozioni e dirigere uno stato d'animo» («Comprehending Emotions and Directing a Mood»); 14. «L'intenzione e la volontà estetica» («Intentionality and the Aesthetic Will»). Parte quarta, *Gaga: pratica fisica dell'intelligenza* (*Physical*

<sup>17</sup> L'associazione Performance Philosophy (<<http://www.performancephilosophy.org>>) è anche editore dal 2015 di una rivista online (<<http://www.performancephilosophy.org/journal>>) del quale si dà conto nella sezione *Ricevuti e in lettura*.

*Practice of Intelligence*): 15. «Compiti simultanei» («Multitasking Enquiries»); 16. «Prendere decisioni» («Decision Making»); 17. «La forma intellegibile» («The Intelligible Form»); 18. «Ritmo: sincronizzazione di corpo e mente» («Rhythm: Synchronization of Body and Mind»); 19. «La pratica fisica dell'intelligenza» («The Physical Practice of Intelligence»). Parte quinta, *Le forme in movimento della danza Gaga* (*The Moving Forms of Dancing Gaga*). 20. «Bellus» («Bellus»); 21. «Il corpo danzante come mezzo di espressione» («The Dancing Body as a Mean of Expression»); 22. «Capire le espressioni» («Understanding Expressions»); 23. «Forme mobili della danza» («Moving Forms of Dance»).

Come s'è detto, tale discorso è pienamente riferibile anche al teatro, così come i discorsi di Thomas Richards, Mario Biagini e Jerzy Grotowski sono riferibili al complesso delle arti performative. Occorre aggiungere che Katan non si nasconde dietro l'apparato teorico o le descrizioni degli spettacoli e non permette mai al lettore di dimenticare l'identità dello studioso che scrive di queste esperienze. L'atto interpretativo della performance, la sua restituzione verbale è un'attribuzione di senso proposta dall'autore esponendo i mezzi ai quali fa ricorso e la propria motivazione autobiografica. Katan lo fa con molta sobrietà, offrendosi ai lettori come un ulteriore e interessante oggetto d'indagine.

Nel mostrare la propria strumentazione euristica, Katan richiama diversi autori, come s'è detto. La cosa più importante per i lettori del suo libro non è dare conto della imponente sfilata dei suoi riferimenti, bensì mettere a fuoco alcuni principi che la giovane studiosa pone a fondamento, principi molto distanti dalla cultura teatrale corrente, accademica e non. Anzitutto Katan chiarisce che la danza è filosofica non in quanto veicola concetti filosofici ma in quanto esperienza della conoscenza [gnosi, *n.d.a.*]. Ne consegue che l'atto di performare è anzitutto percettivo e solo secondariamente espressivo, che non è una «presentazione dei significati» bensì una «manifestazione [una emergenza, potremmo dire, *n.d.a.*] di significato» nell'azione, non una illustrazione di idee altrui o proprie o di intenzioni [bensì una differenza, *n.d.a.*]. Ciò nel complesso delle arti dinamiche (anche se Katan non utilizza questo concetto) intese come fusione di poesia, danza e musica, luogo e modo di una istanza cognitiva al tempo stesso universale e relativa, tutta da esplorare nell'antropologia culturale moderna dell'Occidente. Gli *acts of play* non sono, dice, «qualcosa che si fa, ma qualcosa a cui si partecipa», dunque, potremmo aggiungere, sempre opera e processo insieme, sia nella fase della 'prova' che in quella del 'consumo': «i danzatori hanno a che fare con l'espressione piuttosto che con l'espressività come risultato» (la performance piuttosto che l'opera, potremmo anche dire). Il quadro è quello di un processo cognitivo di una comunità che riguarda sempre la ricerca dell'umano, la comprensione di cosa esso è fatto.

Le tecniche di creazione e l'abilità artistica si manifestano in un equilibrio percettivo il più alto possibile tra controllo razionale e istinto, tratto principale della produzione della e nella differenza propria delle arti dinamiche. A ciò fa riscontro

l'interpretazione fenomenologica, la pratica dell'*epoché*, il «mettere il mondo tra virgolette» di Husserl inteso come arte della comprensione, capacità di trasformare le conoscenze implicite, abitualmente soltanto intuitive, in un discorso razionale.

Pur dedicando la gran parte del proprio studio al «metodo Gaga» del quale ha pluriennale esperienza e assai meno alle creazioni di Batsheva, Katan introduce proposte anche lessicali che possono essere assai utili per proseguire nella riflessione; per esempio la nozione di *habitus* (l'*hexis* di Aristotele) come insieme di tecniche scelte e messe a punto dai performer,<sup>18</sup> o di Gaga come *techne* (sempre con riferimento a Aristotele) intesa non come agire ma come capacità di suscitare in sé la condizione creativa, o ancora sul gioco come protocollo poetico al tempo stesso anagraficamente localizzato e generale, ovvero attingibile da altre biografie. La definizione di Gaga come «metodo» potrebbe infastidire, ma non si tratta in questo caso di un prodotto dell'ipermoderno commercio del benessere, questo metodo è qualcosa che si deduce dai processi creativi giunti a felice compimento ed eventualmente utilizzabili nei più vari contesti di esperienza artistica. E poi la sensualità e la sessualità, qui rimesse in gioco come terreno di risveglio, per «allargare la percezione», cioè la vita, e non falsamente 'allungarla' come fa lo spettacolo più corrivo. Tutto ciò senza trascurare la dimensione razionale e l'elaborazione intellettuale, benché non libresca. In prova ci si impegna a immaginare e a fare ciò che si immagina, poi anche a riconoscere le metafore (danzanti) che si vanno creando e che sono terreno di coltura di altre composizioni (per esempio i mille modi della nudità, ma anche quelli degli indumenti intimi) e scoperte di significati. Ciò avviene in un costante confronto con *trance* e magia intese come dimensioni creative da esplorare, senza abbandono totale, sempre nel contesto di un coordinamento corpo-mente di ordine superiore a quello feriale. In questo senso va inteso l'accento posto da ON sulla trasformazione dello sforzo in piacere, sulla necessità e la soddisfazione derivante dal superamento dei propri limiti, a partire da un preliminare apprendimento a *stare* nel sentire. Tutto ciò avviene senza alcuna idealizzazione, anzi, le contraddizioni, i continui imprevedibili 'incidenti' tra corpo e mente, tra singolo e colleghi, costituiscono un interessante terreno d'indagine. Come si comprende, in questo 'ginnasio' è sempre dall'autobiografia che nasce la forma: esserne coscienti intensifica il processo e produce risultati condivisibili. La razionalità del lavoro trova il proprio culmine nella tecnica del distacco, vale a dire nell'esercizio perpetuo per diventare consapevoli della propria rappresentazione del sé. In questa prospettiva le «emozioni non sono ignorate, ma trattate come risorse informative implicite» e l'abilità che in tal modo si sviluppa permette di

<sup>18</sup> L'*habitus* si confeziona tramite l'esercizio e si mostra soltanto per il tramite dell'esercizio applicato al singolo caso, dunque sussistendo nel punto d'arrivo e infondendo vita all'*habitus* stesso (che in sostanza è l'esercizio della propria attività pubblica; non a caso si parla di "esercizio della professione" eccetera).

affrontare problemi complessi e capitali quali la graduazione delle energie fisiche nella performance, come avviene per esempio nel teatro d'opera sul piano vocale. La 'recitazione', insomma, è resa possibile dall'apprendimento di meccanismi dinamici e di guida. Nello stesso senso va intesa la distinzione tra intenzione e «volontà estetica», distinzione che si manifesta piuttosto in un *legato* che in uno *staccato*, per esempio nella capacità dell'«essere pronti a muoversi», ad agire (come hanno cominciato a fare Stanislavskij, Mejerchol'd e poi Grotowski e Barba, e come ben sa chi conosce l'azione *Motion* del Workcenter).

Nel percorso formativo di questo tipo di performer si sente spesso la guida dire che ciò che si esegue è giusto o sbagliato, non di rado bruscamente e senza spiegazioni, ma il ritmo e il tempo del lavoro non si limitano a questi sì e no bensì mirano a una precisione padroneggiata, alla formazione di un performer *multitasking*, capace di eseguire diversi compiti al tempo stesso, come dimostra l'asimmetria dei corpi in azione, quell'asimmetria che i musicisti, per esempio i pianisti o i batteristi, conoscono bene.

In sintesi si potrebbe dire che l'ambito formativo e creativo che ON ha creato per Batsheva è collocato sotto il segno della *mousiké*, una *mousiké* simile e distante da quella dell'ultimo Stanislavskij e dei suoi eredi, una «pratica fisica dell'intelligenza» che proietta a un vertice di gioiosa creatività quell'abilità nel *groove* (serie ritmica ripetuta ciclicamente) che la gran parte dei più giovani conoscono.

Ora lo sappiamo: nella storia dell'Occidente non è mai esistita la genuina compenetrazione tra filosofia e arti dinamiche invocata dall'antica filosofia ellenica. Vicino a noi, nella consapevolezza del tramonto, ciò sta avvenendo nella *praxis* di Batsheva come in quella del Workcenter, anche se è impossibile dire con quale esito. E se questo è vero, lo straordinario annuncio non riguarda soltanto il fronte della composizione performativa e non comporta un aver trovato, un essere al traguardo, ma è l'inizio di un nuovo modo della ricerca, modo che attesta la necessità dell'esercizio ricavandolo dalla *consapevolezza autoironica del compimento artistico*.

Esperienze come quelle di Batsheva sono la dimostrazione di come la specie umana possa progredire attraverso una meditazione fisica e collettiva sulla propria origine, nella ricerca di una unità da trovare soprattutto attraverso un riesame delle dualità che costituiscono il nostro edificio sociale. Il risultato ottenuto sarà sempre percepibile nella propria declinazione storica e sarà tanto più intenso e riconoscibile se realizzato nell'ambito di 'associazioni' (non comunità) multi-etniche. I dualismi però non possono essere risolti nell'unità della 'sopraffazione eroica' (basti pensare all'etica e ai comportamenti delle armate nere dell'integralismo islamico), dove al contrario risultano esasperati.



Un recente saggio del neurologo Massimo Filippi<sup>19</sup> prende a spunto il dualismo uomo/animale per evidenziare come ogni catalogazione produca recinti entro i quali potere e vita vengono scissi e viene sancito il dominio di un mondo su di un altro. Da ciò la costituzione di un 'sociale' che implica la violenza verso l'altro, divenuto tale non per propria natura ma in seguito all'esclusione. Dopo la triste constatazione di un mondo trasformatosi (non metaforicamente) in un «grande mattatoio», Filippi arriva alla conclusione apparentemente singolare che qualsiasi gesto 'rivoluzionario' non sarebbe efficace se non si trasformasse in *parodia*. Soltanto la parodia, e naturalmente l'autoparodia, consente di fondare un'altra prospettiva. E per concludere, il neurologo, che probabilmente non sa del riscontro artistico offerto da Batsheva alle proprie c+onsiderazioni, ammette che se «l'antispecismo è l'indicibile» da ciò non consegue una impossibilità di azione, perché «ciò di cui non si può parlare non condanna al silenzio, al tacere. Ciò di cui non si può parlare può sentire e farsi sentire. L'antispecismo è divenire sensuale, è l'eccellenza del desiderio e l'accesso al desiderio e l'eccesso del desiderio e il desiderio di eccedersi». Sono parole che disegnano una sintetica mappa delle energie 'antisociali' e della 'filosofia' che vediamo all'opera nella performance di Batsheva.

La composizione di forme come *continuum* e stacco rispetto alla vita feriale implica una decostruzione – forse sarebbe meglio dire uno sfondamento – delle dualità attraverso la loro pratica singolare: umanità e animalità, mascolinità e femminilità, infanzia ed età adulta, solitudine e comunanza, parlato e cantato, legato e staccato, serietà e gioco, ritmo e rottura, attività erotica e riproduzione, e ancora: essere padre/madre, sano/malato, rappresentare/vivere, godere/soffrire e così via. Nel lavoro di scena, lavoro su se stessi in comune, tutto ciò viene rimesso in discussione e nella composizione teatrale (che è insieme processo e prodotto in quanto l'opera non si separa dal suo autore) si scoprono nuove dimensioni di sé (un tempo attribuite al personaggio, all'altro) e nuove modalità di vita collettiva. Tutto ciò è propedeutico a una formazione politica, intesa come esperienza e interpretazione della natura e delle sue leggi. Dunque l'imitazione della natura non è neutra o scientifica bensì etica e politica, oltre che poetica, è sempre una *scelta* delle regole (leggi), scelta necessariamente 'storica', autobiografica. Se la gerarchia delle forme proposta da Aristotele è in sé superata, resta il fatto che ogni autore di composizione parte dai codici preesistenti, anche se poi li mette alla prova. Il protocollo di questo sfondamento si avvale delle forme già codificate nell'arte scenica, come l'assolo o il coro, il duetto, il trio ecc., che possono essere ricombinate all'infinito.

Naturalmente tutto si può realizzare anche sul piano del pensiero e dei concetti, ma *quanto* il pensiero e i concetti siano realmente *embodied* in chi li esprime è

<sup>19</sup> Massimo Filippi, *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*, Ombre corte, Verona 2016.

tutt'altra questione, da esaminare a parte. La stessa cosa vale, per esempio, per il rapporto tra filosofia e posture ideologiche, che *in effetti* sempre si tengono (si pensi a Heidegger o a Céline) ma che sono usufruibili anche come discorsi distinti. O no? E lo stesso potrebbe accadere nei praticanti delle arti dinamiche, anche se è difficile immaginare un tagliagole dello Stato islamico frequentare regolarmente la poesia, il canto e la danza.

Quelle che altrove sono aporie insuperabili, per Batsheva e alcune altre formazioni artistiche diventano occasioni che conferiscono al lavoro scenico impulsi e caratteristiche straordinari. Il saggio di Katan è ricco di interessanti implicazioni e sottintesi, forse non tutti intenzionali, come l'idea che la poetica di Batsheva presupponga quel performer al tempo stesso dionisiaco e commediante cui accenna Nietzsche negli scritti postumi, un performer che non si suicida nella morbosa ricerca della verità e pratica la scena divertendo e divertendosi. Si pensi alla breve sequenza che suggella il documentario, nella quale ON continua a cadere goffamente su una breve scalinata. E se è vero che il senso di ciò che fa la compagnia israeliana è tutto racchiuso nella sua 'indocumentabile' realizzazione scenica, è anche vero che la riflessione di Katan può essere di grande aiuto per coloro che si interrogano sul destino presente del teatro, della danza e della poesia. La mancanza di adeguata elaborazione 'teorica' è molto nociva a un continente di pratiche che si svolgono nell'isolamento del pensiero oppure sono attratte dalla calamita di ideologie 'sociali' che sebbene probabilmente non nocive costringono un enorme potenziale in una camicia di forza che ne limita di molto l'espressione. Intendiamoci, non c'è niente di male nelle esperienze pseudoteatrali che assolvono la funzione di quella che una volta si chiamava 'animazione', consistente in una temporanea costituzione di piccole comunità chiamate a esprimersi, a incontrare persone di altre culture e organizzare un tempo di ricreazione, ma è davvero segno di ottusità ideologica fare di ciò l'orizzonte del teatro (sociale), oltretutto proclamandone una superiorità etica.

Nelle figure danzanti di Batsheva l'umanità di oggi cerca il futuro nelle proprie origini, anzi, come ha detto Grotowski, *nell'origine*. La compagnia è un soggetto prismatico caratterizzato da tutte le presunzioni e le incertezze dell'ipermodernità globalizzata, ma la sollecitazione psicofisica costante alla quale è consacrata emana una luce che, riflettendosi dall'interno e dall'esterno su altre facce di quel prisma, esprime modi arcaici di concepire e utilizzare il corpo, così che in questi esseri umani *giovani* la danza evoca al tempo stesso la saggezza e il delirio, la santità, il mito e la follia. Non è scena di tante cose ma di una unità che le comprende tutte. A pensarci bene sono figure presenti in tutte le religioni, in quanto nate prima di esse, espressione di un dinamismo biopoietico che le ha attraversate per poi proiettarsi all'esterno, dall'universale relativo (*religio*, appunto) al relativo universale (l'uno come luogo di transito). Forze centrifughe e centripete al tempo stesso.

Come si è detto qui si realizzano molteplici trascendimenti di genere. Non è mai un io a danzare: tutte queste figure sono una, ognuna di loro è tutte. Né io né noi, ma una caccia sciamanica all'anima del mondo. La danza, arte venatoria.

Scrivere di quest'arte non pertiene a un illusorio documentarla, è una raffigurazione culturale, vale a dire l'immagine – dunque il tra/vestimento, magari la banalizzazione o la falsificazione – di qualcosa che pensiamo di aver compreso. O, più che compreso, che mettiamo in evidenza: un sapere che è meno di un fare e un fare che è meno di un sapere. Il panorama di figure proposte da Batsheva è un indice-sommario molto ricco ma criptato, da decifrare tanto sul piano concettuale quanto nell'applicazione alle singolari pratiche (o forme) di vita. È stato prima realizzato e poi pensato da qualcuno che è già in viaggio per un'altra destinazione e comincia a vedere dal vivo qualcosa che prima conosceva soltanto attraverso una mappa.

I sistemi di pensiero, religioni comprese, si affermano per mezzo dell'azione di eserciti, vincendo guerre. Certo, i guerrieri sono a loro volta danzatori (ce lo hanno spiegato in tanti, da Grotowski e Artaud indietro) e la qualità della danza dei vincitori determina le forme del 'governo' che segue. C'è una storia che illustra questo principio meglio di altre, quella di Padmasambhava, il maestro che ha portato il buddhismo in Tibet. Un antico poema epico racconta come Padmasambhava avesse con sé un esercito composto di «attori di tutto il mondo» e con esso abbia vinto la guerra contro i mostri che dominavano quella terra e che opprimevano gli indigeni costringendoli all'abiezione della lotta per la sopravvivenza. Ciò che chiamiamo danza, dunque, per distinguerla dal teatro 'che parla e non fa' e che si limita a dire il mondo giudicandolo a priori, è attivazione e *dépense* di tutte le risorse umane, è – con diverse esplicitazioni in ogni contesto – un 'tantrismo', vale a dire una moltitudine di corpi in cerca di divertimento, piacere e conoscenza (ciò che Aristotele chiamava «felicità»?) attraverso performance rituali.

Questa istanza tantrica continua, onnipresente nel tempo e nello spazio, istituisce la contraddizione principale tra gli ordinamenti sociali che la racchiudono e il proprio fuoco, senza il quale non c'è vita. Pertanto possiamo rintracciarla in qualsiasi modo di guardare: nell'antropologia come nel teatro, nella poesia, nel canto, nella musica, ma anche, per esempio, nei codici civili e penali, nel diritto economico, nell'agricoltura e così via.

Resta il fatto, però, che nel teatro come nella danza e nelle arti ma soprattutto nelle arti dinamiche, la questione della 'istanza tantrica' si presenta con maggiore evidenza e nella sua ineludibile, persino misteriosa, complessità. Essendo essa coincidente con il teatro stesso (e dunque presente anche in quel teatro che si crede un tribunale della parola), con la danza stessa (e dunque presente anche nella più banale delle coreografie), con la musica, la poesia eccetera, è ovvio che il pensiero d'accompagnamento a queste arti sia fitto di riferimenti più o meno consapevoli, a volte insigni. Si viaggia in ottima compagnia: da Hoffmann a Kleist a Craig e

la supermarionetta, poi avanti con Totò, Duse, Artaud, Grotowski, Kantor, Bene eccetera, per non parlare appunto della danza in senso stretto. A questo paradiso – nel quale i più grandi artisti viventi vanno e vengono – corrisponde una cospicua biblioteca-monumento. Ma non può bastare. Le figure di questa danza-teatro non sono arrivate qui soltanto per farsi guardare, ma per *invitarci* alla conoscenza attraverso l'azione, ognuno a partire dalla propria anagrafe. Ma partire davvero, senza fermarsi a brontolare.

La morte sta nella vita come un pettine tra i capelli. Finché si danza, si danza la morte, differendola e dandole la forma desiderata o a noi possibile. Quando si smette di danzare Lei soffoca il tutto-niente. Gli esseri umani lo hanno sempre saputo, lo hanno sempre *fatto*. Quello delle arti dinamiche è un sapere supremo e al tempo stesso accessibile a tutti proprio perché si fa, in un certo senso, senza presupposti teorici. Danzare attraverso la scrittura: la consapevolezza e la disposizione delle parole è un segno del tempo nuovo, che chiede rammemorazione contro il torpore (sapere di sapere e di non sapere – ciò che è già accaduto e continuamente accade) e divertimento contro l'adattamento (gioco, parodia, esercizio, fuga). Torpore e adattamento sono necessità del mondo nella sua manifestazione 'sociale', memoria e performance sono pratiche individuali senza le quali si sopravvive in uno stato ipnotico o di coma.



## Ricevuti e in lettura

«Alternatives théâtrales», 129, juillet 2016, *Scènes de femmes*. Articoli di Selma Alaoui, Laurent Bazin, Marjorie Bertin, Patrick Corillon, Marta Cuscunà, Chloé Dabert, Sabine Dacalor, Emma Dante, Fabienne Darge, Leyli Daryoush, Judith Depaule, Vinciane Despret, Sophie Deschamps, Estelle Doudet, Raphaëlle Doyon, Isabelle Dumont, Emmanuelle Favier, Muriel Genthon, José-Manuel Gonçalves, Souria Grandi, Benoît Hennaut, Christiane Jatahy, Lucien Jedwab, Maud Joiret, Lola Lafon, Antoine Laubin, François Lecercle, Christine Letailleur, Sylvie Martin-Lahmani, Phia Ménard, Florence Minder, Ermanna Montanari, Camille Mutel, Maëlle Poésy, Martial Poirson, Inès Rabadan, Myriam Saduis, Clotilde Thouret, Christophe Triau, Anne-Cécile Vandalem, Laurence Van Goethem.

«Alternatives théâtrales», 130, octobre 2016, *Ancrage dans le réel / Théâtre National (Bruxelles) 2004-2017*: Bernard Debroux, Entretien avec Jean-Louis Colinet réalisé par Bernard Debroux, Marion Boudier. Conversation au Théâtre National avec Aurelio Mergola, Olivia Carrère, Lara Ceulemans, Bernard Debroux, Vincent Hennebicq, Antoine Laubin, Sophie Linsmaux, Héroïse Meire, Fabrice Murgia, Violette Pallaro. Yannic Mancel. Entretien avec Ascanio Celestini réalisé par Laurence Van Goethem, Jean-Marie Piemme. Entretien avec Alexandre Caputo et Marie Baudet. Dossier Joël Pommerat: Sylvie Martin-Lahmani, Marion Boudier, Yannic Mancel s'entretient avec Eric Soyer, Entretien avec François Leymarie réalisé par Alisonne Sinard, Leïla Delannoy, à partir de paroles recueillies auprès de Joël Pommerat, Blandine Armand.

«Alternatives théâtrales», 131, mars 2017, *Écrire, comment?* Articoli di Le Collectif Berlin, la Compagnie 14:20, Marjorie Bertin, Roberto Bolaño, Julie Bordenave, Axel Cornil, Joseph Danan, Nancy Delhalle, Thomas Depryck, Frédéric Dussenne, Louise Emö, Emmanuelle Favier, Rodrigo García, Julien Gosselin, Lazare Gousseau, Benoît Hennaut, Marie Henry, Arnaud Hoedt et Jérôme Piron, Christian Jade, Christiane Jatahy, Antoine Laubin, Frederik Le Roy, Angélica Liddell, Veronika Mabardi, Caroline Marcilhac, Sylvie Martin-Lahmani, Laurent Mulheisen, Philippe Noisette, Pier Paolo Pasolini, Arnaud Pirault et Clément Thirion, Vimala Pons et Tsirihaka Harrivel, Milo Rau, Vincent Romain, Alessandro Sciarroni, Claude Schmitz, Christophe Triau, Laurence Van Goethem, Ivo van Hove, Krzysztof Warlikowski.

«Performance Philosophy Journal», II, 2, 2017. Laura Cull Ó Maoilearca, Kéline Gotman, Eve Katsouraki, Theron Schmidt, *Editorial*; Teemu Paavolainen, *Fabric*



*spectateur dans le noir*; Véronique Perruchon, *Esthétiques de l'éclairage*; Ariane Martinez, *Éclairer l'interprète en scène*.

«Revue d'historiographie du théâtre», 3 (2017), *L'idée d'un théâtre originaire dans la théorie et la pratique dramatiques*. Lise Michel, Éric Eigenmann, *Introduction – Saisir les origines du théâtre: enjeux d'une fascination*; Marc Vuillermoz, «Ce qui m'obligea à remonter à l'origine des choses...»: *contexte et enjeux du recours aux origines du théâtre dans la réflexion aubignacienne*; Clotilde Thouret, *L'acteur romain peut-il défendre le théâtre au XVIIe siècle?*; Bénédicte Louvat-Molozay, *L'«antiquité» du «Théâtre de Béziers» (1628-1657): construction et perpétuation d'une valeur fondatrice d'un corpus*; Marc Escola, «Ce théâtre n'est pas le nôtre» *Rousseau et Diderot spectateurs de plein air*; Daniel Maggetti, *Fernand Chavannes ou l'invention d'un théâtre vaudois*; Natacha Allet, «*L'athlète du cœur*» *et les mirages de l'origine (Artaud)*; Catherine Brun, *L'origine et l'artefact: usages du théâtre antique chez Michel Vinaver*; Michel Bertrand, *Emmanuel Genvrin: constitution à l'Île de la Réunion d'un théâtre des origines – Sur l'absence des origines de ce théâtre*; Martin Mégevand, *Formes chorales originales, poétiques de la reconstruction – Les exemples de Césaire, Gatti, Weiss et Tillion*; Patrick Suter, *L'origine à venir – À propos du Sang des promesses de Wajdi Mouawad*; Marie-Hélène Boblet, *Le paradoxe de la parole originaire (Valère Novarina)*; Romain Jobez, *La « couronne du roi posée de travers » – sur la notion d'origine dans la pensée théâtrale de Walter Benjamin*; Céline Candiard, *Les guerres baroques – enjeux mythologiques de la mise en scène des classiques*.

\*\*\*

Johannes Birringer, *Performance, Technology, & Science*, PAJ, New York 2016.

Emma Dante, *Io, Nessuno e Polifemo – Moi, Personne et Polyphème*, PUM, Toulouse 2017.

Susana Egea, *Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin: La interpretación operística*, ADE, Madrid 2017.

José Gabriel López Antuñano, *La escena del siglo XXI*, Asociación de Directores de Escena de España (ADE), Madrid 2016.

Ignacio Garcia May, a cura di, *Moby Dick, un ensayo de Orson Welles*, Asociación de Directores de Escena de España (ADE), Madrid 2017.



Jean-Marc Larrue et Marie Madeleine Mervant-Roux, a cura di, *Le son du théâtre XIXe-XXIe siècle*, Cnrs, Paris 2016.

Thomas Lewy, *Zwischen allen Bühnen Die Jeckes und das hebräische Theater 1933-1948*, trad. dall'ebraico di Sébastian Schirrmeister, Neofelis Verlag, Berlin 2016.

Bonnie Marranca, *Conversations with Meredith Monk*, PAJ, New York 2017.

Rabanel, *Epistémologie de l'art vivant. L'inversion au coeur du spectacle*, L'Harmattan, Paris 2017.

Paul David Young, *newARTtheatre. Evolutions of the Performance Aesthetic*, PAJ, New York 2017.

\*\*\*

«Arti dello spettacolo / Performing Arts», II, 2, 2016, *Franca Rame. One Life, A Thousand Adventures*, a cura di Donatella Gavrilovich, Maria Teresa Pizza, Donato Santeramo. Indice: Donatella Gavrilovich, Maria Teresa Pizza, Donato Santeramo, Editorial; Dario Fo, *Introduzione. "Il nostro antico gioco del teatro"*; *Franca Rame si racconta*. Da un'intervista inedita (Maggio 2013); Donatella Gavrilovich, *Franca Rame, diva e antidiva: la scelta*; Manuela Gieri, *Franca Rame e il cinema: percorsi desueti di una grande interprete teatrale*; Maria Teresa Pizza, *"È inutile il Pulcinella che cade"*. *Franca Rame e la co-regia in scena con Dario Fo*; Paolo Puppa, *Franca Rame: per una maculata concezione, ovvero il corpo della madre*; Carlo Eugeni, *Franca Rame and the Nobel Origins of Surtitling*; Joseph Farrell, *Franca Rame on Page and Stage*; Donato Santeramo, *Franca Rame in Nord-America: tra femminismo e politica*; Stephan Kolsky, *Framing the text: Fo and Rame's Medea*; Marietta Chikhladze, *Experienced in Georgian and Ukrainian Chamber Theatres. Conversations with the Cast*; Serena Anderlini, *The Initiatory Magic of Franca Rame. An interview with Franca Rame*, Walter Valeri, *Il teatro di Dario Fo e Franca Rame: esempio per una nuova memoria critica*; Silvia Ortolani, *Il sapere organizzativo. Una conversazione con Franca Rame*; Lorenzo Mango, *Postfazione*; Silvia Carandini, *Elogio di Franca Rame. Conferimento del Dottorato in Musica e Spettacolo alla memoria*; Delia Gambelli, *Una dedica per Franca*; Maria Teresa Pizza, *Per Dario Fo. Comunicato Stampa Archivio Franca Rame-Dario Fo MusALab*; Donatella Gavrilovich, *A Dario, scintilla di luce!*

«Biblioteca Teatrale», 111-112, luglio-dicembre 2014 (ma fine 2016), *Teatro come ambiente arricchito*. Articoli di Roberto Ciancarelli, Presentazione; Silvia

Carandini, *Le ricchezze del teatro: nella storia e nel mondo di oggi*; Michele Cavallo, *Teatro nel sociale. Note a margine*; Alessandro Pontremoli, *Lo spettacolo fra verità e rappresentazione: il teatro sociale e di comunità*; Franca Zagatti, *Persone che danzano. L'esperienza artistica del movimento nel contesto educativo e di comunità*; Nicola Purgato, *Gli atelier o l'invenzione del quotidiano*; Valentina Esposito, *Il Teatro in Carcere: dinamiche trasformative e ricaduta trattamentale*; Aldo Roma, *Il teatro silenzioso: appunti e riflessioni intorno al teatro dei sordi*; Irene Scaturro, *Il progetto Punti di vista: storia di un esperimento sensoriale*; Guido Di Palma, *Il teatro impoverito come ambiente arricchito, ovvero del teatro sociale*; Laura Maggi, Sergio Fucile, *Le tecniche teatrali sono in grado di influenzare positivamente il cervello umano?*; Fabiola Camuti, «*Ma c'arivamo a dama?*». *Teatro e qualità della vita dentro e fuori dal carcere: osservazioni sul campo e prospettive di ricerca*; Nicola Modugno, *La malattia di Parkinson*; Silvia Rampelli, *Un laboratorio sulla performatività per la malattia di Parkinson*; Paolo De Vita, *Teatro come ambiente arricchito*; Paola Quarenghi, *La cosa che sono mi farà vivere. Diario di un'esperienza di teatro con persone affette dal Parkinson*; Andrea Borghini, Gerardo Pastore, Paola Tancorre, *Il Polo Universitario Penitenziario di Pisa: esperienza e opportunità formativa*; Ferruccio Marotti, *L'utopia del teatro necessario e la realtà delle politiche culturali: il caso Bali*.

«Biblioteca Teatrale», 113-114, gennaio-giugno 2015 (ma gennaio 2017), *Interpretazione del testo e tecniche dell'attore*. Articoli di Yuri Brunello, *Omosessualità repressa? Charlotte Cushman e l'americanità in scena*; Teresa Megale, *Lo specchio dell'invenzione: l'archivio di Orazio Costa tra autobiografia e mitografia*; Daniele Vianello, *Teatro e romanzo: Pornografia di Gombrowicz-Ronconi*; Charlotte Gschwandtner, *La moresca di Scanniccio*; Cecilia Carponi, *Michel Saint-Denis: il lavoro con le maschere e la creazione dei personaggi. Dall'École du Vieux-Colombier alla Compagnie des Quinze*; Anna Sica, *Poesia e politica nella drammaturgia di Salvo Licata*; Raissa Raskina, *Michail Čechov "uomo di libro"*; Michail Čechov, *Vita e incontri*.

«Il castello di Elsinore», 75 (2017). Manlio Marinelli, *Il corpo del performer nel Pro saltatoribus di Libanio*; Ivan Pupo, *Coscienze delicate al microscopio. Nuove ipotesi su Svevo*; Arianna Frattali, *Rivisitare i classici in cinema-scope: il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman*; Isabella Innamorati, *Materialità e regia in Ogni anno punto e da capo di Eduardo De Filippo*; Roberto Alonge, *Il giardino dei cicliegi di Valter Malosti*.

«Culture teatrali», 2016, *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*. Claudio Longhi, «*L'unico responsabile sono io?*» *Appunti di regia, ricordando Luca Ronconi (quasi un'introduzione)*; Luca Ronconi, *Il mio Teatro*; Mirella Schino, *Teatro come bene*

comune. *La regia al suo nascere e il Novecento*; Marco De Marinis, *Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore*; Lorenzo Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*; Enrico Pitozzi, *Comporre secondo la logica del corpo: un affresco della scena coreografica italiana*; Laura Mariani, *Registe di teatro in Italia. Ce n'est qu'un début*. Dossier *La Musa meticcica. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica*, a cura di Gerardo Guccini: Gerardo Guccini, "Regiekultur" vs "Regietheater". *Introduzione alla regia lirica contemporanea*; Parte I: *Grotowski-Vacis-Michieletto: La musicalizzazione del teatro*; Gerardo Guccini, *Vacis alla "Paolo Grassi". Un iceberg pedagogico con diverse ramificazioni nel campo della regia lirica (Emma Dante, Micheli, Michieletto, Muscato, Sinigaglia)*; Damiano Michieletto, *Tono, ritmo, volume*. Parte II *Progetto OperaBhutan*: Gerardo Guccini, *Verso un teatro d'opera euroasiatico*; Stefano Vizioli, *Sulla pagina bianca del teatro: Opera ESTrema*. Dossier *Intorno alla regia. Testimonianze di lavoro alle soglie del nuovo millennio*, a cura di Claudio Longhi: Fabrizio Arcuri, Pietro Babina, Eugenio Barba, Elena Bucci, Luigi De Angelis, Elio De Capitani, Pippo Delbono, Andrea De Rosa, Raffaella Giordano, Antonio Latella, Roberto Latini, Valter Malosti, Marco Martinelli, Mario Martone, Stefano Massini, Ermanna Montanari, Armando Punzo, Cesare Ronconi, Spiro Scimone e Francesco Sframeli, Virgilio Sieni, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis. Interventi: Marco De Marinis, *Vuoti di memoria e filologia del quasi. A proposito di Valentina Valentini*, (Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013, con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia, Bulzoni, Roma 2015. Studi: Carmen Cutugno, *Reenactment: da Marina Abramovic all'intangible cultural heritage dell'Unesco*; Roberta Ferraresi, *Una nuova teatrologia. Il processo di rifondazione degli studi teatrali in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta*.

«Danza e ricerca», VIII, 8 (2016). Eugenia Casini Ropa, Editoriale; Matilda Ann Butkas Ertz, *Scoring the ballo fantastico: supernatural characters and their music in Italy's ballets during the Risorgimento*; Elisa Anzellotti, *Fantasmata: l'astanza della danza?*; Giuseppe Burighel, "Scene ibride". *I livelli d'ibridazione nella danza tra innovazione e tradizione*; Biliana Vassileva, *Dramaturgies of the Gaga Bodies: Kinesthesia of Pleasure/Healing*; Carolina Bergonzoni, *Essere presenti al corpo. Un'analisi dell'insegnamento di Simona Bertozzi*; Anne-Sophie Riegler, *Danse flamenco et désir de "pureté"*; Elisaveta Skalovska, *La pausa e l'infinito. I cardini dell'improvvisazione nel tango*; Katherine Dunham, *Marie-Christine Dunham Pratt*, Rossella Mazzaglia, *Cristiana Natali*, *Intorno a un saggio di Katherine Dunham: The Negro Dance (1941)*; Rajyalakshmi Seth, ANNOTATED BIBLIOGRAPHY ON KUCHIPUDI DANCE SOURCES; Romain Bigé, *Contact improvisation. Une bibliographie franco-américaine*.

«Francofonia», 71 (autunno 2016), *Kalisky l'intempestif? Relectures contempo-*

*raines d'une œuvre du xx siècle*, sous la direction de Aurélia Kalisky et Agnese Silvestri. Indice: Aurélia Kalisky, Agnese Silvestri, *Relire Kalisky, une oeuvre opportune*; Jacques De Decker, *Kalisky, plus que jamais présent*; Marc Quaghebeur, *Une autopsie qui va plus loin que celle du cadavre de Charles le Téméraire*; Elena Quaglia, *L'écriture post-génocidaire entre Jim le Téméraire et Falsch. Un infléchissement du paradoxe à la prétérition*; Aurélia Kalisky, *Un discours de mutant comme une escadrille de F16. L'écriture romanesque de Kalisky dans L'Impossible Royaume*; David Willinger, *Confirmation of a Belgian National Repertoire Issuing from Maeterlinck in the Dramaturgy of Kalisky's Dave au bord de mer*; Annamaria Laserra, *De Romain Gary à René Kalisky, les deux Europa de 1972*; Agnese Silvestri, *"Surjouer" avec le feu: Le Pique-nique de Claretta et la mise en scène de Vitez*. Interviste e inediti: René Kalisky, Antoine Vitez, *Correspondance inédite (1973-1981)* éditée et présentée par Agnese Silvestri; C. Calyre (René Kalisky), Sarah Kaliski, *Charles le Téméraire contre Louis le Rusé*, avec une présentation de Marc Quaghebeur.

«Mantichora», 6, dicembre 2016 (<<http://ww2.unime.it/mantichora/?p=743>>), a cura di Katia Trifirò. Articoli di Dario Tomasello, Arianna Frattali, Sonia Macri, Gianpiero Vincenzo, Chiara Schepis, Paolo Grassini, Erin B. Mee.

«Il Parlaggio», V, 18, dicembre 2016. Brittany N. Krantz, *Modern-Day Siren's Song*, Selene Guerrieri, *Gerardo Guerrieri: riscoperta di un grande intellettuale del teatro italiano*; Rossella Barberio, *Pas d'oubli dans mon coeur: la rivalità Duse-Bernhardt in un film tv della Rai*; Maria Pia Pagani, Book review for Andrew Walker White, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

«Quaderni di teatro e carcere», 4, 2016, Ponti sospesi tra teatro carcere scuola. Scritti di Silvia Bertoni, Paolo Billi, Giulia Bongi, Gazmend Llanaj, Maria Longo, Filippo Milani, Armando Punzo, Giuseppina Speltini, Elena Tamburini, Cristina Valenti. Testimonianze di Studenti del Liceo delle Scienze Umane "Laura Bassi" di Bologna, del Liceo Classico "Ariosto" di Ferrara, del Liceo della Comunicazione di Correggio. Interviste agli insegnanti Monica Guerracino, Maria Manaresi, Luca Marmotti, Carlotta Mauri, Simona Polloni, Silvia Romagnoli, Franca Solfrini.

«Teatro e Storia», 37 (2016), *Segreti di carta*. Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2016*; Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, *Le prix de l'expérience. Contraintes et dépassements dans le travail de groupe. Le Théâtre du Soleil rencontre l'Odin Teatret* (a cura di Georges Banu); *Dossier. Butoh-fu. Dance and Words* (a cura di Samantha Marenzi); Samantha Marenzi, *Dance and words. Introduction*; Akira Kasai, *The awareness of the divine in Tatsumi Hijikata*; Bruce Baird, *Dancing*

*in an Archive of (Digital) Evocation*; Takashi Morishita, *Excerpts from Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Bu-toh Creation*; Stephen Barber, *The Performance Archive as Site of Aberrant Disguration: Hijikata's Archive of Butoh in the Work of Richard Hawkins*; Katja Centonze, *Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice*; Maria Pia D'Orazi, *Building the dancing body. Akira Kasai, from Butoh to Eurhythmy*. Raimondo Guarino, *Shakespeare: mente collettiva e piccole tradizioni*; Franco Ruffini, *Mejerchol'd, biomeccanica, biomeccaniche*; Beppe Chierichetti, *Un po' prima dell'ISTA. Lettera a Renzo Vescovi*; Mirella Schino, *ISTA-balena. Documenti e riflessioni sull'International School of Theatre Anthropology*; Ron Jenkins, *The Overlapping Dialogues of Dario Fo. Lettera sulla decima ISTA*; Ferdinando Taviani, *ISTA 1980. Lettera su una scuola di guerra*; Raffaella di Tizio, *L'opera da quattro soldi di Vito Pandolfi*; Luca Vonella, *I libri sotto il teatro. Dalla Lectio Doctoralis di Ludwik Flaszen*; Dossier *Gli affari del teatro*: Marco Consolini, *Il teatro italiano visto da «Comœdia». Sguardi sulla «sorella latina»*; Livia Cavaglieri, *Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento*; Donatella Orecchia, *Due mappe*; Marco D'Arezzo, *Le prime opere teatrali di Paul Claudel (1890-1912). Alcune considerazioni sul destino del teatro simbolista*; Stefano Geraci, *Gli archivi del Living. La raccolta Cathy Marchand a Roma Tre*. Dossier *Luca Ronconi (1933-2015)* (a cura di Doriana Legge e Francesca Romana Rietti): Stefano Massini, *Frammenti ronconiani*; Doriana Legge, *L'ultimo spettacolo. La Lehman Trilogy di Massini letta da Ronconi*; Immagini di Ronconi (scritti di Luca Ronconi, Franco Quadri, Ferdinando Taviani, Angelo Maria Ripellino, Cesare Garboli, Roberto De Monticelli, e il manifesto della tournée dell'*Orlando Furioso* a Holstebro).

\*\*\*

Luigi Allegri, a cura di, *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma 2017. Contributi di Leonardo Fiorentini, Sandra Pietrini, Anna Maria Testaverde, Simona Brunetti, Francesco Cotticelli, Alberto Bentoglio, Lorenzo Mango, Matteo Casari, Luigi Allegri, Isabella Innamorati, Elena Randi, Claudio Bernardi, Manuela Vico.

Luigi Allegri, a cura di, *Il teatro e le arti. Un confronto fra linguaggi*, Carocci, Roma 2017. Contributi di Luigi Allegri, Marzia Pieri, Renzo Guardanti, Gerardo Guccini, Alessandro Pontremoli, Roberto De Gaetano.

Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Cue Press, Imola 2017.

Eugenio Barba e Nicola Savarese, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2017.

Anna Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo*. Con dialogo, pref. di Cesare Molinari, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016.

Zygmunt Bauman, *Per tutti i gusti. La cultura nell'età dei consumi*, Laterza, Roma-Bari 2016.

Maria Ida Biggi, a cura di, *Illusione scenica e pratica teatrale*. Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo, Le Lettere, Firenze 2016.

Fabio Biondi, Edoardo Donatini, Gerardo Guccini, a cura di, *Nobiltà e miseria, presente e futuro delle residenze creative in Italia 2014-2015, secondo movimento*, Mondaino, Edizioni l'Arboreto, 2016.

Michaela Bohmig, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, Universitalia, Roma 2016.

Achille Bonito Oliva, a cura di, *Ricreazioni. L'arte tra i frammenti del tempo*, Deriveapprodi, Roma 2017. Arte, fotografia, architettura, cinema, letteratura, teatro, musica e new media analizzati da studiosi dei diversi settori: Achille Bonito Oliva, Manuela Gandini, Antonello Tolve, Lorenzo Mango, Giuliano Sergio, Veronica Pravadelli, Angelo Guglielmi, Lucia Tozzi, Federico Capitoni, Lucia Ronchetti.

Bertolt Brecht, *Il romanzo dei tui*, a cura di Marco Federici Solari, L'orma, Roma 2016.

Mariagabriella Cambiaghi, *Una delle "Ultime sere di Carnevale" di Carlo Goldoni per Luigi Squarzina*, ETS, Pisa

Annamaria Cascetta e Danilo Zardin, *Giustizia e ingiustizia a Milano tra Cinque e Settecento*, Bulzoni, Roma 2016. Saggi di F. Barbieri, C. Bernardi, S. Berté, S. Burgio, A. Cascetta, E. Dezza, C. di Filippo, C. Fantappiè, A. Frattali, M.C. Giannini, M. Lezowski, G. Liva, S. Locatelli, G.P. Massetto, A. Mignatti, F. Pagani, E. Pagano, L. Peja, G. Salvi, S. Solimano.

Domenico Castaldo, *In viaggio da xx. Riflessioni da vent'anni di ricerca sull'Arte dell'Attore*, scritto e curato con Ginevra Giachetti, Accademia University Press, Torino 2017.

Roberto Cuppone, a cura di, *Tra Venezia e Saturno. Storia, drammaturgia e regia per Paolo Puppa*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2017.

Nicola De Blasi, *Eduardo*, Salerno Editrice, Roma 2016.

Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, pref. di Moni Ovadia, Cue Press, Imola 2017.

Silvia De Min, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagor*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016.

Roberto De Monticelli, *L'attore*, Cue Press, Imola 2017.

Adriano Emi, *Franca Valeri: l'opera e il mito*, intr. di Franca Valeri, pref. di Massimo Fusillo, Aracne, Roma 2017.

Siro Ferrone, *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini, Firenze University Press, Firenze 2016.

Bruno Fornasari, *Tradizione e tradimenti*, pref. J. C. Martel Bayod, Cue Press, Imola 2017.

Bruno Fornasari, *girotondo-com (we\*\*\*\*)*, Cue Press, Imola 2016.

Elvira Frosini e Daniele Timpano, *Acqua di colonia*, Cue Press, Imola 2017.

Roberta Gandolfi, *Un'Istruttoria lunga più di trent'anni. Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma*, Mimesis, Milano 2016.

Mimma Gallina, Oliviero Ponte di Pino, *Oltre il Decreto. Buone pratiche tra teatro e politica*, Franco Angeli, Milano 2016.

Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998, vol. IV, L'arte come veicolo*, ed. it. e intr. di Carla Pollastrelli, nota di Mario Biagini e Thomas Richards, La casa Usher, Firenze 2016.

Tancredi Gusman, *L'arpa e la fionda. Kerr, Ihering e la critica teatrale tedesca tra fine Ottocento e il nazionalsocialismo*, Serra, Pisa 2016.

Giovanni Isgrò, *L'avventura scenica dei gesuiti in Giappone*, Edizioni di Pagina, Bari 2016.

Rosario Lisma, *Peperoni difficili, BAD & Breakfast*, Cue Press, Imola 2017.

Stefano Locatelli e Paola Provenzano, a cura di, *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017.

Louis Jouvet, Stefano De Matteis, *Elogio del disordine*, Cue Press, Imola 2017.

Tihana Maravić, *Vado a prendermi gioco del mondo. Dal folle in Cristo a Bisanzio e in Russia al performer contemporaneo*, La casa Usher, Firenze 2016.

Marco Martinelli, *Aristofane a Scampia. Come far amare i classici agli adolescenti con la non-scuola*, Ponte alle Grazie, Milano 2016.

Vsevolod Mejerchol'd, *1918: lezioni di teatro*, a cura di Fausto Malcovati, Cue Press, Imola 2017.

Heiner Müller, *Anatomia Titus Fall of Rome. Un commento shakespeariano*, seguito da *Shakespeare una differenza*, a cura di Francesco Fiorentino, L'orma, Roma 2017.

Stefania Onesti, *Di passi e storie. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2017.

Maria Pia Pagani e Paul Freyer, a cura di, *Eleonora Duse and Cenere (Ashes)*, pref. di Antonio Attisani, McFarland & Co, Jefferson, Carolina 2017. Testi di Giuliano Campo, Enza De Francisci, Sharon Marie Carnicke, Paul Freyer, Maria Pia Pagani, Francesca Brignoli, Maria Ida Biggi, Nuccio Lodato.

Caterina Pagnini, *Il teatro del Cocomero a Firenze (1701-1748)*, Le Lettere, Firenze 2017.

Marco Palladini, *Prove aperte. Materiali per uno zibaldone sui teatri che ho conosciuto e attraversato (1981-2015)*, vol. II, Fermenti, Roma 2017.

Michele Pascarella, *Racconti su un attore operaio – Luigi Dadina nel Teatro delle Albe*, pref. di Marco De Marinis, postfaz. di Gerardo Guccini, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2017.



Franco Perrelli, *Strindberg: scritti sul teatro*, Cue Press, Imola 2016.

Sandra Pietrini e Valeria Tirabasso, a cura di, *Shakespeare off-scene / Shakespeare un-seen – Le scene raccontate nell'iconografia shakespeariana*, Edizioni di Pagina, Bari 2017.

Andrea Porcheddu, *I due gentiluomini. Un laboratorio a Verona*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016.

Elena Randi, François Delsarte: *La scène et l'archtype*, L'Harmattan, Torino 2016.

Salvestro cartaio detto Il Fumoso, *Discordia d'amore*, a cura di Anna Scannapieco, pref. e trad. di Roberto Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2017.

Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Cue Press, Imola 2016.

Anna Sica, *L'arte massima. La rappresentativa del Novo Stile: norme e pratica del metodo italiano di recitazione (1728-1860)*, vol. I, parte prima, Mimesis, Milano 2017.

Fabrizio Sinisi, *Tre drammi di poesia* (“*La grande passeggiata*”, “*Natura morta con attori*”, “*Agamennone*”), Edizioni di Pagina, Bari 2017.

Rafael Spregelburd, *Spam*, collaborazione drammaturgica e traduzione Manuela Cherubini, Cue Press, Imola 2016.

August Strindberg, *Drammi della storia universale*, cura e traduzione di Franco Perrelli. Edizioni di Pagina, Bari 2017.

Giulio Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano 2017.

Elerna Tamburini, *Culture ermetiche e Commedia dell'Arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Aracne, Roma 2016.

Antonio Taormina, a cura di, *Osservare la cultura. Nascita, ruolo e prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, pref. Patrizia Orsola Ghedini, Franco Angeli, Milano 2016. Contributi di Fabrizio Maria Arosio, Roberto Calari, Emilio Cabasino, Giannalia Cogliandro Beyens, Luca Dal Pozzolo, Antonio Di Lascio, Beatriz Garcia, Mercedes Giovinazzo, Michel Guerin, Peter Inkei, Nicola Mosti,

Cristina Ortega Nuere, Silvia Ortolani, Roberto San Salvador del Valle, Michele Trimarchi, Katherine Watson.

Antonio Taormina, a cura di, *La formazione al management culturale. Scenari, pratiche, nuove sfide*, Franco Angeli, Milano 2017. Contributi di Lucio Argano, Fabrizio Maria Arosio, Franco Bianchini, Alessandro Bollo, Sara Bonesso, Giada Calvano, Giannalia Cogliandro Beyens, Alessandro Colombo, Fabio Donato, Mimma Gallina, Alessandra Gariboldi, Fabrizio Gerli, Fabrizio Montanari, Pierluigi Richini, Monica Sardelli, Annachiara Scapolan, Annick Schramme, Antonia Silvaggi, Michele Trimarchi, Bruno Zambardino.

Antonio Tarantino, *Giuseppe Verdi a Napoli. Il meglio del teatro*, Cue Press, Imola 2016.

Jean Tardieu, *Diffidate dalle parole – Sei pièces*, Lemma Press, Bergamo 2017.

Igor Vazzaz, *Cioni Mario di Bertolucci-Benigni per Roberto Benigni*, ETS, Pisa 2017.

Paola Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Le Lettere, Firenze 2016.



# Abstracts

## *New perspectives in the study of ancient performance* (Manlio Marinelli)

This article reviews the book *Performance in Greek and Roman Theatre* (ed. by George W. M. Harrison and Vayos Liapis, Brill, Leiden 2013, pp. 591). It concentrates on the important new features within the studies concerning the Ancient Greek and Roman Theatre and particularly highlights the methodological aspects and the concept of Performance. The authors expand the object in this analysis into aspects of which classical scholars themselves have taken no notice so far.

## *Mantua European Capital of Entertainment* (Bent Holm)

This volume is based on the conference in honor of professor Umberto Artioli (1939-2004), founder of the Mantua of the Gonzagas archive. It puts a specific focus on mostly overlooked groups of 'minor' participants and contributors in arts and crafts to theatrical, performative and ceremonial events. Hence emerges a vivid and complex panorama of renaissance-baroque court life. Referring to Artioli's weighting of philological and esoteric aspects it is suggested that further emphasis on the latter could now open for new research perspectives.

## *For a new portrait of «Riccoboni le fils, dit Lelio» and of the Italiens theater in France* (Eva Marinai)

This is the first systematic monograph on François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772), son of Luigi Riccoboni and Elena Balletti (Lelio and Flaminia): a dancer, actor, author and acting theorist, who played a major role on the (not only) French stage during the Enlightenment. Emanuele De Luca, a young scholar of *Commedia dell'Arte* and its eighteenth-century development, as well as of the *Nouvelle Comédie Italienne*, in recent years has published a study on *Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)* and a critical edition of Riccoboni *le fils's Art du Théâtre*, with an Italian translation. In this book, De Luca outlines a detailed and thorough *fresco* of the complex activity of an important – although neglected – innovator of the European stage, by placing great emphasis on documentary sources. What emerges is a well-rounded portrait, which my essay retraces, placing the figure of François within a broader historical and critical context, and so that little-known aspects of both the actor and his cultural *milieu* are revealed in a new light.

«*We left the field singing*» (Marida Rizzuti)

*Ridere rende liberi. Il comico nei campi nazisti* by Antonella Ottai deals with the Jewish cabaret in the concentration camps during 1939-1945. The author, while only concentrate on life in two fields (Westerbork and Theresienstadt), is able to provide the tragic dimension of the annihilation of European Jews, their extreme resistance finds the highest expression into the comical, the cabaret. The author does not always find an answer to the dramatic questions, that come to light from the book, but it is an appropriate starting point for future insights.

2014-2016: *Patrice Chéreau on the bookshelves* (Livia Cavaglieri)

The aim of this article is to present some recent books, published in France after the death of Patrice Chéreau (2013). A short profile of the director is traced as well.

*Decline vs. permanence. On directing* (Federica Mazzocchi)

Direction, with its transformations, aporias and persistences, is at the center of theatre studies. Which critical instruments and which methodologies can be used to deal with a paradigm characterized by such an unstable identity as the direction, often believed to be close to extinction, but always able to refound itself? Federica Mazzocchi's essay moves from the reading of two contributions which approach the direction from completely different perspectives: Katie Mitchell, *The Director's Craft* (2009) and Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia* (2014). The aim is to bring into focus some of the methodological and historiographic problems which are looming today in the jagged territory of the direction.

*The work of the actor or Elio and «the hidden representation»* (Chiara Schepis)

Laura Mariani, recreates in her essay the artistic career of Elio De Capitani who co-founded the Elfo teather of Milan in 1973. In fact, he performed four emblematic caracters: Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman and Mr. Berlusconi, the leads of the three examined acts and of the film as well, precisely: *Angels in America* by Kushner, *Forst/Nixon* by Morgan, *Morte di un commesso viaggiatore* by Miller, *Il Caimano* directed by Nanni Moretti. The volume also includes interview to De Capitani and a rich gallery of scenic images.

*The relationship between theatre and literature in Carmelo Bene* (Leonardo Mancini)

Which is the relationship between the literary works of Carmelo Bene and his theatre? Which the nature and which the value of his literary works, beyond his theatrical performances? A recent book by Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene* analyses Bene's literary works in prose and in poetry, including the late and unpublished poem, *Leggenda*. Using the instruments of literary criticism, Giorgino retraces the extraordinary rich influences, the styles and the innovative experimentations of Carmelo Bene's writing, unfolding a new

field of investigation still largely unexplored. The article moves from Giorgino's analysis and discusses some of his thesis in order to call for a new unitary approach to Bene's production, a production marked by a strong cultural commitment which still expects to be fully recognized. If it is not time to provide definitive answers, new perspectives lay open to the historiography on Carmelo Bene.

*The theater according to Badiou: the event of thought between eternal textual and scenic instant* (Francesco Chillemi)

This article reconstructs the key passages of the theory of theatre elaborated by French philosopher Alain Badiou. A particular attention is dedicated to four texts: *Rhapsody for the theatre* (the heftiest of the eight essays included in the collection), in which it is enunciated the veritative power of the theatre – onto which scene the encounter between the textual eternity and the scenic instant gives life to events of thought; the programmatic essays *Ten thesis on the theatre* and *Antithesis of the theatre*, which explicitly renders the terms of the crucial relationship between truth and art. The sheer originality of Badiou's heterodox reflexion on theatre is the result of a distance from the principles of the theatre of direction and from the stongholds of the «postdramatic theatre» (Hans-Thies Lehmann, 1999). On the one hand, there is a rejection of any theory which makes of the theatrical praxis the enactment of 'external truths', that the representation was supposed to make visible. On the other hand, the anti-textual and performative position of the experimental avant-gardes is declined: the protagonists of the theatre are the playwright, the director (the two figures properly artistic) and the spectators («the holders of the theatre-idea»). The true theatre is therefore the «theatre of ideas», of which the actors are nothing but the «pure presence», the mediation, the «ethical mean».

*The dramaturgy of participation in the digital world* (Antonio Pizzo)

The essay discusses the new book of Andy Lavender (*Performance in the Twenty-first Century: Theatres of Engagement*, Routledge, London & New York 2016) and focuses on the new perspective it opens on the contemporary theatre after the postmodernism and the postdramatic. In particularly it compares the notion of theatre engagement with the contemporary digital culture and entertainment. A brief consideration about methodology of interdisciplinarity concludes the article.

*Bridging the Gap. Performativity and Transdisciplinarity* (Edoardo Giovanni Carlotti)

Francesco Chillemi's *L'infondamento*, an essay on performing arts and literature as a means to approach seminal questions in contemporary philosophical research, extensively deals with the issues of auto-referentiality and self-reflection in the sciences and the humanities. Luigi Pirandello's *Sei personaggi in cerca d'autore*, Elsa Morante's *Menzogna e sortilegio* and Carmelo Bene's *Amleto (da Shakespeare*

*a Laforgue*) are studied as outstanding examples of how artistic creation may “perform” a discourse about itself, and explore epistemological domains usually thought to be open to investigation only by the scientific method. Thus, transdisciplinarity as an “interchange practice”, founded on dialogue and mutual awareness, can help to bridge the gap between different disciplines which nevertheless share the same object of research.

*For a trans-theatre* (Antonio Attisani)

This article is devoted at first to a book which collects the proceedings of an important Italian symposium concerning the theurapeutic implementation of theatre protocols, and then to the Batsheva Dance Company. The ensemble led by Ohad Naharin is presented as a combination of singular biographies, and the analysis of its genuine theatre is proposed side by side with *Embodied Philosophy in Dance*, the essay by Einav Katan that among others inaugurate a new theatrology.

## Gli autori

**Edoardo Giovanni Carlotti** è ricercatore confermato di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Torino, dove svolge attività didattica su temi interdisciplinari. Si è occupato in passato di ricerche relative alla storia del teatro inglese, irlandese e francese tra Ottocento e Novecento, pubblicando alcune traduzioni di pièce teatrali e materiale critico-saggistico. Si è interessato anche dell'arte dell'attore, curando le prime traduzioni italiane di *On Actors and the Art of Acting* di G.H. Lewes e di *The Comédien* di P. Rémond de Sainte-Albine. Attualmente i suoi interessi di ricerca si rivolgono, da una parte, allo studio della tradizione sanscrita sulle arti performative e, dall'altra, alle possibilità di indagine neuroscientifica su di esse, collaborando ad esperimenti attualmente in corso presso le strutture per il *brain imaging* del NIT di Torino.

**Livia Cavaglieri** insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Organizzazione ed economia dello spettacolo presso l'Università degli studi di Genova. I suoi ambiti prevalenti di ricerca sono: Storia dell'organizzazione e dell'economia teatrale; La società teatrale: attori e compagnie, attori e Risorgimento; Fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo; Regia e pratiche di allestimento a nel secondo Novecento.

**Francesco Chillemi** ha conseguito un Ph.D. presso la Rutgers University, USA (2014), dove ha insegnato corsi graduate e undergraduate sul teatro, sul cinema e sulla letteratura italiana. Nel 2013 gli è stato conferito il Dissertation Teaching Award – Humanities, un premio annuale assegnato al dottorando che presenta il miglior progetto per un corso di livello avanzato inerente ai temi della propria dissertazione. I suoi campi di ricerca sono la semiotica del cinema, il teatro sperimentale, la letteratura italiana moderna e contemporanea e la filosofia continentale. Ha pubblicato saggi *peer-reviewed* vertenti su queste discipline e ha partecipato a conferenze internazionali presso diverse università (Harvard University, Indiana University, The Catholic University of America) e associazioni accademiche (The International Film Symposium on Contemporary Italian Cinema, AAIS, NeMLA). Attualmente è professore aggregato al CIEE di Ferrara.

**Bent Holm.** Dr.phil. Until 2014 associate professor at Copenhagen University. Recent publications: *Religion, Theatre, Ritual*, 2009; *The Taming of the Turk. Ottomans on the Danish Stage 1597-1897*, 2014. In publication: *Un teatro d'avanguardia – per tutti. Dario Fo il modernista; Ludvig Holberg, a Danish Playwright*



*on the European Stage. Masquerade, Comedy, Satire.* Lecturer at international universities/art institutions, recently: Athens, Cologne, Tokyo. Translator of among others Goldoni, De Filippo, Fo.

**Eva Marinai** è Ricercatrice di Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Pisa dove insegna Teorie sull'attore. Ha collaborato e collabora con riviste specialistiche quali «Ariel. Rivista di Studi Pirandelliani», «Biblioteca Teatrale», «Comunicazioni Sociali», «Dionysus ex machina», «Hystrio» e «Mimesis Journal», di cui è anche redattrice. La produzione saggistica comprende i volumi: *Il comico nel teatro delle origini* (Titivillus, Corazzano 2003), *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena 1951-1967* (ETS, Pisa 2006), *Teorie sull'attore. Percorsi critici per capire le fonti* (Felici, Ghezzano 2010), *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre* (ETS, Pisa 2014). Coordina il progetto italo-francese "La 'famiglia' nel teatro contemporaneo: stili aggregativi, processi identitari e dinamiche di fruizione", svolto con l'Università di Torino e l'Université Paris 8 Saint-Denis.

**Leonardo Mancini** è dottorando di ricerca in Lettere (indirizzo Spettacolo e Musica) presso l'Università di Torino, con un progetto di ricerca incentrato sulla *phoné* e sulla stagione concertistica di Carmelo Bene. Nell'ambito dei suoi studi si è inoltre occupato di Luigi Rasi, del quale ha curato la riedizione del trattato *L'arte del comico* (Mimesis Edizioni, Milano 2014).

**Manlio Marinelli** (Borgomanero, 1973) è dal 1999 drammaturgo residente di Teatro Libero di Palermo, stabile d'innovazione della Sicilia. Ha pubblicato saggi e articoli su «Castello di Elsinore», «Dioniso», «Caratteri Liberi». Dottore di Ricerca in Discipline dello Spettacolo, è allievo di Franco Perrelli.

**Federica Mazzocchi** è docente presso il DAMS di Torino. Insegna Tecniche di regia teatrale, Animazione teatrale e, per la laurea specialistica, Drammaturgia. Il suo campo di studi riguarda principalmente la regia teatrale italiana ed europea. È specialista del teatro di Luchino Visconti cui ha dedicato numerosi studi (il più recente è *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdia 1960*, Scalpendi, Milano 2015). Per l'editore ETS di Pisa, dirige, con Anna Barsotti, *Narrare la scena*, collana di monografie dedicate agli spettacoli più rappresentativi del teatro contemporaneo. È fra i fondatori del CRAD (Centro Ricerche Attore e Divismo) del DAMS. Fra i suoi interessi, anche il teatro delle donne (*Colette e il teatro*, Bulzoni, Roma 1999).

**Antonio Pizzo** insegna Drammaturgia della performance al DAMS dell'Università di Torino. Dirige il CIRMA Centro Interdipartimentale di Ricerca su Multimedia e

Audiovisivo. Ha fondato e coordina il progetto Officine Sintetiche (<[www.officinesintetiche.it](http://www.officinesintetiche.it)>). Conduce da anni ricerche sulle contaminazioni tra spettacolo, tecnologia e digital multimedia. È autore di diversi volumi tra i quali, *Teatro e mondo digitale* (Marsilio, Venezia 2003), *Neodrammatico digitale: scena multimediale e racconto interattivo* (Accademia University Press, Torino 2013). Studia i personaggi virtuali e le loro implicazioni drammaturgiche pubblicando diversi interventi per la rivista «Acting Archives Review». È attualmente impegnato nello sviluppo di una ontologia computazionale per il dramma nel progetto Drammar (<[www.di.unito.it/wikidrammar/](http://www.di.unito.it/wikidrammar/)>). Per la rivista «Mimesis Journal» ha pubblicato diversi interventi su tematiche queer e LGBT tra cui *L'epica queer di Angels in America* e *Omofobia nell'Arialdia di Testori*.

**Marida Rizzuti** è Dottore di Ricerca in Letterature Comparete e collabora con l'Università IULM di Milano. Ha ottenuto borse di ricerca dalla Paul Sacher Stiftung di Basilea, dalla Kurt Weill Foundation di New York e dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. I suoi interessi di studio sono il teatro musicale americano, le teorie dell'adattamento fra letteratura, teatro e cinema, l'*Exilforschung*, in particolare i compositori emigrati negli Stati Uniti durante la Repubblica di Weimar (Kurt Weill, Hanns Eisler, Stefan Wolpe), la musica da film, il teatro yiddish e la musica klezmer.

**Chiara Schepis**, nata a Messina nel 1988, è Dottore di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo, dottorato regionale dell'Università degli studi di Firenze-Pisa-Siena. Il prodotto della sua ricerca, *Carlo Cecchi, funambolo della scena italiana. L'apprendistato e il magistero*, vincitore del «Premio Ricerca Città di Firenze 2016-2017», sarà edito per la Firenze University Press in autunno. L'ambito di interesse è quello del teatro contemporaneo e, nello specifico, lo studio dell'attore. Cultrice della materia e collaboratrice della Prof.ssa Anna Barsotti all'Università di Pisa, con la Prof.ssa Laura Mariani cura, invece, la gestione dell'Archivio Privato Claudio Meldolesi presso il Dipartimento di musica e spettacolo dell'Università di Bologna. Collabora, infine, in qualità di critico teatrale, con la rivista «drammaturgia.it».



# Mimesis Journal Books

## Collana di saggi

Mimesis Journal non è soltanto il titolo di una rivista, è anche il nome di un progetto che riunisce autori di diversi paesi e generazioni interessati all'oggi del teatro e delle arti sceniche. Fa parte del progetto anche una collana di libri pubblicata in forma digitale e cartacea dall'editore Accademia University Press ([www.accademia.it](http://www.accademia.it)).

*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 suggérait 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'excurus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti “esperimenti di modernità” del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell'intreccio tra impresa sionista, recupero dell'antica lingua e costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

*L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro (2015)*

Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il cinquantenario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un'incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l'attore si presta come prototipo universale di un uomo “nuovo” e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l'incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell'ebraismo, facendo emergere una poetica (un “fuoco inesauribile”) valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell'ultimo capitolo un'attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione “simpatica” che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

*Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)*

Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrini

Salvatore Vendittelli collabora con Carmelo Bene nei primi di attività dell'attore e regista pugliese, fra il 1961 e il 1971. Un periodo cruciale dell'attività di Bene, ancora oggi poco indagato, che attraverso questo libro possiamo conoscere e comprendere meglio nei suoi diversi aspetti. Le parole appassionate di Vendittelli inoltrano il lettore nello straordinario e magmatico laboratorio teatrale di Bene, evidenziando gli snodi principali del suo lavoro artistico, nonché i picchi della sua meravigliosa arte grottesca. Contemporaneamente, vengono anche affrontati e discussi i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui 'scandalosa grandezza' non è priva di contraddizioni.

*Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".*

*L'arte performativa tra natura e culture (2014)*

Edoardo Giovanni Carloti

Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l'esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociali, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradizione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinearci l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

*Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)*

Giuliana Altamura

Il volume, nato dall'esigenza di rivalutare l'esperienza teatrale simbolista affrancandola dall'annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l'Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del

teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell'analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nascita del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell'Œuvre si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l'altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l'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. (f.c)

*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.

\*\*\*

(download gratuito <http://www.aaccademia.it/attisani>)

*L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure* (2016)  
Antonio Attisani



«[...] amare l'arte e al tempo stesso disprezzarla perché la sua funzione è incongruente in quanto linguaggio che riveste il nulla da scoprire. [...] Però soltanto il lavoro d'arte può istituire opere-soglia che rendano coscienti della vacuità interna ed esterna a ogni esperienza del reale. [...] Riconoscere la potenza della vacuità non significa accettare la vittoria di quel nulla nascondendo o esaltando il quale sono istituite diverse religioni e gran parte della filosofia. [...] Nessuno avrà mai il tempo di condurre a termine l'impresa artistica, ma chiunque ha la possibilità di farne parte. [...] Non si può non essere attori».





## ACCORTE LETTURE

Nuove prospettive nello studio dello spettacolo nel mondo antico

*Manlio Marinelli*

Mantova capitale europea dello spettacolo

*Bent Holm*

Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiens in Francia

*Eva Marinai*

«Abbiamo lasciato il campo cantando»

*Marida Rizzuti*

2014-2016: Patrice Chéreau in libreria

*Livia Cavaglieri*

Declino vs permanenza. Intorno alla regia teatrale

*Federica Mazzocchi*

Il lavoro dell'attore ovvero Elio e «la rappresentazione nascosta»

*Chiara Schepis*

Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene

*Leonardo Mancini*

Il teatro secondo Badiou: l'evento del pensiero tra eterno testuale e istante scenico

*Francesco Chillemi*

La drammaturgia della partecipazione nel mondo digitale

*Antonio Pizzo*

Colmare il divario. Performatività e transdisciplinarietà

*Giovanni Carlotti*

Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale). Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza

*Antonio Attisani*

aAaAaAaAaAaAaA

