



Volume pubblicato con il contributo:



Universit degli Studi  
Roma Tre



Universit dell'Aquila

TEATRO E STORIA nuova  
serie

---

3-2011

[a. XXV vol. 32]

Teatro e Storia nuova serie  
Rivista annuale

*Direttore responsabile:* Mirella Schino.

*Redazione:* Eugenio Barba, Eugenia Casini Ropa, Clelia Falletti, Stefano Geraci, Raimondo Guarino, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani.

Sono stati tra i soci fondatori di «Teatro e Storia» Fabrizio Cruciani (1941-1992) e Claudio Meldolesi (1942-2009).

*Segretaria di redazione:* Carla Arduini.

Per informazioni sul sistema *peer review* usato dalla redazione, sulle norme per le collaborazioni esterne nonché su quelle editoriali, su Indici e *summaries* dei numeri precedenti, sulla storia della rivista si veda il sito: [www.teatroestoria.it](http://www.teatroestoria.it).

In copertina: Claudio Morganti, *Tabella delle macroscopiche differenze tra spettacolo e teatro*, «Lo Straniero», n. 126-127, dicembre 2010-gennaio 2011.

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 57/2010 del 24/02/2010  
Registro della Stampa, Cancelleria del Tribunale Civile di Roma

Stampa: Iriprint - Città di Castello (PG)

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0394-6932

© 2012 by Bulzoni Editore – 00185 Roma, via dei Liburni, 14  
<http://www.bulzoni.it> – e-mail: [bulzoni@bulzoni.it](mailto:bulzoni@bulzoni.it)

# TEATRO E STORIA

---

XXV/2011

## *Incomprensibilità e speranza*

- 7       INTRODUZIONE ALL'ANNALE 2011
- 23       Luca Vonella, *Da un teatro che chiude*. Lettera 52
- 39       Eugenio Barba, *Incomprensibilità e speranza*
- 45       Raimondo Guarino, *Il leggibile e il visibile. Su un'edizione di «Mirame» di Desmarets*
- 55       Franco Ruffini, *Il «teatro di Séraphin» di Antonin Artaud. (La bella fatica del racconto)*
- 81       Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, Centro Sociale*
- 137      Pierangelo Pompa, *Dal Teatro Grande di Tianjin*. Lettera 53
- 151      Claudio Meldolesi, *Scritti rari: Brecht, teatro di gruppo, teatralità*
- 169      Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*
- 213      Sandra Pietrini, *Raccontare il dramma: Guérin interpreta la «Fedra» di Racine*
- 249      José Luis Gómez, *Apuntes sobre vida y trabajo. Esbozo de un trayecto. Doctor Honoris Causa Universidad Complutense de Madrid*. Con una nota di Eugenio Barba

- 261 Vicki Ann Cremona, *From Louis XIV's Paris to the Schwarzenbergs' Český Krumlov: «Le Théâtre Italien», Italian actors and images of the Commedia dell'Arte*
- 297 Pierangelo Pompa, *Il libro di Li Ruru sull'Opera di Pechino*. Con una nota di Nicola Savarese
- 317 Francesca Martellini, *Anna Halprin: oltre la danza*
- 345 Ferdinando Taviani, *Come un bagliore*. Lettera 54
- 365 *Summaries*
- 375 *Sommario di «Culture Teatrali»*

# INTRODUZIONE ALL'ANNALE

## 2011

### *Incomprensibilità e speranza*

Ringraziamo «Lo Straniero», che ci permette di usare la riflessione di Claudio Morganti sulle differenze tra spettacolarità e spettacolo teatrale per la copertina di questo numero. La pagina di Morganti viene dal n. 126-127 de «Lo Straniero», dicembre 2010-gennaio 2011.

Con questo Annale, la rivista «Teatro e Storia» ha superato i venticinque anni. La riflessione di un uomo di teatro sull'essenza dello spettacolo teatrale ci è sembrata una buona forma di celebrazione.

Non c'è un filo o un argomento specifico a tenere insieme il numero, ma qualcosa d'altro, più flebile, ma forse più tenace: un odore. Imparenta tra loro gran parte degli interventi. Per trovargli un nome, abbiamo rubato il titolo all'intervento di Eugenio Barba: *Incomprensibilità e speranza*. Barba ha utilizzato questi due poli per definire i sapori di base del lavoro dell'Odin. Ma funzionano anche per pensare al rapporto tra teatro e società. Sono due punti di riferimento perfino per accostarci al rapporto speculare a questo: quello che ha una società con il *suo* teatro – con il teatro del suo tempo. E con quello che vorrebbe avere.

In tanti anni di vita del teatro, sono stati usati molti altri nomi per definire sia la sua particolare propensione alla speranza che il suo rifiuto di comprendere: è stato chiamato impulso alla rivolta. Oppure teatro politico. Si è parlato di voluta marginalità contro imposta emarginazione. Si è coniata la definizione «fuga dal centro». Molti anni fa, Fabrizio Cruciani ha trovato un'altra formula ancora, efficacissima e contorta: «[I]l teatro del futuro – ha scritto – non si pone come il futuro del teatro, postula invece una società del futuro»<sup>1</sup>. Il teatro, quando è pensato al futuro, postula una speranza, in

<sup>1</sup> Fabrizio Cruciani, Prefazione ad Asja Lacis, *Professione: rivoluzionaria*, con un saggio di Eugenia Casini Ropa, traduzione di Eugenia Casini Ropa, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 7.

nome della volontà di rifiutarsi di comprendere – nel senso di accettare – lo stato di fatto.

Ma c'è un'altra «incomprensibilità» propria al teatro – e anche questa ha un valore politico. Ce ne ha dato un indizio importante Roland Barthes, in uno dei più belli tra i suoi articoli dedicati al teatro, quello in cui parla dei motivi del fallimento (ai suoi occhi) del Riccardo II di un attore da lui molto amato, Gérard Philipe. «La forza del teatro volgare – scrive Barthes nel '54 – sta nella pigrizia del suo pubblico: [...] adagiato nell'ozio di un momento, trasformato in uno sguardo *da nutrire*, egli [lo spettatore] sa bene che può ottenere il dominio assoluto solo se la scena diviene il luogo di una schiavitù manifesta: gli occorre dunque, davanti a sé, dello zelo [...] La regia, dal canto suo, si impegna a moltiplicare l'agitazione dei personaggi, come se l'attore, muovendosi molto, e percorrendo inutilmente la scena in tutte le direzioni [...] in mancanza di un compito utile svolgesse almeno un lavoro supplementare piacevole per i sensi dello spettatore-dio».

Poi Barthes aggiunge: «Neanche l'attore sfugge alla dura legge del lavoro nello spettacolo piccolo-borghese: da lui si esige un ruolo già masticato, in cui ogni intenzione sia così chiara e distinta da poter essere assimilata senza fatica né confusione. [...] F]acciamo attenzione ad allontanare dalla parte ogni ambiguità della natura, che arrischierebbe di arrecare *turbamento* [...] ogni parola si sovraccarica di una chiarezza imperdonabile».

Succede qualche volta che una definizione abbia la forza di una rivelazione, che ci permetta di mettere all'improvviso ordine in quelle che erano percezioni confuse. Così accade di fronte a questa intuizione di Barthes: la chiarezza come prerogativa di un teatro piccolo-borghese, in cui gli spettatori, in stato di ozio, si fanno nutrire di intenzioni chiare e distinte, e i teatranti si affannano in nome della comprensibilità, rifuggendo il turbamento. La chiarezza è il peccato imperdonabile del teatro. Come Barthes aggiunge a proposito della voce dell'attore nella tragedia: «Sostituire al canto la chiarezza è la funzione costitutiva dell'attore piccolo-borghese»<sup>2</sup>.

Molti degli interventi riuniti in questo numero riguardano l'incomprensibilità e la speranza: la lettera scritta da Luca Vonella, atto-

<sup>2</sup> Cfr. il bellissimo volume curato da Marco Consolini: Roland Barthes, *Sul teatro*, Roma, Meltemi, 2002. La recensione da cui ho tratto questi brani è *Fine di «Riccardo II»*, ed è alle pp. 81-85.



re, per parlare del lavoro del suo teatro subito prima che si sciogliesse. Per parlare della sua volontà di continuare. Incomprensibilità e speranza sono altresì alla base della lettera di Ferdinando Taviani sul «bagliore»; del lungo saggio su un Centro Sociale milanese degli anni Settanta, «Santa Marta»; di quello sui rapporti tra fascismo e regia; dei tre scritti di Meldolesi. E, naturalmente, dell'intervento di Barba, che dà il titolo all'intero numero. Ma in questo volume 32 ci sono anche molti altri problemi, immagini e persone: Artaud e Brecht, l'iconografia della Commedia dell'Arte e quella di Racine, Guérin e David, Desmarests e le prospettive del dramma stampato, Anna Halprin, il teatro di gruppo, la teatralità, la *lectio magistralis* del grande attore spagnolo José Luis Gómez.

A partire dal volume 32, le «lettere» a «Teatro e Storia» saranno segnalate da un numero progressivo. È un modo per differenziarle ulteriormente dai saggi. Dentro «Teatro e Storia», le lettere sono come una corrente di acqua dolce in un bacino d'acqua salata: sono un'anomalia, e allo stesso tempo caratterizzano il sapore della rivista. Negli ultimi anni si sono moltiplicate. Quella di Luca Vonella, che apre il numero, è la cinquantaduesima.

La prima lettera è stata pubblicata nel vol. 9: è la *Lettera su una scienza dei teatri* di Ferdinando Taviani.

«Il Cinema – ha spiegato Guido Ceronetti, nel suo ultimo libro – è vissuto nel tempo e il suo arco è compreso in una settantina d'anni del XX [secolo]. Il prima e il dopo sono stato fetale e lento disfaccimento [...]. Il Teatro, invece, è senza tempo e i suoi messaggi vengono recapitati da millenni e non avranno tramonto»<sup>3</sup>. Un'affermazione un po' sentenziosa. Subito dopo averla fatta, Ceronetti accantona il millenario teatro e si concentra sul cinema...

Non importa. Questo riconoscimento della persistenza del teatro è lo stesso una constatazione consolante. Oppure ovvia.

Tra le notizie del 2011, oltre ai libri e a qualche avvenimento significativo per l'ambiente di «Teatro e Storia», ci sono alcune segnalazioni di siti internet. Occuperanno sempre più spazio. La prima notizia riguarda il nostro, il nuovo sito di «Teatro e Storia».

<sup>3</sup> Guido Ceronetti, *Ti saluto mio secolo crudele. Mistero e sopravvivenza del XX secolo*, Torino, Einaudi, 2011, p. 13.

**www.teatroestoria.it.** *Il sito «teatroestoria» è cambiato. Ora non è più il grande sito di Nicola Savarese, ma un sito semplice, dedicato alla sola rivista. Contiene, oltre agli abstracts in due lingue e agli Indici di tutti i numeri, anche i saggi dei primi quindici numeri. Con il tempo, saranno messi on-line tutti i volumi della rivista. Il sito comprende inoltre una zona di «materiali», inerenti, per ora, soprattutto al teatro italiano dei primi decenni del Novecento.*

**Carla Arduini, Teatro sinistro. Storia del Grand Guignol in Italia, Roma, Bulzoni, 2011.** Questo libro si occupa di un episodio «minore», ma significativo (non foss'altro che per motivi di durata: quasi trent'anni), di cui la storiografia sembra finora non essersi accorta: l'importazione nell'Italia di inizio Novecento di un genere parigino, il Grand Guignol. Carla Arduini ricostruisce con grande attenzione la storia dell'artefice della felice acclimatazione in Italia del genere, Alfredo Sainati (1868-1936), un ex brillante con ambizioni da capocomico che vide nell'armamentario di orribili esperimenti, crisi di pazzia furiosa e atroci vendette di quel repertorio un mezzo per imporsi all'attenzione del pubblico. Una strategia vincente, anche se deleteria per la fama postuma di Sainati. Ma è proprio nella ricostruzione di questa vicenda italiana «minore» che Carla Arduini vede la possibilità di fare un passo in avanti nella comprensione di un genere difficile da affrontare. Lontano da Montmartre, costretto sui nostri palcoscenici a fare a meno dei caratteri più appariscenti e aneddotici su cui la storiografia francese si è molto concentrata, il Grand Guignol si mostra nella sua essenza di genere efficace e «cru-dele», e svela punti di contatto con le più interessanti esperienze della nascente regia o con i fermenti delle avanguardie. L'amorosa ricostruzione della vicenda di Sainati e dei drammi da lui rappresentati ci rende più comprensibile la celebre frase con cui Ejzenštejn utilizzava il Grand Guignol per spiegare il suo concetto di «attrazione». Il libro è corredato da un Album fotografico e tre Appendici: «In forma di Cronologia» (che ripercorre le tappe, anche minute, dell'avventura di Sainati); «Doccia scozzese» e «Repertorio Grand Guignol italiano» (che danno conto, attraverso brani di recensioni e i testi integrali di una farsa e di un dramma, della vastissima – seppur spesso mediocre – produzione drammaturgica legata al successo del Grand Guignol italiano).

**Giovanni Azzaroni-Matteo Casari, Asia. Il teatro che danza. Storia, forme, temi, Firenze, Le Lettere, 2011.** I due autori si sono

proposti un primo approccio generale al teatro asiatico. La scelta più ovvia sarebbe stata quella di raggruppare le informazioni suddividendole sulla base dei diversi paesi e delle diverse tradizioni. Azzaroni e Casari, invece, hanno scelto di procedere in modo trasversale sulla base di cinque macrotemi e di un'impostazione storico-antropologica. Il libro è quindi suddiviso in cinque densi capitoli, ognuno dei quali ha al centro un tema significativo: i trattati come luogo della trasmissione del sapere (forse il più avvincente); il corpo dell'attore; il teatro di figura; le maschere, o il trucco; il comico.

**Oriente on-line.** Segnaliamo la nuova rivista on-line, fondata e diretta da Giovanni Azzaroni, «Antropologia e teatro» (<http://antropologiaeteatro.cib.unibo.it/index>): una rivista «di opinioni e discussioni sull'antropologia e il teatro con un comune denominatore: corretta e scientifica esposizione degli argomenti». Nei primi due numeri sono apparsi saggi sulla tetralogia di Mishima Yukio, sul teatro comunitario argentino, su Anna Pavlova, sui Mamuthones – maschere del carnevale di Mamojada (Sardegna).

Ne approfittiamo per segnalare alcuni siti legati al teatro orientale, in particolare a quello giapponese. In primo luogo, quello della prestigiosa rivista «Monumenta Nipponica» (<http://monumenta.cc.sophia.ac.jp/>). La rivista è consultabile on-line con abbonamento. Si occupa di cultura giapponese in generale, ma ci sono numerosi articoli di alto livello sul teatro, in particolare quello tradizionale. Segnaliamo inoltre il sito dell'Archivio legato al Museo del Teatro dell'Università Waseda (<http://www.waseda.jp/enpaku/index-e.html>); il sito dell'Archivio Hijikata Tatumi, presso il Research Center for the Arts and Arts Administration, Keio University (<http://www.art-c.keio.ac.jp/en/archive/hijikata/>); e i siti tanto dell'Archivio Kazuo Ohno, conservato presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna ([http://www.muspe.unibo.it/biblio/ohno/archivio\\_italiano.htm](http://www.muspe.unibo.it/biblio/ohno/archivio_italiano.htm)), che del Kazuo Ohno Dance Studio (<http://www.kazuohnodancestudio.com/>). Ringraziamo Matteo Casari per queste segnalazioni.

Inoltre, sul sito degli Odin Teatret Archives (<http://www.odinteatretarchives.dk/>) è possibile reperire materiali sui lavori dell'International School of Theatre Anthropology e, più in generale, sui rapporti tra l'Odin Teatret e i teatri-danza asiatici; su quello del Théâtre du Soleil (<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php>), infine, si trova una zona dedicata alle fonti orientali del lavoro della compagnia.

**Eugenio Barba, *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi*, Presentazione di Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2012.** Cinque parti: l'apparizione degli antenati; costumi e tecniche dei paesi del teatro; gli incontri con gli spettatori (e con quello speciale spettatore che è l'autore-regista quando interroga l'opera sua e dei suoi compagni); le lettere paradossali inviate da una terra nomade e, infine, una serie di «paesaggi prima della battaglia». L'ultima riga è una domanda: «Come lottare contro la dittatura della storia a lieto fine?». Questo nuovo libro di Eugenio Barba rovescia la prospettiva «naturale» (la *differenza* non è condizione di partenza, ma punto d'arrivo e, addirittura, «conquista»). Attraverso saggi, discorsi pronunciati in differenti paesi, scritti occasionali usati tutti come le tessere di un mosaico, ricostruisce l'organicità d'un mondo del teatro diffuso sull'intero pianeta. Può essere letto come un'autobiografia dissimulata, ma in realtà è il documento – più unico che raro – d'un Teatro-Mondo che esiste, ma sfugge alla vista [*Ferdinando Taviani*].

**Editoria per la danza: «I libri dell'icosaedro», Ephemera Editrice, Macerata ([www.edizioniephemera.it](http://www.edizioniephemera.it)).** È una collana dedicata alla danza, che prende simbolicamente il nome dal poliedro usato da Rudolf Laban per la definizione spaziale del movimento. È nata nel 1993 con l'intento di offrire finalmente uno sbocco editoriale a testi d'epoca e studi attuali sulla danza del Novecento, sollecitata anche dall'ingresso della danza nelle discipline universitarie e dalla crescente coscienza culturale di quel settore artistico. Diretta da Antonello Andreani ed Eugenia Casini Ropa, comprende oggi dieci titoli su tre linee di interesse: traduzioni di testi fondamentali di maestri della danza (*L'arte del movimento e La danza moderna educativa di Rudolf Laban*; *Danzare oltre. Scritti per la danza di Dominique Dupuy*), saggi quasi esclusivamente inediti sulla danza contemporanea (*Tersicore in scarpe da tennis di Sally Banes e Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta di Rossella Mazzaglia sulla post-modern dance*; *L'essere scenico. Lo Zen nella poetica e nella pedagogia della Compagnia Abbondanza-Bertoni di Valeria Morselli*; *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio di Roberto Giambrone*; *Danze plurali, l'altrove qui di Elisa Guzzo Vaccarino*) e sulle radici storiche della danza (*Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano a cura di Eugenia Casini Ropa e Francesca Bortoletto*, e *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e «buone maniere» nella società di corte del XV secolo di Alessandro Pontremoli, in corso di stampa*). I due volumi più recenti sono: *Dominique Dupuy, Danzare oltre. Scritti per la*

danza, a cura di Eugenia Casini Ropa e Cristina Negro, che raccoglie scritti editi e inediti dell'illustre danzatore e coreografo francese, pensatore e scrittore singolare, erede delle rivoluzioni coreiche del primo Novecento e maestro di alcune generazioni di artisti contemporanei in Francia e in Italia (un DVD allegato al volume contiene interviste a Dominique e Françoise Dupuy e l'edizione integrale della loro coreografia L'Estran); Rossella Mazzaglia, Judson Dance Theater. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta, che esplora l'inizio degli anni Sessanta, la ribellione, la pulsione verso una cultura differente anche di danza attraverso la storia di un collettivo di artisti vissuto pochi anni a New York, nel Greenwich Village [Eugenia Casini Ropa].

**Eugenio Barba-Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Bari, edizioni di pagina, 2011.** Col titolo *Anatomia dell'attore*, questo libro è stato pubblicato per la prima volta nel 1982 come risultato delle prime sessioni della Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale (ISTA) fondata e diretta da Eugenio Barba, con la collaborazione di maestri di teatro, docenti, attori e registi provenienti da tutto il mondo. Dal 1980 le sessioni dell'ISTA si sono moltiplicate, e il libro ha aggiunto, nel tempo, sezioni, brani e immagini senza però cambiare la sua caratteristica di dizionario-album, con un intenso rapporto tra testo e figure (più di 700). È stato tradotto, e più volte, in molte lingue (francese, inglese, spagnolo, portoghese, giapponese, turco, ceco, serbo, russo, cinese). Una completa Bibliografia e un Indice analitico completano l'apparato dell'opera [Nicola Savarese].

**Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'«Opera dei Pupi» e il «Cunto»*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 84, 20 ill.** Il libro è nella collana «Per Passione», ideata e diretta da Sergio Reyes. Mimmo Cuticchio racconta le tappe della propria vita professionale. Certi tratti biografici apparentemente di colore, sottolineati con insistenza, si trasformano in ipotiposi dei fondamenti dell'arte scenica. Cuticchio non si stanca di ripetere, ad esempio, d'esser cresciuto negli stanzoni dove si facevano gli spettacoli dei paladini. Che, venuta la notte, fra i pupi appesi si acconciavano i materassi per i bambini. Che i nuovi fratelli nascevano lì dove nascevano i nuovi pupi costruiti dal padre puparo. Che i pupi, insomma, non erano sentiti come «cose». Neppure come persone. Ma come personaggi, ognuno con una propria, peculiare potenzialità di

combinarsi alle storie più diverse. Con certi pupi c'era quasi un rapporto fraterno, spiega l'autore. Invece di perdersi nei mille discorsi sulle «tradizioni», Mimmo Cuticchio – da vero intellettuale organico – batte e ribatte su quel che si rivela come un a-priori della creazione teatrale. La folla dei cento e cento pupi armati, materializzava le radici del mestiere e dell'arte: come se il teatro fosse già tutto raccolto nei recessi non della fantasia, ma proprio della fisica presenza pratica e della scena, prima di sciogliersi in uno dei tanti possibili effimeri intrecci [Ferdinando Taviani].

***L'occupazione a Roma del Teatro Valle.*** «Nell'estate del 2010 il governo (con Sandro Bondi ministro dello Spettacolo) decide di chiudere l'ETI, senza alcuna discussione preventiva e senza alcuna prospettiva per il futuro. Il Ministero, guidato di fatto da Salvo Nastasi, centralizza (superando i controlli di un consiglio di amministrazione) le funzioni dell'ETI, abbandonando al loro destino i teatri che gestiva, tra cui il glorioso Valle, dove negli ultimi anni aveva trovato spazio una significativa fetta di "nuovo teatro". Il destino del Valle, così come quello della Pergola a Firenze e del Duse a Bologna, diventa un mistero. Le proteste che si levano contro questa decisione sono timide, anche perché da sempre la gestione dell'ETI è stata scadente e poco trasparente: la mobilitazione non ha grande effetto, e tuttavia lascia un primo segno. La cancellazione dell'ETI si inserisce nel quadro dei tagli imposti dal ministro Tremonti, nell'ambito della legge di stabilità. Particolarmente penalizzati lo spettacolo (con i tagli al FUS), la cultura, la ricerca. Il ministro Bondi non riesce a difendere il portafoglio del suo Ministero, e all'inizio del 2011, dopo dure contestazioni, decide di dimettersi. Contro i tagli alla cultura parte infatti un'ampia mobilitazione, che – forse per la prima volta con questa evidenza – raccoglie l'intero fronte della cultura, che si presenta come settore strategico nello sviluppo del paese. [...] Alla fine i tagli rientrano (almeno in parte) e si insedia il nuovo ministro Galan. Il collasso finanziario del settore è stato evitato (o rinviato, anche se molti teatri e festival rischiano ugualmente la chiusura, visti anche i tagli agli enti locali). Il contentino pare quietare all'improvviso gli animi. A giugno, le elezioni e il referendum sono il chiaro indizio che il vento può cambiare, e che (a volte) le lotte pagano. Nelle stesse settimane del voto, sale all'ordine del giorno la decisione sul destino del Teatro Valle, che il Ministero dovrebbe cedere al Comune di Roma. Ma per farne che? E con quali risorse?

«Forse l'obiettivo è darlo in gestione al Teatro di Roma, che già controlla diverse sale nella capitale [...]. I pessimisti pensano che qual-

*cuno vuole affidare il centralissimo Teatro Valle ai privati, che ne potranno fare un uso più "commerciale".*

*«Sono solo ipotesi, o pettegolezzi, perché come spesso accade la trasparenza dei meccanismi burocratici è quasi nulla. Tuttavia il Valle è un luogo simbolico, e l'affronto è troppo grave. E nel paese il clima è cambiato. La prima esigenza è proprio la trasparenza: che sta succedendo? Perché i cittadini non vengono informati? Di chi è davvero la proprietà dell'immobile? Che cosa ne vuole fare il Comune? Chi decide? Con quali meccanismi e controlli?*

*«È a questo punto che scatta l'occupazione: obiettivo iniziale, capire che succede, e naturalmente salvare il Valle dagli abusi e assicurargli un futuro rispettoso della sua vocazione, facendo pressione su Comune, Ministero, Teatro di Roma...*

*«Non si tratta solo di salvare uno dei più antichi teatri italiani da una eventuale speculazione immobiliare-commerciale. L'impressione che hanno molti italiani è che la "cosa pubblica" finisca troppo spesso nelle grinfie di comitati d'affari che poi ne fanno un uso privato [...]. L'accento sulla cultura come "bene comune", dopo il successo dei referendum sull'acqua, è il frutto di questo atteggiamento»<sup>4</sup>.*

**Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, la casa Usher, 2011.** Un libro che esplora i problemi connessi all'identità e all'alterità a teatro attraverso tre grandi esperienze del Novecento: il viaggio di Artaud in Messico in cerca di una cultura organica e di un teatro inteso come atto efficace; la ricerca teorico-pratica dell'antropologia teatrale di Eugenio Barba e dell'International School of Theatre Anthropology; e infine l'esperienza di Jerzy Grotowski, che funge da filo rosso, legando insieme i diversi capitoli del volume. «Il teatro – scrive l'autore nella sua Introduzione – [...] possiede, almeno in potenza, un carattere costitutivamente interculturale e transculturale: *interculturale* perché esso nasce sempre dall'incontro-confronto di identità personali, professionali e socio-antropologiche differenti, quelle dell'autore, degli attori, del regista (quando esista) e del pubblico; *transculturale* perché tende a superare i dati culturali di partenza».

<sup>4</sup> Oliviero Ponte di Pino, *La rivoluzione dello spettacolo lo spettacolo della rivoluzione. Continua l'occupazione a Roma del Teatro Valle: la mobilitazione si allarga*, «ateatro. Webzine di cultura teatrale», 23 giugno 2011, <http://www.ateatro.org/mostrantizie2.asp?num=135&ord=55>.

«**Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni**» è una rivista on-line diretta da Eugenia Casini Ropa e pubblicata con cadenza annuale dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Si propone come spazio aperto e rigoroso pronto ad accogliere e diffondere ricerche e riflessioni maturate nell'ambito degli studi sulla danza e provenienti per lo più dall'ambito universitario. Accanto ai saggi degli studiosi, dedica uno spazio agli scritti d'artista. La rivista è accessibile gratuitamente alla pagina <http://danzaericerca.cib.unibo.it/> [Elena Cervellati].

**Donatella Gavrilovich, Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna «senza compromesso», Roma, Universalità, 2011.** «In che consisteva il segreto del fascino della Komissarževskaja? Nel fatto che era un condottiero, una specie di Giovanna d'Arco? Nel fatto che in confronto a lei la Savina sembrava una signora boccheggianti sfinita dal caldo al ritorno dalle compere?». Il volume della Gavrilovich parte da domande come queste, poste da Osip Mandel'stam, poeta e saggista, dopo aver visto la Komissarževskaja come Hedda Gabler. Attraverso un percorso soprattutto nelle lettere della grande attrice, l'autrice tratteggia un ritratto affettuoso della vita e dell'arte di una delle maggiori protagoniste della scena mondiale tra Otto e Novecento. Ne racconta il debutto nei teatri di provincia, i primi anni. Si sofferma sulla sua prima interpretazione del *Gabbiano* – quella messinscena precedente alla versione del Teatro d'Arte di Mosca in genere ricordata, secondo l'autrice ingiustamente, come un fallimento (va ricordato che la Komissarževskaja sarà comunque spesso, in seguito, Nina, e sarà sempre molto amata dal pubblico in quella parte). Descrive i suoi rapporti con Tommaso Salvini, Čechov, Kandinskij, Stanislavskij, Mejerchol'd.

*L'ultimo spettacolo dell'Odin Teatret si chiama **La vita cronica**. Prima rappresentazione: Holstebro, 12 settembre 2011. Testi di Ursula Andkjær Olsen e Odin Teatret. Attori: Kai Bredholt, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Elena Floris, Donald Kitt, Tage Larsen, Sofia Monsalve, Iben Nagel Rasmussen, Fausto Pro, Julia Varley. Dramaturg: Thomas Bredsdorff. Consigliere letterario: Ferdinando Taviani. Disegno luci: Odin Teatret. Consulente luci: Jesper Kongsbaug. Spazio scenico: Odin Teatret. Consulenti spazio scenico: Jan de Neergaard, Antonella Diana. Musica: melodie tradizionali e moderne. Costumi: Odin Teatret, Jan de Neergaard. Direttore tecnico: Fausto Pro. Assistenti alla regia: Raúl Iai-za, Pierangelo Pompa e Ana Woolf. Regia e drammaturgia: Eugenio*



*Barba. Lo spettacolo è dedicato ad Anna Politkovskaja e Natalia Estemirova, scrittrici russe in difesa dei diritti umani, assassinate da sicari nel 2006 e nel 2009 per la loro opposizione al conflitto ceceno.*

**Lars Kleberg, *La caduta delle stelle. Un trittico*, a cura di Luca Di Tommaso, Napoli, Guida, 2011.** «C'è stato un periodo in cui il teatro sembrava dare la scalata al cielo e ai sotterranei della Storia e dell'inferno; un tempo in cui si poteva immaginare che le stelle potessero cadere sulla terra, come un'Utopia o una catastrofe. In quel periodo, nel decennio che precedette la seconda guerra mondiale, mentre Hitler prendeva il potere e Stalin inventava lo stalinismo, la Grande Riforma del teatro del Novecento arse come un rovetto e un faro, vivendo una delle sue apoteosi ed una delle sue fini. Questo trittico rappresenta e condensa quel periodo. Il luogo dell'azione è la terra Russa. L'Europa e il cielo vengono visti da quella terra» (dalla Prefazione di Eugenio Barba).

**Vsevolod E. Mejerchol'd, *L'ultimo atto. Interventi, processo e fucilazione*, a cura di Fausto Malcovati, Firenze, la casa Usher, 2011.** Comprende interventi e discorsi di Mejerchol'd tra il 1936 e il 1939, interventi sulla chiusura del suo teatro, lettere scritte dal regista durante il processo. È corredato da una lunga Introduzione di Malcovati, da uno splendido materiale iconografico, da raccolte di informazioni preziose (ogni nome, nell'Indice, è accompagnato da una breve nota sulla persona). È un libro importante, e terribile. Dall'Introduzione di Malcovati: «L'ultimo spettacolo che gli lasciano firmare è del 1935: *33 svenimenti*, tre atti unici di Čechov. Per i quattro successivi anni il suo nome scompare. Alcuni spettacoli, portati fino alla prova generale, vengono proibiti, altri, progettati e impostati, vengono cancellati. Non gli resta altro mezzo per esprimersi che la parola: interviene in pubblici dibattiti, congressi, riunioni. Dice quello che pensa, quello in cui crede, fin che glielo lasciano dire. Rimangono, di quelle parole, solo stenogrammi».

***La sacra canoa. Rena Mirecka – dal Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski al parateatro*, a cura di Pier Pietro Brunelli e Luisa Tinti, Roma, Bulzoni, 2011.** È un volume importante per conoscere l'arte della grande attrice polacca, e un tassello in più per la comprensione del teatro di Grotowski. Anche se il titolo è mutato, si tratta infatti dell'edizione ampliata e aggiornata del volume dedicato a Rena Mirecka, attrice del Teatr-Laboratorium, curato da Zbigniew

Jędrychowski, Zbigniew Osiński e Grzegorz Ziółkowski, pubblicato nel 2005 dal Centro Grotowski di Wrocław. Comprende molti scritti di Rena Mirecka, saggi di Ludwik Flaszen e di Osiński, a cui si aggiungono un lungo intervento di Pier Pietro Brunelli e uno più breve di Salvi Piazza.

**Festival di Santarcangelo 2011.** *Finisce quest'anno, con il festival diretto da Ermanna Montanari del Teatro delle Albe, il progetto triennale che ha visto nel primo anno la direzione artistica di Chiara Guidi della Societas Raffaello Sanzio e nel secondo quella di Enrico Casagrande di Motus, supportati tutti dai tre del comitato tecnico organizzativo: Silvia Bottioli, Rodolfo Sacchetti e Cristina Ventrucchi. Guidi ha puntato sui temi della voce, del suono e dell'ascolto; Casagrande sul teatro come spazio di coinvolgimento dello spettatore e potenzialmente di rivolta; Montanari ha posto al centro l'attore. «L'attore come emblema concreto del fare-disfare-rifare, l'attore che chiama in causa lo spettatore [...] ora scheletro e misura della scena, ora punto di crisi, stonatura, margine». Dall'alto di una torre, sul finir del giorno, Mariangela Gualtieri della Valdoca lancia i suoi versi di ringraziamento: essendo voce della poesia, corpo che si sospende per divenire al massimo espansivo, e far sentire sorella anche la morte. Chiara Guidi, artista schiva dalle molte sottigliezze, in due stanze comunicanti, coi suoi bambini, un musicista al theremin, lui sì attore recitante, e una violinista, ci fa sentire l'assenza mentre la fiaba si svolge nella sua semplicità. Torna la grande Judith Malina per incontrare un'altra Antigone e pronunciare la parola rivoluzione. È una contemporaneità dissonante: la schiena curva della piccola Judith e il geroglifico conturbante della giovane Silvia Calderoni di Motus. Con un po' d'impertinenza, alla domanda su chi è l'attore, Francesca Mazza risponde: «Sono io, Francesca, e Francesca è al "servizio" di un progetto», ma richiama anche l'addestramento «alla cecità» compiuto nei tanti anni passati al fianco di Leo de Berardinis. Che va qui ricordato per i suoi festival d'artista e perché l'ultimo diretto da Ermanna in questo gli somiglia: nell'essere opera di un'attrice che bada molto al come, non solo al cosa, e non trascura nessun dettaglio del gran concerto che va componendo. C'è tempo anche per un seminario sull'attore in due tappe: nel pomeriggio si parla di Orizzonti contemporanei, e la mattina L'orizzonte dipinto di Guido Salvini, un film appena ritrovato del 1941, ricorda la crisi del teatro all'antica italiana e la nascita in ritardo della nostra regia, mentre si susseguono sullo schermo i volti mitici di Ermete Zacconi e Renzo Ricci, Memo Benassi e Paolo Stoppa, Andreina Pagnani e Valentina*

*Cortese... Duecento tra ragazze e ragazzi, duecento «non attori», provenienti da tante parti del mondo, rispondono a Marco Martinelli, che li sollecita con le parole di Majakovskij e si diverte, mentre li invita a nominarsi come individui nel costruire un coro. Trasforma le loro energie di adolescenti in un evento teatrale di straordinario impatto sull'intera comunità santarcangiolese: Eresia della felicità. Senza considerare loro, in questo festival ho contato almeno 112 artisti in scena [Laura Mariani].*

**Zbigniew Osinski, Jerzy Grotowski e il suo laboratorio. Dagli spettacoli a L'arte come veicolo, a cura di Marina Fabbri, con una Prefazione di Eugenio Barba e una Postfazione di Franco Ruffini, Roma, Bulzoni, 2011.** «Hai scritto un libro-macigno, una di quelle pietre che reggono le fondamenta di un sapere. Oggi, libri del genere non trovano facile posto nel mercato degli editori. Hai composto gli annali d'una grande avventura che rischia d'esser vista a rovescio, alla luce dei suoi innegabili risultati. È facile ricordarla secondo i cliché dei compendi e della leggenda. Diventa viva memoria quando non si limita ad affascinare di lontano e mostra la minuziosa e ambigua tessitura d'una non violenta ma rischiosa guerriglia, una continua battaglia contro i preconetti e i poteri che fanno della mente una prigioniera. Sono i dettagli che contano, la strategia del camminare, non solo la genialità dei punti d'arrivo. I fili che dissotterri furono quelli di un'avventura politica. Un'avventura in cui era la vita stessa dei protagonisti ad essere messa in gioco. L'arte e la cultura erano reputate importantissime dai regimi socialisti: erano strettamente sorvegliate e spiate. Per esse si poteva esser condannati al silenzio, all'innazione. Si finiva in galera» (dalla Prefazione di Eugenio Barba).

*Il 26 marzo del 2011 è morto **Franco Quadri**, intellettuale di teatro. È stato caporedattore della rivista «Sipario». Ha fondato la casa editrice ubulibri, il Premio Ubu, l'École des Maîtres. Ha diretto la Biennale di Venezia. Ha creato il «Patalogo». Ha amato e influenzato profondamente il teatro, non solo quello italiano. Ha scoperto e fatto crescere innumerevoli realtà, soprattutto d'avanguardia, come nota su «ateatro» Gianandrea Piccioli, che conclude il suo ricordo con queste parole: «C'era in lui un'attitudine alla ricerca gratuita e disinteressata che lo accomunava ai monaci vaganti del nostro Medioevo o della tradizione orientale. O al saggio rabbi Tarfon, che insegnava: "Non sta a te compiere l'opera, ma non sei libero di sottrartene"».*

**Franco Ruffini, *Theatre and boxing. The actor who flies, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus, 2011.*** La storia di una rivoluzione nel lavoro dell'attore all'inizio del ventesimo secolo. Per l'edizione italiana del volume (pubblicata dall'editore Bulzoni di Roma nel 2009, con il titolo *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*), si veda l'*Introduzione* al volume 31 (Annale 2010) di «Teatro e Storia».

**Francesca Simoncini, *La Duse capocomico, Firenze, Le Lettere, 2011.*** L'autrice indaga il problema della Duse capocomico: «un aspetto del suo modo di essere donna e di essere artista – scrive l'autrice – che lo straordinario talento e il carisma esercitato dalla sua eccezionale personalità scenica hanno a lungo oscurato, facendo[lo] spesso dimenticare». Il volume si sofferma particolarmente su alcuni momenti straordinari del capocomicato della Duse: la separazione da Cesare Rossi, il capocomicato congiunto con Luigi Rasi, il ciclo di tournée dannunziane insieme a Ermete Zacconi. È corredato da una bella raccolta di lettere.

**«Peer review».** *«Teatro e Storia» si avvale del sistema peer review a partire dal volume 29 (Annale 2008). Il direttore o il curatore del numero propone a due lettori, uno interno e uno esterno alla redazione, la lettura dei saggi, in forma anonima. Il giudizio che i due lettori formulano sul saggio e sulla sua pubblicabilità e le eventuali proposte di modifiche suggerite nei due referees vengono trasmessi, sempre in forma anonima, agli autori. In questo modo ci proponiamo non solo di garantire la qualità di quanto viene pubblicato nella nostra rivista, ma anche di continuare un impegno pedagogico nei confronti dei saggi degli studiosi di domani, e di mantenere viva una discussione propositiva, e non aggressiva, all'interno degli studi teatrali. Poiché «Teatro e Storia» è un Annale, l'elenco degli autori dei referees è pubblicato ogni tre numeri e rimane leggibile all'interno del sito [www.teatroestoria.it](http://www.teatroestoria.it). Il prossimo elenco sarà pubblicato nel vol. 34, Annale 2013.*

Anche in questo numero, prendono la parola sia studiosi che artisti, tanto giovani quanto sperimentati: Luca Vonella ([lucavonella@teatroacanone.it](mailto:lucavonella@teatroacanone.it)), Eugenio Barba ([gegge@odinteatret.dk](mailto:gegge@odinteatret.dk)), Raimondo Guarino ([raguarin@tin.it](mailto:raguarin@tin.it)), Franco Ruffini ([franco.ruffini@libero.it](mailto:franco.ruffini@libero.it)), Carla Arduini ([maharet77@virgilio.it](mailto:maharet77@virgilio.it)), Doriana Legge ([dorianalegge@gmail.com](mailto:dorianalegge@gmail.com)), Fabrizio Pompei ([fabrizio.pompei@tin.it](mailto:fabrizio.pompei@tin.it)), Pierangelo Pompa ([pierangelopompa@gmail.com](mailto:pierangelopompa@gmail.com)), Claudio Meldo-

lesi (1942-2009), Mirella Schino (mirella.schino@tiscali.it), Sandra Pietrini (sandra.pietrini@lett.unitn.it), José Luis Gómez (abadia@teatroabadia.com), Vicki Ann Cremona (vicki.cremona@um.edu.mt), Nicola Savarese (nicola.savarese@fastwebnet.it), Francesca Martellini (francesca.martellini@gmail.com), Ferdinando Taviani (nando.taviani@gmail.com), Laura Mariani (lauramariani@inwind.it), Elena Cervellati (e.cervellati@unibo.it), Clelia Falletti (clelia.falletti@gmail.com).



Luca Vonella  
DA UN TEATRO CHE CHIUDE

Cara Mirella,

ti scrivo dal piccolo paese in cui vivo, Saluggia. Un borgo di quattromila anime denominato «il paese dei fagioli». È a due passi dalle risaie vercellesi e da uno dei più grandi depositi di scorie radioattive in Italia. Qui vige quel silenzio che a Roma, dove vivevo, credo non esista in nessun momento della giornata.

A ripensarci, il luogo in cui abbiamo parlato della possibilità di scrivere questa lettera non poteva essere più indicato: il Teatro Tascabile di Bergamo, dove il nostro regista, Simone Capula, si è formato facendo per otto anni l'assistente alla regia per Renzo Vescovi. Per me e Lorenza Ludovico, suoi giovani attori nel Teatro a Canone, ogni volta è come andare a La Mecca. L'occasione in cui tu e io ci siamo incontrati, ovvero la serata dedicata al resoconto della vacanza-studio in India di alcuni attori del Tascabile, mi ha dato la sensazione di un posto in cui si conserva ancora un'operosità intorno alla Bellezza. Come spettatore del Tascabile non credo di aver formulato un pensiero originale. Ma è stato quanto ho provato. Di tanto in tanto, quella sera, a tratti, ripensavo agli aggiornamenti radio dei bombardamenti di Gheddafi sul suo paese in rivolta. Effettuati con cacciabombardieri di marchio italiano «Finmeccanica». Un pittoresco capo di Stato col mantello tigrato, con il quale i governi italiani, di entrambi gli schieramenti politici, da anni stringono rapporti di amicizia e di affari, ha mostrato la sua vera essenza. L'amico Colonnello sta massacrando civili con armi «Beretta». Anche queste gliele abbiamo vendute noi. Questa è un'osservazione che non sembra interessare molto all'opinione pubblica. A me sembra invece un dato imprescindibile; un punto nodale della logica che muove l'economia e che si ripercuote in tutti gli ambiti della nostra vita. Questo è un altro pensiero non originale. Certamente *démodé* e ingenuo, ha a che fare con la mia percezione della Giustizia. Lavorando con Simone

Capula ho capito che, anche negli spettacoli, Bellezza e Giustizia sono i canoni che si contrappongono, si compenetrano o si sposano.

Il Teatro a Canone, che ho citato qualche riga fa, è il piccolo gruppo che Simone Capula, Lorenza Ludovico e io abbiamo fondato nel 2008, tre anni fa, nel silenzio di un monastero trentino. Ci era stata assegnata una sede a Chivasso: una sala prove con ufficio, ricavata dagli appartamenti degli operai di un cantiere dell'alta velocità. Simone ha scelto di lasciare il teatro, e il prossimo luglio il nostro giovane gruppo si scioglierà<sup>1</sup>. La scelta del regista con il quale da sette anni condivido pratiche e aspirazioni mi ha portato, nei giorni in cui ce l'ha resa nota, a odiarlo con sincerità, come si odiano le persone che si amano profondamente. Faccio tesoro della sua analisi, anche di quella che riguarda i nostri affanni economici, ma non mi è possibile accettare e dividerne la risoluzione. Questa chiusura la avverto come lo strangolamento di una giovane creatura che cresceva con i suoi tempi naturali.

Piuttosto che raccontarti la fine, perciò, avrei grande piacere di tornare qualche passo indietro, per renderti partecipe del nostro viaggio nella Psichiatria di Trento, dal quale è scaturito uno spettacolo. Si intitola *Soave sia il vento* ed è venuto dopo *A ferro e fuoco. Spettacolo in La min*. Come dire lo zefiro che arriva dopo un incendio. E i titoli nel loro rapporto consequenziale non potrebbero esprimere meglio gli stati d'animo che ci hanno attraversati. Faccio un altro piccolo passo indietro. *A ferro e fuoco* è un monologo di Lorenza Ludovico<sup>2</sup> sulla fondatrice delle Brigate Rosse, Mara Cagol. È stato censurato dal sindaco Bruno Matola, senza che egli l'abbia mai visto. Alle interrogazioni in Consiglio comunale non ha dato spiegazioni. Siamo convinti che la sua decisione, che in ogni caso viola l'articolo 21 della Costituzione riguardante la libertà di espressione del pensiero «con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione», non sia spiegabile soltanto col pregiudizio, con la volontà di rimozione e con la conoscenza poco approfondita di una vicenda complicata del nostro paese. Al privilegio di lavorare nella cultura con i soldi pubblici del Comune si ricambia con spettacoli che non rompono le scatole.

<sup>1</sup> Il Teatro a Canone è nato nel 2008, dall'evoluzione della Scuola Ambulante di Teatro, passata da un progetto pedagogico per giovani attori al professionismo teatrale. Si è sciolto nel luglio 2011.

<sup>2</sup> Il monologo iniziale è stato proposto anche in una seconda versione corredata di azioni di contorno e di disturbo, dove sono in scena entrambi gli attori del Teatro a Canone, Lorenza Ludovico e Luca Vonella.



Se noi chiudiamo è perché Simone si è reso conto che semplicemente non poteva più avere rapporti con queste logiche, economiche e politiche. Condivido il suo punto di vista, pur non accettandone le conseguenze. Anche la coerenza può essere letale?

Non essendoci stato permesso di realizzare pubblicamente lo spettacolo «su tutto il territorio comunale», Simone ha pensato che dovevamo agire, a quel punto, da veri carbonari. Già da un po' di mesi, infatti, abbiamo cominciato a mostrare lo spettacolo quasi segretamente, nella nostra sede. Rigorosamente senza comunicati stampa né locandine, ma solo attraverso il passaparola, facciamo in modo che si creino dei gruppi di un massimo di quindici spettatori paganti. Questo pubblico di interessati, dopo aver assistito allo spettacolo, rimane a mangiare con noi pasti cucinati da Simone. Ceniamo lì, nella sala appena sgombrata dalla scarna scenografia, e discutiamo di ciò che è stato appena visto. È un commovente cenacolo.

### *Amleto*

AMLETO [...] Che attori sono?

ROSENCRANTZ Quei tragici di città che vi piacevano tanto.

AMLETO E com'è che viaggiano? Come compagnia stabile ci avrebbero guadagnato, in profitto e in prestigio.

ROSENCRANTZ Le recenti innovazioni li hanno fatti mettere al bando.

AMLETO Sono stimati come quand'ero in città? Hanno séguito?

ROSENCRANTZ Oh no, per nulla.

AMLETO Come mai? Arrugginiscono dunque?

ROSENCRANTZ No, si sforzano di mantenere il passo. Ma in cima a questa faccenda c'è una covata di falchetti che strillano e ottengono per questo i più strepitosi applausi. Sono loro che vanno di moda, e mettono alla berlina i teatri popolari (così li chiamano) al punto che chi porta il fioretto ha paura delle penne d'oca e se ne tiene alla larga.

AMLETO Toh! Sono ragazzi? Chi li mantiene, chi li paga? Potranno continuare finché hanno la voce bianca, ma poi? [...]

WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, atto II, scena II.

Come ti scrivevo qualche riga sopra, tempo fa abbiamo cominciato a lavorare a uno spettacolo dal titolo *Soave sia il vento. Amleto e Ofelia sussurrano e gridano le loro strane storie*. Per farlo siamo andati a vivere per quarantacinque giorni nella Casa del Sole di Trento. Una casa confortevole e luminosa. Abbiamo trasferito lì il nostro la-

voro di sala, l'allenamento sulle danze indiane stile Orissi e Kathakali, il nostro training basato sul rapporto tra l'azione fisica e la musica, e le prove su *Amleto* di Shakespeare. Sin dal principio, però, in accordo con il primario del Servizio di Salute Mentale, Renzo De Stefani, Simone si era dato il compito di mettere in relazione la tragedia di *Amleto* con le storie degli UFE. Quest'ultimo è un acronimo che sta a significare Utenti e famigliari esperti. Per dirla breve: ci sono persone che hanno vissuto sulla loro pelle il disagio psichico – su di sé o tramite famigliari stretti – e che, avendo superato questo problema, si adoperano in diversi ambiti del Servizio di Salute Mentale – dall'assistenza in Reparto crisi ai convegni in cui raccontano il proprio trascorso. Gli UFE nascono dall'idea secondo la quale chi ha esperito e sofferto la malattia mentale ne è in un certo qual modo un conoscitore. Una persona che ha superato il proprio disagio si mette accanto a una che ancora ne è affetta. Ascoltandola e standole vicino. La sofferenza è concepita come fonte di sapere.

Gli UFE girano il mondo raccontando se stessi e cercando di dare un'evoluzione alla Legge 180, detta «Basaglia». Sono dell'idea che una delle questioni da risolvere sia il pregiudizio che il pensiero comune antepone alla persona disturbata psichicamente: lo stigma. Uno dei personaggi più noti a livello internazionale è lo scozzese Ron Coleman. Egli si dà da fare nell'auto-mutuo aiuto con i cosiddetti *gruppi di ascolto*, ovvero persone che si riuniscono in cerchio per condividere l'esternazione del racconto circa il proprio disagio mentale. I gruppi di ascolto si reggono sul principio per cui trovare il modo di raccontarsi è un tassello per la consapevolezza e per la guarigione. Ron Coleman ha sofferto di schizofrenia e racconta pubblicamente di aver capito, grazie a queste pratiche mutualistiche, che la propria condizione era stata causata da abusi sessuali commessi dal padre quando egli era appena un bambino. Quel che colpisce del suo discorso è che il suo malessere era aggravato dal peso del giudizio esterno; una vergogna per qualcosa che aveva subito. Allora si capisce che la malattia mentale è in buona parte una questione culturale. Un problema di *chi giudica* e non solo di *chi è giudicato* matto.

Molte persone, a causa di episodi come quello di Ron Coleman, diventano in termini specifici *uditori di voci*. Persone che sentono delle voci dentro di sé. Le voci suggeriscono di fare determinate cose, a volte del male ad altri o a se stessi, oppure assillano la persona con le offese. Sono il riflesso del giudizio della società. Gianni, uno degli utenti della Casa del Sole, un ex musicista con il quale siamo diventati molto amici, mi ha confessato di udire le voci sotto forma

di sussurri che si sovrappongono l'un l'altro e che egli percepisce in sottofondo mentre ascolta la radio. Lo fanno sentire in uno stato di umiliazione. E da quest'afflizione fatica a uscirne.

### *La Casa del Sole*

La Casa del Sole è una struttura interna all'Azienda provinciale per i servizi sanitari. È abitata da otto utenti psichiatrici in fase riabilitativa. Ovvero in una fase di transizione successiva al ricovero in Reparto crisi e precedente all'autonomia. È un luogo aperto dal quale chiunque può uscire nel momento in cui lo desidera. Con l'aiuto di educatori, ex utenti e famigliari, questi otto utenti gestiscono la casa stessa e il bed & breakfast situato al secondo piano. Noi alloggiavamo lì.

La minuscola comunità del Teatro a Canone si è dovuta integrare con quella della Casa del Sole. Non è stato semplice. Due comunità hanno in genere consuetudini che rispondono alla natura delle rispettive occupazioni. Le nostre pratiche quotidiane hanno dovuto inserirsi e trovare ragion d'essere nel luogo che ci ospitava. Sono tuttora convinto che aver mantenuto la regolare scansione del nostro lavoro in sala ci abbia permesso di avere le armi giuste per affrontare i momenti di difficoltà e di mettere da subito le mani su dei materiali che si sono sviluppati nel corso del tempo, di pari passo con la qualità della nostra convivenza. C'era una sorta di escursione termica tra la sala e le esperienze giornaliere che ci scuotevano e ci affascinarono. Ci tengo a sottolineare che vivevamo in un posto complicato, dove, ad esempio, pochi giorni prima della nostra seconda tappa, c'è stata una persona che ha tentato, lì, dal balcone del secondo piano, il suicidio.

Iniziavamo la giornata con Patrizia che ci preparava la colazione. Arrivava regolarmente in ritardo perché non amava il suono della sveglia, così mi ritrovavo ogni mattino a bussare alla porta della sua stanza. Però, poi, imbandiva una tavola ricca e incantevole. Patrizia era solita seguirci in sala per assistere all'allenamento e alle prove. Si era affezionata a noi e a quel che facevamo. Anche Gianni veniva a osservare. Era regolarmente in uno stato di dormiveglia, per cui, una volta seduto, rimaneva in bilico, con la bocca aperta. Di tanto in tanto riapriva gli occhi e con sorpresa si trovava nel mezzo di un brano musicale, di fronte ai nostri movimenti. Il nostro era un laboratorio «a vista»: chiunque passasse alla Casa del Sole poteva osservare e

dialogare con noi. Delle volte Patrizia rideva senza alcuna ragione in modo molto riservato, oppure si guardava intorno spaurita, spersa, con un terrore che le aumentava lentamente negli occhi e poi scemava. La guardavo e pensavo a com'è Ofelia.

Pranzavamo tutti insieme alle dodici in un clima familiare. Capitava di incontrare Ivano che camminava per la casa con la testa chinata in basso, tracciando percorsi sempre uguali. Mi sono fatto l'idea che Ivano parlasse in versi. Le sue frasi erano essenziali, levigate, non avevano una parola di troppo. Sprigionavano speranza e dolore. Come fosse un guardiano che viveva lì da sempre, andava incontro a chiunque entrasse ponendo le stesse domande e aspettando la risposta con estrema apprensione: «Pregli per me?». Alzava l'indice verso l'alto e chiedeva ancora: «In paradiso io? Vero o falso?». Spesso, inaspettatamente, chiedeva conferma se suo padre fosse Mao Tse-Tung, Obama o Saddam Hussein. Tutti capi di Stato. Poi si voltava e se ne andava riprendendo le traiettorie dei suoi camminamenti giornalieri. Scuotendo la testa, borbottava con la voce strozzata da una sorta di pianto inespresso: «Non mi capiva papà». Si intuiva un trascorso. Lo guardavo e pensavo ad Amleto.

Spesso il disagio mentale ha origine dal nucleo familiare. Me lo ha detto la Casa del Sole, ma anche Shakespeare. È un tema molto vicino al tormentone che ritorna nelle regie di Simone Capula: i giovani che pagano le colpe dei vecchi. Non fa che ripeterlo. La grandezza di Shakespeare, Simone la riassume in questo assunto.

La cena era alle ore diciannove; alle venti era il momento della terapia. A turno gli utenti andavano in una stanza e mandavano giù la loro pillola nelle dosi e nella tipologia adeguata al proprio caso. C'era chi prendeva calmanti e chi anti-depressivi. Ma per tutti era «la terapia». Il medicinale non veniva distribuito; era l'utente che lo prendeva dalle proprie mani. Per legge solo gli infermieri possono somministrarlo, ma, nella Casa del Sole, non ce n'erano. Ivano, nei momenti in cui era in preda all'ansia, cominciava a richiedere il medicinale in anticipo. Siccome gli educatori o gli UFE di turno lo invitavano con fermezza a rispettare l'orario, giunto alle venti, quando finalmente poteva ingerire la sua agognata terapia, si rifiutava e andava a dormire. Di notte, a vegliare nella Casa del Sole c'era solo un UFE. Nessuno del personale medico.

All'inizio ci siamo scontrati con la nostra inesperienza. Facevamo i conti con le stranezze che, in un posto come quello, sono consuetudine, mentre per chi ci è appena arrivato diventano inconvenienti. Ad esempio capitava di stare a contatto con persone che non tratten-

gono l'urina o perdono incessantemente saliva dalla bocca. Tutti effetti collaterali della terapia. Mi sono informato sulla perdita della bava: si chiama scialorrea.

I momenti in cui non eravamo in sala li trascorrevamo insieme agli abitanti della casa. Capitavano delle sere in cui, mentre uno di loro fumava l'ennesima sigaretta, sull'uscio, sotto un'incredibile stellata, prima di andare a coricarsi verso le ventuno, ci confidava un'allucinazione avuta poco prima o i suoi ricordi più intimi. Io ascoltavo e mi sentivo un privilegiato. E a volte raccontavo qualcosa di me. Avevo una tendenza che portava a farmi risucchiare dall'intricato e pericoloso complesso di relazioni umane. Pericoloso nel senso che era molto facile disturbare gli equilibri interni tra le persone. Tutti alle spalle avevano avuto un episodio che li aveva portati vicini al baratro della propria esistenza. In quei giorni, immaginavo quella casa come il pavimento dal quale delle persone faticano a staccare i piedi da terra. Un luogo dove rinsecchiti rami trovano un modo, seppur lento, di far nuovi germogli; dove rinascono amori su fragili gambe. Un luogo popolato da una miriade di tentativi di nascere nuovamente. Una palestra per l'esistenza. La Casa del Sole favorisce empatia tra esseri umani, e probabilmente soddisfa un mio interesse a vivere in piccole comunità di uomini. In piccole aggregazioni di persone che si fondano su dei principi. Forse c'è in me anche una voglia di evadere da una realtà sociale che non mi piace. Mi chiedo: «Non è anche questa, la realtà?». Sento già chi mi ammonisce: «Tu vuoi vivere fuori dalla società». Ma, anche questa, non è in fondo *società*, se con questo termine s'intende un insieme complicato di relazioni umane? Qual è la società? Quella delle strade trafficate, piene di locali o di uffici? O quella dove della gente ricerca, individualmente, la semplicità e l'essenzialità di un rapporto umano?

Col passare dei giorni abbiamo capito che gli abitanti della Casa del Sole, essendo ancora nel pieno della loro malattia, non potevano consapevolmente raccontarci il loro vissuto. O, meglio, potevano raccontarcelo con il loro modo di fare e con la loro fisicità. Il corpo dell'attore può essere un block-notes. Lorenza e io abbiamo così incominciato, in sala, a tradurre in azioni fisiche gli elementi derivati dalle nostre esperienze. Gli echi delle nostre osservazioni, sensazioni o riflessioni. Simone iniziava intanto a ricercare la giusta sonorità. È un regista che lavora, come lui stesso afferma, per *immagini musicali*. Da un certo punto in poi ha cominciato ad abituarci all'ascolto della musica di Wim Mertens. Tutte le mattine iniziavamo i nostri esercizi dentro lo stesso ambiente sonoro. Una successione di brani di mini-

malismo americano che mantengono un'orizzontalità delle linee melodiche. E questa specificità è rimasta. *Soave sia il vento* ha una musica che rende tutto ovattato. Io e Lorenza incorporavamo i nuovi elementi e, come fossero ingredienti di un elaborato, li incatenavamo ad altre sequenze di movimenti, o li impastavamo con nuove improvvisazioni. Tutto questo andava man mano trasformandosi in qualcosa di danzato. Non c'è stato un lavoro psicologico sul personaggio.

Un mattino Simone è entrato in sala eccitato come se avesse scoperto un segreto. Aveva in mano un orribile libro color fucsia. Era la traduzione di *Amleto* a opera di Cesare Garboli, per la messinscena di Carlo Cecchi del 1989. Prima d'allora, Simone non era riuscito ad appassionarsi alle altre traduzioni della tragedia di Shakespeare. Questa, invece, era più chiara e aveva un andamento sciolto che faceva al caso nostro. Di lì in poi abbiamo adottato il testo di Garboli, che, in effetti, era stato scritto originariamente sulla pelle degli attori che provavano.

### *Storie in carne e ossa*

Nel secondo periodo di permanenza abbiamo incontrato gli UFE. Non è stato facile, poiché sono sempre molto impegnati. È su di loro che ci siamo concentrati. La Casa del Sole ci aveva impigliati nel seducente universo della malattia mentale, e come delle spugne abbiamo assorbito e ributtato fuori. Ma dovevamo ancora ascoltare storie di rinascita, e queste potevano darcele solamente gli UFE, che, ripeto, sono utenti guariti, che vivono in casa propria e sono consapevoli del loro passato. Li abbiamo chiamati per telefono uno per uno, e ci siamo dati degli appuntamenti con quelli disponibili. Nell'ascolto orale sta il fulcro del lavoro teatrale di questa seconda tappa. In fondo, Simone, Lorenza e io siamo stati testimoni di vicende umane un po' come Orazio è testimone della tragica vicenda di Amleto. Eravamo tre Orazio. Con la differenza che questi Amleto qui, gli UFE, sono sopravvissuti al loro declino e possono per questo raccontare la loro storia anche senza di noi. Noi siamo il medium teatrale.

**Maria Elena** l'abbiamo incontrata seduti ai tavolini di un caffè, nella piazza principale di Trento (guarda caso, in quella stessa piazza dove Mara Cagol faceva il '68 invadendo il Duomo e partecipando alla nascita della Facoltà di Sociologia). Di famiglia piuttosto moralista, Maria Elena ci ha raccontato che l'inizio della sua patologia coin-

cide con il momento in cui ha consegnato in bianco il foglio del suo esame. Abituata ai massimi voti a scuola e negli studi per la professione di insegnante, aveva sovraccaricato di aspettative il passaggio di quella prova. L'estrema attenzione riposta nello studio compensava una carenza di affetto che aveva sempre patito dai genitori. Comunque, dopo quell'esame, si sarebbe dovuta sposare per mettere su famiglia. Con la bocciatura sono andate in frantumi le sue certezze. Ha preso dosi elevate di sonnifero e assunto comportamenti promiscui. Racconta che pesava su di lei il giudizio moralista degli altri. Si sentiva come marchiata a fuoco con una lettera.

Ora Maria Elena sta bene, è una donna distinta, insegna tedesco e ha raccontato ai propri alunni il suo trascorso nella malattia mentale. Ci ha parlato del litio, che lei stessa assume. Il litio è una soluzione naturale che funge da stabilizzante dell'umore. È molto indicato per i bipolari – spiegato profanamente: persone che vivono in maniera patologica alterazioni del comportamento, dall'eccitamento all'inibizione.

**Giuseppe** l'abbiamo incontrato nel suo salotto, seduti sul divano mentre la moglie Claudia ci preparava il caffè. Era un sarto che a un certo punto ha perso il lavoro. È andato in depressione e si è buttato sull'alcool. La sua psicosi paranoide si è manifestata quando ha incominciato a interagire con la televisione. Riusciva a tessere dialoghi con ciò che appariva sullo schermo. Un giorno Giuseppe, che è molto credente, ha deciso di andare «a tirare le orecchie al Papa». Ci ha detto che non poteva sopportare che ci fosse tanta povertà nel mondo e che il Papa continuasse a vivere nel lusso. Così ha preso sette milioni di lire dal proprio conto in banca, uno smoking, un ferro da stiro ed è salito su un treno per Roma. Deciso ad andare in Vaticano per fare una ramanzina a Wojtyła. Viveva per la strada, errando, in compagnia di altri senz'altro. Davanti a una piccola chiesa, ha avuto la prima apparizione, nella quale ha visto il padre e ha parlato a lungo con lui. Poi è entrato in un bar nei pressi di piazza San Pietro e ha spiegato al barista che era venuto da Trento solo per tirare le orecchie al Papa. Il barista ha chiamato la polizia. Mentre Giuseppe beveva il suo cappuccino, si è sentito prendere per la collottola da due guardie. La crisi, ci ha spiegato, lo rendeva pieno di forza, il che gli ha permesso di liberarsi e picchiarli. Allora sono venuti altri poliziotti e glielie hanno date di santa ragione. L'hanno caricato sulla camionetta e portato in ospedale. La moglie, saputo dell'arresto, era partita per Roma per cercarlo, senza sapere che Giuseppe, nel frattempo, appena ricoverato, era già riuscito a scappare. Vagava senza senno

finché in piazza di Spagna, sulla scalinata di Trinità dei Monti, ha avuto la seconda allucinazione: la Madonna che piangeva e la manna dal cielo di cui pensava di cibarsi. In quei giorni, nel suo delirio, non mangiava null'altro che i fiocchi della manna che coglieva in cielo. Nel frattempo, a piazza di Spagna gli hanno rubato tutto quello che aveva – i soldi, lo smoking e il ferro da stiro. Dopo diversi giorni è tornato a Trento, ma tuttora non sa come vi sia riuscito. Claudia, dopo averci preparato il caffè, si è aggiunta nell'esposizione della storia, arricchendola di particolari dal suo punto di vista. Ricorda di essersi presa cura di lui; lavava nella vasca il corpo del marito sporco di giorni e martoriato dalle ferite. Giuseppe è stato curato in Reparto crisi e dopo diverse ricadute è uscito da quel grave scopenso. Lavora come usciere negli uffici della Regione. Da non molto tempo anche il figlio si è ammalato di schizofrenia. Claudia invece è presidente dell'associazione «La panchina», che si occupa di psichiatria attraverso l'auto-mutuo aiuto. Lei e il marito sono due attivissimi UFE.

Il racconto di Giuseppe mi ha letteralmente sconvolto. Ripercorrevi i momenti salienti della narrazione con l'ardore di chi ha esperito un simile travaglio. Seduto sulla sua poltrona, Giuseppe era teatro. Gesticolava con vigore e sbarrava lo sguardo. Gli si seccavano le labbra per la concitazione. Poi tornava a commentare, come fosse tranquillizzato dalla sua ritrovata stabilità. E, con un sorriso, ha bevuto il suo caffè.

Queste sono due delle storie che raccontiamo in *Soave sia il vento. Amleto e Ofelia sussurrano e gridano le loro strane storie*. Tornando da casa di Giuseppe ho riflettuto su cos'è un racconto. E ho continuato a farlo nei successivi incontri con gli UFE. Un racconto rispetta una schematica sequenza: 1) c'è una condizione iniziale connotata da un particolare contesto di problemi. Spesso in questi casi era il nucleo familiare. 2) Le condizioni iniziali si aggravano, la situazione precipita e accade un episodio che determina nuove condizioni. Una goccia che fa traboccare il vaso. Nei racconti psichiatrici, quest'episodio era sempre esposto dal protagonista attraverso un'immagine precisa e condensava i particolari più significativi della sua vita. Un'immagine, quasi una scena, emblematica e cruciale. 3) Dopo c'è la ricostruzione di una terza realtà, spesso paragonabile alla prima, ma che si porta dietro le conseguenze della seconda. Nei casi psichiatrici, prima di questa nuova realtà c'è sempre il Reparto crisi. Il punto zero da cui ogni malato mentale deve ripartire. Il letto, il pigiama, gli infermieri e la terapia. Poi, delle volte, la rinascita.



Le storie degli UFE sono per me dei percorsi di sofferenza umana. Da esse abbiamo tratto le nostre improvvisazioni. Sentivamo una forte responsabilità, ma gli incontri, basati sull'oralità della testimonianza, avevano impresso su di noi sensazioni e mosso associazioni per cui prevaleva l'urgenza di metterle in forma, e veniva meno un approccio lento e più laborioso nella creazione delle azioni fisiche. Era stato un rapporto non mediato, per il quale il nostro organismo aveva stampato il calore, le emozioni, la fisicità, le immagini che le nostre fonti, gli UFE, con sapienza avevano saputo lasciarci. I colloqui che abbiamo avuto con loro li ritengo dei doni preziosi. Ci hanno fatto capire che certe patologie sono alla portata di tutti. Che se loro hanno vissuto momenti di crollo estremi, noi possiamo rivedere nei loro percorsi i nostri. Anche se in forma molto più leggera, le dinamiche sono le stesse.

### *Il cerchio per le storie*

Nella tappa finale a Trento, ci siamo concentrati sul montaggio dello spettacolo che qualche mese dopo ha debuttato al festival Pergine Spettacolo Aperto, dentro l'ex ospedale psichiatrico. Prima d'allora abbiamo realizzato delle prove aperte alle quali hanno assistito coloro che avevamo incontrato durante il progetto: gli educatori, il primario, gli utenti della Casa del Sole e i familiari. Abbiamo dibattuto sul finale, che nella prima versione era, a loro avviso, privo di speranza. Quando abbiamo messo in scena lo spettacolo di fronte agli UFE che ci avevano testimoniato il proprio vissuto, l'aria era densa e si tagliava a pezzetti. Era una valle di lacrime.

Credo che questo spettacolo funzionerà finché le mie azioni e quelle di Lorenza saranno impregnate di ciò che abbiamo vissuto in quei quarantacinque giorni.

Attualmente stiamo replicando *Soave sia il vento* all'interno delle scuole superiori in diverse Regioni d'Italia. Istituti socio-psicopedagogici, licei di scienze sociali, istituti tecnico-commerciali con indirizzo sociale e licei classici. Il pubblico degli studenti è a digiuno di teatro e questo sta rappresentando per noi un aspetto interessante nella ricerca di un rapporto con lo spettatore. Stiamo capendo che molto spesso, mentre il pubblico *nei* teatri è anestetizzato e applaude sempre e comunque, il pubblico *dei* teatranti è diventato auto-referenziale, mira sempre a parlare solo della forma, senza mai preoccuparsi di ciò che si vuole dire con uno spettacolo. Come se il

mezzo sia diventato il fine. Il pubblico degli studenti, invece, risponde a ciò che vede e che sente. Portare il nostro lavoro nelle scuole è diventato per noi una palestra e ci ha messi di fronte all'evidenza che il teatro può assumere un valore pedagogico e culturale senza rinunciare alla prerogativa dello spettacolo. I ragazzi sono abituati ai tempi della televisione, di internet, degli iPhone. Faticano ad ascoltare qualcosa che abbia un ritmo diverso, più umano. Simone sta sviluppando un'idea paradossale dello spettacolo. Da un lato insiste sulla danza, dall'altro avverte l'esigenza di raccontare. Dice che al pubblico di oggi si deve ritornare a esporre una storia, frammentata che sia. Si deve avere qualcosa di importante da raccontare. Forse questo lavoro a Trento ci ha aiutati. Gli spettatori sono molto vicini allo spazio scenico, a pianta centrale. Delimitano il perimetro. Un cerchio di sgabelli come nei gruppi di ascolto dell'auto-mutuo aiuto, dove ognuno si denuda rivelando i sintomi del proprio disturbo mentale e i nodi più reconditi della propria vita.

### *Il sacrificio*

*Sacrificio* è l'ultimo film di Tarkovskij. In seguito all'annuncio di una guerra missilistica che causa un disastro nucleare, Alexander, un intellettuale, nel corso di una preghiera giura di rinunciare a tutto ciò che possiede in cambio della salvezza dei suoi cari e dell'umanità intera. La realtà si confonde con i sogni di Alexander, che decide di mantenere la promessa fatta: si chiude nel mutismo e appicca il fuoco alla propria casa, dove abitava con la propria famiglia. Ritenuto pazzo, viene ricoverato di forza in ospedale.

Ora sono arrivato al momento in cui devo raccontare la nostra fine.

Prima di fare questo, devo fare una premessa d'obbligo. Credo che il teatro sia un lusso, una scelta individuale che parte dalla volontà di cambiare la propria vita.

Nell'ultimo anno abbiamo lavorato moltissimo, ininterrottamente, soprattutto attraverso le repliche dei nostri spettacoli, ma anche svolgendo progetti più ampi. In particolar modo, nelle scuole, abbiamo instaurato collaborazioni edificanti con alcuni docenti appassionati del proprio lavoro; poi abbiamo operato in diversi ambiti dei servizi sociali o per delle associazioni che collaborano con alcune amministrazioni comunali o provinciali. Nella nostra sede (o nelle sedi di piccoli gruppi teatrali), abbiamo messo in scena spettacoli

con un pubblico di spettatori divenuti sottoscrittori delle nostre attività. In un'occasione abbiamo operato all'interno di un'università, una volta nell'ambito di una stagione teatrale, e siamo stati prodotti da un festival. Tutto questo ci ha permesso di restituire il nostro debito iniziale alla Mag4, il micro credito (il micro credito, mettendo in pratica i criteri di un'economia solidale, elargisce prestiti a piccole imprese che svolgono un lavoro ritenuto valido dal punto di vista sociale o culturale). Ci ha permesso anche di coprire le spese quotidiane, i rimborsi, ma molto di rado di avere una mensilità. Bisogna aggiungere che non abbiamo ricevuto nessun finanziamento pubblico. In parte perché noi stessi abbiamo deciso di operare scelte a livello gestionale e amministrativo al di fuori dei parametri imposti dalle norme ministeriali. Il Teatro a Canone è una piccola struttura che ne sarebbe immediatamente soffocata. Un'altra ragione credo che stia nella corruzione delle istituzioni. Non siamo riusciti a far collimare le logiche dell'organizzazione culturale con i principi del nostro lavoro. I meccanismi del politico in carriera, che ha come unica finalità il consenso elettorale, sono inversamente proporzionali alla messa in moto di processi culturali autentici e alla libertà del teatrante. Questo è parso a noi. Ci è parso che gli assessori ci chiedessero di chinare il capo, quasi di vendere l'anima al diavolo. Un teatro vende l'anima al diavolo quando, in nome della sopravvivenza o dell'ipocrisia della propria utilità, perde i valori culturali, politici, pedagogici ed estetici per i quali era nato. Perde di senso per se stesso e quindi anche per il suo pubblico e i suoi frequentatori. Una via alternativa a questo modo di concepire il lavoro non l'abbiamo trovata, a parte i casi rarissimi di quei teatranti che, come noi, sono pieni di affanno, e che, insieme a noi, non sono in grado di dar luogo a un sistema indipendente.

Alla fine, una via alternativa non siamo riusciti a crearla nemmeno per tenerci in vita.

Mi sembra che non ci siano gruppi o compagnie in grado di creare insieme un «ambiente teatrale». L'ambiente non credo sia solamente la successione di più gruppi che fanno spettacoli. È qualcosa di più che non so dire bene, perché me lo hanno raccontato o ne ho letto, ma non l'ho mai vissuto. E mi piacerebbe. Forse instaura una confusione positiva. Sono sicuro però che l'ambiente lascia traccia, contagia, semina. E fa sistema a sé.

Non c'è, dunque, un ambiente dove il denaro pubblico potrebbe essere dirottato per poter tentare di mettere in atto pratiche culturali e dinamiche organizzative che viaggino su binari diversi da quelli

della crescita economica, che riconducono ogni cosa irreversibilmente verso l'aumento del PIL. Questo è il dettame. Ma la cultura, il teatro non devono produrre PIL. Possono fare molto, molto di più. Nulla, nella logica del PIL. Il teatro, quindi, oggi non interviene criticamente o dialetticamente nel sistema di relazioni che compone la società. Non la intacca. Non c'è un ambiente che veicoli verso di sé le risorse per generare qualcos'altro. Al contrario, è il sistema che ha risucchiato le realtà teatrali che magari continuano a tenere in vita un sapere, un insieme di competenze a rischio di estinzione, ma incastrandole nelle sue regole, in asettiche forme di diffusione culturale omologanti nei contenuti e nei processi. Ed è come se tutto ciò avesse sterilizzato i rapporti che il teatro avrebbe la possibilità di scandagliare o di far germogliare. Per questo, credo che spesso abbiamo riflettuto spietatamente sull'utilità di tutto ciò. Ma non siamo riusciti a venirne fuori.

Abbiamo ragionato molto tra di noi. A volte con discussioni aspre. Il nostro lavoro quotidiano ha camminato sul crinale sempre più stretto di un conflitto tra spirito di sopravvivenza e libertà. Ci siamo adoperati per fare in modo che il puzzo di quel marcio che si diffonde ovunque non penetrasse, a causa delle nostre scelte, tra le fessure della nostra sala. Che si respirasse, nei nostri novanta metri quadri, profumo di lavanda. Abbiamo mantenuto una sorta di isolamento, un'indipendenza che, se ha preservato i principi del nostro artigianato teatrale, non ha avuto risorse sufficienti e si è ora trasformata in solitudine e assideramento. Ora è come se i motivi stessi che ci hanno tenuto in vita per tanto tempo ci spingessero a chiudere, almeno agli occhi del nostro regista.

Oggi posso solo pensare che, forse, solo ciò che brucia purifica.

Ho un'ultima cosa da aggiungere. Da quando mi sono interessato al teatro, ho sempre vissuto la condizione di chi, camminando lungo un sentiero di montagna, sa di camminarci perché, quel sentiero, alcuni l'avevano già battuto. L'avevano inventato. Soprattutto ho vissuto la condizione di chi camminava insieme a questi «alcuni», anche se loro erano molto più avanti. Non li ho visti, ma ho visto le loro orme. Capita, durante le escursioni in montagna, di incontrare le lapidi degli uomini caduti durante i lavori per ricavare quelle vie che solcano il crinale del monte. Altre volte, quelle vie su cui tu stesso stai facendo una piacevole camminata sono spesso piene delle lapidi che riportano date di morte del periodo della guerra. Le ragioni originarie di molti sentieri non sono le belle camminate. Quel tuo cammino, allora, può acquistare un valore.

Talvolta posso dire di averli anche visti, questi «alcuni», camminare davanti a me. Anzi, sopra di me. Li ho visti dal basso, dal tornante che comincia appena a salire dai piedi della montagna, mentre loro avevano da tempo preso a percorrere il sentiero dello stesso monte che restringe la propria spirale, perché è ormai vicino alla vetta. Un sentiero scavato nella roccia e non più nella terra.

Quando si compiono delle escursioni in montagna, spesso e volentieri si raggiunge la vetta, e sulla vetta è piantata una croce. Da un po' di tempo a questa parte, delle volte, vivo la condizione di chi tenta di camminare, ma ha ben chiaro che non c'è più nessuno che apra la strada davanti a lui. Il gruppo di camminatori in testa che ho fin qui usato come metafora e che mi era davanti è il cosiddetto teatro di gruppo. Una costellazione di realtà teatrali piccole, ma di peso.

Ho l'impressione che la testa dei camminatori si sia fermata, abbia raggiunto la vetta e la croce. Il teatro di gruppo sembra davvero non esserci più. Forse è solo un'impressione.

Cara Mirella, ora fumo una sigaretta e ascolto Leonard Cohen. Continuerò a lavorare in teatro. Arrivederci!



Eugenio Barba  
INCOMPRESIBILITÀ E SPERANZA

Le preoccupazioni e gli obblighi di chi fa teatro possono riassumersi in due parole: efficacia e responsabilità. Qui si concentra l'essenziale da cui si dirama l'intera problematica tecnica e artistica, etica e politica del teatro.

Come dare forza alle nostre azioni? E come valutare le conseguenze della loro forza? Per confrontarci direttamente con ciò che è essenziale bisogna che il teatro sia ridotto all'osso. È quanto accade, ad esempio, ogni volta che l'attore abbandona il proprio guscio, i luoghi che gli sono destinati, e scende nelle strade e nelle piazze.

L'attore si trova di fronte a uno spettatore che fino a un momento prima non prevedeva di divenire spettatore, e, per il loro incontro, è necessario scoprire e inventare un perché. Meditare nel tumulto è uno dei paradossi del teatro di strada.

Il teatro di strada è sempre esistito. Possiamo fare un inventario delle sue tecniche e delle sue potenzialità, dei suoi usi e dei suoi obiettivi ripercorrendone la storia. Costituisce un genere a sé stante. Ma dietro le sue forme ricorrenti vi sono radicali mutamenti e inversioni di senso. Può essere festa, cerimonia, agitazione, propaganda, ribellione o protesta. Ma anche acquiescenza al potere.

Il mutare del contesto rovescia le prospettive. Quando il teatro si fa in strada, ciò che viene sottolineato è il suo carattere straniero, in società multiculturali e multiethniche che debbono trarre coesione e vigore dalle differenze. Il teatro di strada si confronta a livello elementare con una delle condizioni che definiscono la sua esistenza e il suo significato. Rappresenta e spesso medita attivamente su questa condizione: il teatro come danza dello straniero, come storia raccontata da uno straniero.

Per me l'immagine del teatro non è quella di un cerchio che unifica, ma quella di un guado.

Quando le circostanze mi hanno spinto a comporre spettacoli

nelle strade e nelle piazze, mi sono reso conto che tutto quel che sapevo fare al chiuso doveva essere tradotto. Dovevo dare risposta a una domanda difficile e ingenua: perché siamo qui?

Il problema della responsabilità non si pone solo nei confronti degli altri, degli spettatori, ma innanzi tutto nei nostri confronti. Occorre trovare il modo di non dissipare il teatro, e di proteggere il nostro lavoro, la nostra differenza e dignità in un ambiente non preparato ad accoglierci. Quando gli spettatori vengono nel nostro teatro, nella sala che abbiamo preparato per loro, la situazione di partenza è chiara: noi abbiamo proposto, e loro hanno accettato l'invito. Non siamo costretti a domandarci che cosa ci dia il diritto di parlare dal piedistallo delle nostre competenze professionali. Ma quando lo spettacolo è un'*interferenza* nell'ordine e nella funzionalità dello spazio urbano e sorprende delle persone nelle piazze e nelle vie, quando disturba le loro occupazioni o i loro tragitti, ritorna la domanda di base del teatro: perché lo si fa? Per denunciare? Per protestare? Per offrire gratuitamente un divertimento? Per altruismo? Per predicare? Per provocare?

Questioni astratte che riguardano la funzione e la condizione del teatro nella società in cui siamo inglobati diventano, nel teatro di strada, problemi tecnici. Come intessere la relazione con gli spettatori, come rispettare la loro estraneità, il loro eventuale disinteresse, o l'indifferenza ostentata di coloro che *non vogliono essere sorpresi* da una presenza estranea? Ma nello stesso tempo: come tentare di accendere la loro attenzione, di guadagnarli alla nostra causa? E, d'altra parte, come tener desto il dubbio di coloro che sono affascinati dalla nostra presenza e vorrebbero familiarizzare, quasi desiderando d'essere sedotti?

Non credo che il teatro possa essere concepito come un valore in sé. Traghetta valori. Siamo noi a creare il valore, l'efficacia e il senso del nostro teatro usando la nostra conoscenza tecnica.

Quando un teatro abbandona i propri gusci ed esce nelle strade e nelle piazze, fra la gente che non l'aspetta, a volte si specchia nella propria solitudine e nell'indifferenza circostante. Altre volte crea una situazione di allegro tumulto. Al di là del successo e dell'insuccesso, però, al di là delle apparenze, anche quando non se ne rende conto, il teatro sta meditando.

Lungo tutto l'arco del Novecento, il teatro di strada ha rappresentato una ribellione contro le convenzioni. Ha manifestato il bisogno di infrangere e ridefinire le frontiere che lo definiscono, ha reso



evidente la necessità di fuggire dal centro per rigenerarsi e riscoprire la propria funzione e la propria identità.

Ma accanto a questo aspetto ce n'è un altro più intimo e non meno importante. Mentre fa esplodere nella piazza l'allegria o la battaglia vitalità della sua arte, la gente di teatro medita sul suo modo d'essere nella società e nel mondo, sui fondamenti umili e fertili della sua professione, ritagliando la sua pubblica solitudine.

Dei miei spettacoli al chiuso è stato detto spesso che non sono molto comprensibili. Penso allora a una riflessione di Niels Bohr: il contrario della verità non è la menzogna, ma la chiarezza. La verità è che a me in genere piace la chiarezza. Nei libri apprezzo la complessità, ma se sono irrimediabilmente oscuri la noia si insinua.

A teatro è diverso. Mi capita di guardare uno spettacolo comprensibile e di pensare a un panorama pietrificato: una distesa di ghiaccio. Vivo questa sensazione: un panorama immobile è un panorama disperato.

Non c'è speranza quando si è convinti che non ci sia niente da fare. La disperazione, prima d'essere uno stato d'animo, è l'accettazione più o meno dolorosa dello status quo, l'ammissione delle forze in campo, di tutto quel che è evidente, giudizioso e al quale, in fin dei conti, ci sottomettiamo. La disperazione è l'inazione che deriva dall'intendere non solo bene, ma fin troppo bene quel che ci circonda, quel che sta dietro gli avvenimenti e quello che si prospetta davanti, nel futuro.

Un misterioso legame unisce la speranza all'incomprensibilità, mi dico. Forse non è un mistero, la speranza è solo un modo di conservare la possibilità di illudersi. A me sembra qualcosa di più: un'indicibile forza oscura che mi aiuta a vedere in dettaglio quello che voglio rifiutare, senza rifugiarmi nella condanna generica e nella rassegnazione. E senza illudermi d'aver trovato la chiave che rende chiaro ciò che invece sperimento come complessità che confonde.

Mi piacerebbe che i miei spettacoli fossero come correnti di mare, non come panorami immobili.

Ho appena terminato un altro spettacolo. Lo guardo, mi sembra diverso dagli altri. Una domanda mi angoscia: non sarà immobile?

Compare nella mia mente l'immagine di Fridtjof Nansen, scienziato, direttore dell'Ufficio Internazionale per i Rifugiati della Società delle Nazioni, premio Nobel per la pace. Morì settantenne nel 1930. Negli anni della maturità, fu un esploratore polare, il più creativo degli esploratori norvegesi. Le navi che si aprivano la strada ver-

so il polo Nord, nei lunghi mesi del gelo si trovavano imprigionate dai ghiacci. Non si poteva fare nulla. La sola speranza era riuscire a non soccombere e attendere il cambiamento del clima. Perché il tempo non è immobile, e anche la notte più lunga, come canterà Brecht, non è eterna. Nansen non si accontentò di attendere. Sognò a occhi ben aperti contro la disperazione. Sognò un controsenso: la navigazione di una nave imprigionata dai ghiacci invincibili. La sua nave si chiamava *Fram* (avanti), un nome che poteva trasformarsi in derisione. Nansen studiò i ghiacci; le condizioni della resistenza psichica e fisica degli uomini alla morsa omicida delle stagioni gelate; calcolò le correnti. Perché anche il mare ghiacciato si muove e muta. Si lasciò imprigionare dal gelo e sfruttò la sua lentissima, disperatamente lunga deriva. La trasformò in una paradossale navigazione apparentemente statica, pronto a riprendere l'iniziativa al primo cambio di stagione. Nansen è il grande maestro della speranza profonda.

Una nave presa dalla morsa del ghiaccio: faccio teatro per trasformarla in un minuscolo e precario isolotto di resistenza per me e per un pugno di compagni, attori e spettatori. Su quest'isolotto che mille sentieri di mare legano alla geografia circostante, intessiamo spettacoli che paiono e sono oscuri. Tento di portare alla luce le forze buie che abitano in me, nella mia biografia, nella storia in cui sono immerso, nella mia conquistata *differenza*, nelle differenze che altri hanno saputo conquistarsi. Vorrei ripagare gli spettatori della fatica d'esser venuti a teatro facendo loro esplorare una nave incastrata nel ghiaccio, che sembra immobile, eppure si sposta, seguendo buie correnti sottomarine, tanto profonde che la loro esistenza sembra impossibile.

Al di là dello sciame effimero delle mille piccole speranze quotidiane, vi è la speranza profonda, che sta oltre il confine del Grande Gelo e della sua paura. Forse per tener viva la speranza profonda non c'è altro mezzo che guardarla dal suo rovescio, fissando la faccia buia della sua negazione. Tener viva la speranza – negare la disperazione – è un'impresa difficile, e in certi momenti storici lo si sa fin troppo bene. L'azione dello sperare, infatti, è ardua quanto quella del resistere. Significa reagire in prima persona, spesso con atti incomprensibili secondo i criteri del mestiere e le aspettative degli altri.

Il mio ultimo spettacolo al chiuso si chiama *La vita cronica*. Non bisogna lasciarsi ingannare dai titoli: non è uno spettacolo disperato. La speranza vi si annida dentro come il «sì» si annida nel «no».

Senza speranza non si vive. Questo vuol dire che la speranza può essere una virtù o una condanna. Può nutrire illusioni mediocri, cre-

denze perniciose e feroci. Può ispirare le «verità» che i diversi leader delle dottrine proclamano eterne e che i filosofi chiamano «idoli della tribù» o «menzogne vitali».

Uno dei totalitarismi più raffinati del nostro tempo, mi scopro a riflettere, è l'obbligo della chiarezza, il disprezzo per lo stato del non-capisco, la generale condivisa svalutazione dell'esperienza dell'incomprensione e dei suoi effetti segreti, che spingono a scelte decisive nella nostra vita. Il culto della chiarezza, che servì a illuminare le menti, oggi contribuisce a ottenebrarle.

Ogni volta che accendiamo la televisione, che apriamo un giornale o che ascoltiamo un politico o un esperto, il mondo ci viene presentato come qualcosa che è stato compreso e che può essere spiegato. Ogni informazione ci fornisce fatti coerentemente interpretati, commentati, pronti per essere classificati. Oppure espone l'impaziente attesa della soluzione degli enigmi della politica e della cronaca. Una spiegazione ci sarà. Se tarda a venire, il fatto lentamente finirà fra i rifiuti delle notizie inspiegate e quindi destinate all'oblio. Chi parla o scrive teme soprattutto di non esser chiaro. Il bisogno d'essere capiti ci spinge a occultare ciò che noi stessi sperimentiamo, ma non siamo in grado di comprendere a fondo. Persino nel comportamento linguistico, le espressioni che non possono essere chiaramente tradotte dall'una all'altra lingua vengono scartate. Il dono della chiarezza perde vigore quando seppellisce il dono dell'ambiguità e l'esperienza del non afferrare tutto.

Se mi domando: «Che cos'è il teatro?», posso trovare molte risposte brillanti. Ma nessuna mi pare concretamente utile per agire nel mondo che mi circonda e per tentare di cambiarne almeno un piccolo angolo. Se invece mi domando in quale recinto paradossale dello spazio e del tempo si possano far affiorare le forze oscure che spadroneggiano nella Storia e nell'interiorità dell'individuo, e come renderle percettibili nella loro fisicità senza produrre violenza, distruzione e autodistruzione, la risposta mi appare evidente: è il recinto chiamato teatro.

Ho fatto, fino a ora, spettacoli che si riferivano ad avvenimenti ed esperienze del passato o del presente. Per la prima volta, il mio spettacolo, *La vita cronica*, è immaginato in un futuro prossimo, simulato, simultaneo. La scena è la Danimarca e l'Europa: diversi paesi allo stesso tempo. La storia è quella dei primi mesi dopo una guerra civile. Non è un'ambientazione credibile (anche se non tanto incredibile da essere consolante). Non è un insieme comprensibile.

Molte voci, giorno e notte, con molti mezzi, pretendono di spiegarci i differenti perché della storia che assedia le nostre vite e minaccia di trascinarle nel caos. Le risposte intelligibili fanno ammutolire le domande che ci riguardano profondamente, ne annacquano l'urgenza, diventano pillole tranquillizzanti. Lo sappiamo, ma non possiamo farne a meno. La finzione della comprensibilità rassicura.

Non credo che il mio compito nel teatro consista nel fornire un'interpretazione attendibile degli avvenimenti che altri hanno narrato. Non credo neppure che consista nel mostrare delle vie d'uscita dalla morsa in cui ci sentiamo intrappolati. Anche se volessi farlo, non ne sarei capace. Credo all'impegno verso un altro compito: dare forma e credibilità all'incomprensibile e agli impulsi che sono un mistero anche per me, trasformandoli in una matassa di azioni-in-vita da offrire alla contemplazione, al fastidio, alla ripugnanza e alla misericordia degli spettatori. Questo è l'impegno che mi costringe ancora al mestiere del teatro. Vorrei che questa matassa di azioni-in-vita infettesse la zona dove, in ciascuno di noi, la miscredenza si intreccia all'ingenuità.

Si crede che uno spettacolo teatrale abbia innanzi tutto il compito di comunicare. È vero fino a un certo punto. Per me il suo compito primario consiste nel creare relazioni e condizioni di vita potenziata. Per chi? Per lo spettatore, per l'attore?

Tra le tante ripercussioni che amo del teatro, vi è il momento in cui fa capolino una domanda bizzarra: che cosa si nasconde in quel che sembra totalmente chiaro? La chiarezza è una forma di cecità, manipolazione o censura?

Ancora uno spettacolo incomprensibile? Vorrei che *La vita cronica* aprisse uno spiraglio nel magma buio e incandescente dell'individuo, e sul suo laborioso zigzag per liberarsi da un abbraccio gelato: quello implacabile e indifferente della Gran Madre degli Aborti e dei Naufragi, Nostra Signora la Storia.

Raimondo Guarino  
IL LEGGIBILE E IL VISIBILE.  
SU UN'EDIZIONE DI «MIRAME»  
DI DESMARETS

Il 14 gennaio del 1641 si inaugurava a Parigi la grande sala teatrale del Palais Cardinal, il palazzo del cardinale Richelieu. Lo spettacolo comprendeva la rappresentazione della tragicommedia *Mirame* di Jean Desmarets. Nello stesso anno fu edito dallo stampatore Henri Le Gras, cui Desmarets aveva ceduto il privilegio già nel 1639, un libro nel formato in folio che stampava il testo del dramma con un corredo illustrativo di sei incisioni di Stefano Della Bella. Nell'incisione del frontespizio, il titolo scritto su un sipario, e inquadrato nella cornice di un arco scenico monumentale, si riferiva all'evento dell'«Ouverture du Theatre de la Grande Salle du Palais Cardinal». Desmarets creò per Richelieu sette testi drammatici tra il 1636 e il 1642. Invecchiato e convertito, ricordava la sua attività di drammaturgo come un omaggio alle volontà del mecenate, protestando la sua «répugnance» per le commedie. Era stato un poeta e romanziere di successo (*Ariane*, *Rosane*) e, nei suoi ultimi decenni, un polemistà impegnato in cause letterarie e religiose (le dispute contro i giansenisti, la questione tra i Moderni e gli Antichi). Nelle storie dei teatri e degli spettacoli, la rappresentazione di *Mirame* del 1641 si ricorda come un episodio determinante nell'introduzione della scenografia italiana a Parigi. Ma resta nella memoria dei fatti notevoli soprattutto per il libro che fu stampato per collocarla nell'universo dei fatti memorabili.

L'edizione di *Mirame* che Catherine Guillot e Colette Scherer hanno curato nel 2010 per le Presses Universitaires de Rennes<sup>1</sup> è, insieme con altri studi recenti sullo spettacolo del 1641 e sulla prima

<sup>1</sup> Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Mirame. Tragi-comédie*. Publié avec une Introduction, des notes et des illustrations par Catherine Guillot et Colette Scherer, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

edizione della pièce, il risultato dell'interesse sia metodologico che storiografico per un testo inseparabile dallo spettacolo che lo realizzò e dal libro che lo contiene. La stampa della tragicommedia nell'infolio di Le Gras modellò la memoria letteraria e visiva di un'impresa teatrale. Per questo occuparsi di *Mirame* significa ricostruire i presupposti e il contesto di un episodio fondamentale della stampa del dramma in Francia verso la fine della prima metà del XVII secolo. E l'eccezionalità del libro riflette l'obiettivo spessore del progetto di teatro coinvolto.

Che lo spettacolo fosse pieno di attrazioni e novità per gli occhi degli spettatori parigini invitati all'evento lo leggiamo soprattutto nelle descrizioni della «Gazette» di Théophraste Renaudot e nei *Mémoires* di Michel de Marolles. Marolles menziona le «machines qui faisaient lever le Soleil et la Lune, et paraître la mer en éloignement chargée de vaisseaux». Renaudot osserva la scena prospettica dei «fort délicieux jardins ornez de grottes, de statues, de fontaines et de grands parterres en terrasse sur la mer». Ma anche nella sua descrizione risalta l'«agréable tromperie» del succedersi del giorno e della notte e del giro del sole. Macchine del sole e della luna, sfondo marittimo, prospettiva architettonica del giardino monumentale sono fattori che rimandano all'officina romana del Bernini. L'artefice delle macchine di *Mirame* fu Giovan Maria Mariani, inviato in Francia da Roma con la mediazione di Mazarino, e su indicazione dello stesso Bernini che aveva declinato l'invito. Con Mariani c'erano altri esponenti delle maestranze del teatro dei Barberini. Gli studi sulle migrazioni degli scenotecnici italiani assicurano che le meraviglie dell'evento parigino si rifanno alle macchine e agli effetti sperimentati a Roma nella produzione berniniana<sup>2</sup>.

L'apertura della nuova, grande sala richiedeva l'eccellenza degli artefici scenici come strumento di elevazione simbolica della produzione di spettacoli. Nella dedica a Luigi XIII della pubblicazione del testo è chiara la destinazione del teatro come «un lieu où j'espère que vostre Majesté triomphera souvent, par les vers et par les beaux

<sup>2</sup> Su Giovan Maria Mariani a Parigi, e gli altri artefici reclutati da Mazarino nel 1640-41, cfr. Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 247-250. Sul Mariani al Palais Cardinal, si vedano i documenti in Anne Le Pas de Sécheval, *Le cardinal de Richelieu, le théâtre et les décorateurs italiens: nouveaux documents sur «Mirame» et le ballet de «La Prospérité des Armes de France»*, «Dix-septième siècle», n. 186, 1995, pp. 135-145. Numerosi sono gli studi degli ultimi anni, citati nell'apparato dell'edizione, che si concentrano su questo episodio delle relazioni tra Roma e Parigi.

spectacles que vostre grand Ministre y fera faire pour célébrer vos conquestes». Il *Ballet de la Prospérité des Armes de France* era stato realizzato il 7 febbraio, tra la rappresentazione e la stampa della tragicommedia.

Da un certo punto di vista, l'eccezionalità del libro, che risiede nel suo formato in folio e nelle illustrazioni (un'incisione per il frontespizio e una per ciascuno dei cinque atti), è un effetto e un riflesso della novità e dell'eccezionalità dello spettacolo inaugurale del teatro di Richelieu. Stefano Della Bella era un'altra acquisizione delle aderenze italiane della corte francese. L'arco scenico e il sipario, la prospettiva, il movimento delle macchine che imitavano i corpi celesti e producevano i cambi di luce sono i fattori di un momento determinante dell'importazione della scenotecnica italiana. L'edizione del testo investe un'altra dimensione di questo processo. L'investimento sul libro era uno strumento di elevazione del fatto di spettacolo a un'idea di teatro. L'edizione di *Mirame* è imprescindibile nelle ricostruzioni di una fase oscillante tra importazione della scenografia italiana e imposizione delle regole della drammaturgia neoclassica. La stampa in folio di *Mirame* e la sequenza delle incisioni di Della Bella sono così diventate in questi anni un oggetto di ripetute analisi, all'incrocio tra indagini sulla direttrice Roma-Parigi e ricadute di ricerche e repertori di storia del libro sulla storia del teatro<sup>3</sup>. Ben oltre la ricostruzione di un evento, o la relazione tra un dramma e la sua rappresentazione, è la relazione complessiva della drammaturgia con il libro lo sfondo della letteratura critica recente. Ha scritto Alain Riffaud, a proposito dell'in folio di Le Gras, che «on ne pouvait imaginer meilleure consécration pour les noces du théâtre et du livre»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Catherine Guillot, *Les illustrations du spectacle de «Mirame» de Desmarets (1641) par Stefano Della Bella*, «Revue d'Histoire du Théâtre», vol. LV, fasc. 2, 2003, pp. 149-164; Benoît Bolduc, *Stefano Della Bella, inventeur des gravures des «Nozze degli dèi» et de «Mirame»*, in *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, Actes du Colloque (Rome, avril 2008), sous la direction de Marc Bayard, Rome, Académie de France à Rome – Paris, Somogy, 2010, pp. 494-507; Benoît Bolduc, «*Mirame*», fête théâtrale dans un fauteuil?, in *Le texte de théâtre et ses publics*, numero monografico della «Revue d'Histoire du Théâtre», vol. LXII, fasc. 1-2, 2010, pp. 159-172. E si veda anche il «dossier iconographique» di Catherine Guillot in Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet*, textes établis, présentés et annotés par Claire Chaineaux, Paris, Champion, 2005.

<sup>4</sup> Alain Riffaud, *L'aventure éditoriale du théâtre imprimé en France entre 1630 et 1660*, in *Le Parnasse du théâtre. Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Georges Forestier, Edric Caldicott et Claude Bourqui, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2007, pp. 59-86, cit. a p. 73.

L'importanza qualitativa e quantitativa delle sei tavole testimonia la volontà di coniugare al testo una traccia visiva della realizzazione. Da una parte le incisioni attestano la rilevanza materiale della scena, la prospettiva fissa e i cambi di luce indotti dalle macchine. Dall'altra ispirano la sequenza a una scelta del momento rappresentato orientata verso lo svolgimento drammatico e il tempo della rappresentazione. L'immagine nel testo costruisce per quadri successivi una durata coerente con l'impostazione della scena come ambito dell'azione. L'aderenza alle dimensioni del luogo e del tempo scenico, fissata nella scansione dei momenti raffigurati, è l'elemento che distingue le tavole di *Mirame* dal precedente della sequenza delle incisioni di Michel Lasne per gli atti della *Silvanire* di Mairêt, stampata da Targa nel 1631, precedente che risalta nella trattazione di Riffaud<sup>5</sup>. Il riferimento puntuale all'azione drammatica e l'attenzione al cambiamento della luce, dal giorno alla notte al giorno seguente, e quindi all'artificio che scandiva il tempo della tragicommedia, segnano la presenza dell'incisione nel libro, e indirizzano la stampa verso il dispositivo encomiastico e celebrativo che contempera memoria e risonanza della festa teatrale. La scrittura della tragicommedia ricerca un'unità di luogo che assoggetti le nuove opportunità della scenotecnica. Nell'ampio saggio introduttivo, attento alla letteratura critica su Desmarts e sul mecenatismo di Richelieu, valutando la collocazione di genere e la sostanza compositiva della pièce, le curatrici sostengono che «le genre tragi-comique est en train de s'épuiser. *Mirame* est sur le chemin de la tragédie dont elle n'est séparée que par ses fausses morts et son dénouement heureux. [...] Sur le plan historique, en 1641, *Mirame* arrive à la fin de la période d'expansion de la tragédie des années 1630-1640; elle en annonce intrinséquement la mort»<sup>6</sup>. La direzione verso le regole della tragedia come meccanismo regolatore e moderatore dell'importazione della scenotecnica italiana è un fattore che gli studi hanno riconosciuto come determinante nella simbiosi tra testo e immagine. Siamo agli esordi di un teatro che si volle regolato dalla definizione omogenea di cose eterogenee, la scrittura drammatica e la creazione dello spettacolo. Alcuni episodi ed esperimenti di tale laboriosa convergenza generarono libri.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 62-64; avevo già proposto il confronto nella rapida ricognizione di Raimondo Guarino, *La tragedia e le macchine. «Andromède» di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 47-48.

<sup>6</sup> Catherine Guillot et Colette Scherer, *Introduction a Jean Desmarts, Mirame*, ed. cit., pp. 19-20.



Grazie alla riproduzione digitale, la stampa di *Mirame* è visibile nel sito «Gallica» della Bibliothèque Nationale de France. Ma bisogna averne toccato un esemplare per capire la sua qualità ibrida, tra il libro di festa e il libro del dramma. Il suo interesse primario supera l'evidente intenzione commemorativa. Bisogna ricondurre l'attenzione per l'in folio illustrato al suo significato di oggetto esemplare dell'influenza dell'ordine dei libri sul territorio del teatro. L'ordine dei libri significava certezza del giudizio, calcolo della verità, misura dei fatti. In questa dimensione si amplifica la relazione duplice con il dramma e lo spettacolo. Oltre l'osservazione dell'oggetto c'è l'indicazione di un fenomeno: il libro come luogo di mediazione tra lettura e visione, confronto che trova nella relazione con il teatro una pietra di paragone, un terreno di elezione e di sperimentazione di un dialogo difficile e necessario.

Il libro che, in omaggio allo spettacolo, ne fissa la traduzione in immagine, insedia l'immagine e il suo momento in una durata superiore che si scandisce e si svolge secondo la lettura del tempo drammatico. Ad apertura di libro, si svelano i contenuti latenti, nella prima incisione, nell'inquadramento del titolo nell'arco scenico. Gli studi sul rapporto tra introduzione del sipario e unità aristoteliche hanno da decenni attratto l'attenzione sulla tavola del frontespizio. Ma l'impostazione del titolo apre ulteriori prospettive. L'apertura del teatro nell'ordine dei libri richiede una specificazione dello spazio. L'inquadramento nell'arco scenico monumentale introduce alla continuità del tempo scenico come alla durata di un mondo separato che contiene il senso della mimesi drammatica. Le incisioni successive esemplificano la coerenza delle scene del testo, e nello stesso tempo ne riflettono la concordanza con la fissità della prospettiva che integra e contempla la continuità delle azioni. La sequenza rappresenta la sintesi della continuità unitaria del tempo nella permanenza del luogo. La continuità nell'unità, la successione nella permanenza sono i requisiti visibili dell'unità dell'azione. La sequenza delle immagini è l'architrave di una lettura orientata, che traduce nel corpo del libro la subordinazione delle macchine alla scena fissa e alla durata continua del decorso drammatico.

Lo spettacolo di *Mirame* è il risultato della scenotecnica di matrice berniniana ed è cronologicamente vicino all'esordio veneziano di Torelli. L'avvento di Torelli a Parigi porterà alla luce il conflitto dei generi, scontando il difficile adattamento dell'opera in musica italiana e il fortunato compromesso delle *pièces à machines*. La sequenza delle incisioni di *Mirame* fissa, in vista della scena normata, l'uso del-

le macchine come misura della durata: vediamo le situazioni immerse nel mutamento di luce che è l'effetto degli artifici. L'ammissione dell'immagine nella lettura è sospesa tra riproduzione della meraviglia e richiamo all'ordine, tra ricchezza e normalizzazione, secondo una dialettica nota agli studi sulla sovrapposizione tra barocco e classicismo. L'apparato è celebrato nelle sue possibilità tecniche, ma raccolto in una concezione unitaria, che nel libro emerge come ordinata interferenza del visibile nell'articolazione delle sequenze drammatiche, come prelievo di momenti riferibili al tempo della rappresentazione.

Una recente analisi di Benoît Bolduc, attribuita la stampa al corpus del libro di festa europeo, ne valuta poi la funzione di complemento al dramma e di «riduzione della festa», di assimilazione tendenziale di lettore e spettatore, identificando i momenti e gli episodi del testo trasportati nelle tavole e ravvisandovi «le seul commentaire de nature didascalique» ai versi di Desmarests<sup>7</sup>. L'integrazione che le tavole provvedono al nodo di scrittura e azione è in questa chiave un complemento della lettura, un testo discontinuo che impone nel raggo della visione frammenti e situazioni della mimesi drammatica.

L'incombere della tragedia, di un fascio di regole e canoni che contraddice progressivamente l'acquisizione dei nuovi strumenti scenici e cerca un luogo neutro e pietrificato, assoggettato all'impero del verso, alle pieghe della rappresentazione nella narrazione e nella retorica dell'ipotiposi, è un fenomeno che ovviamente modifica e condiziona l'insistenza dell'incisione nel dramma stampato. In un saggio remoto ma a suo modo fondativo dell'interesse per l'illustrazione drammatica<sup>8</sup>, scritto quando ancora la storia del libro non aveva illuminato i repertori bibliografici, Raymond Picard ha trattato in termini di contraddizione stilistica la presenza dell'immagine nell'orizzonte libresco della *tragédie classique*. Nel dialogo tra le regole e il sublime, la questione minore dell'illustrazione è il sintomo di questioni radicali nella ricostruzione di un'epoca del teatro, e di quanto quel teatro avesse a che fare con gli occhi della mente. Le «nozze del teatro e del libro» celebrate in questi decenni riguardano un gioco profondo di attrazione e negazione. Le rassegne delle edizioni illustrate ne classificano le soluzioni alternative: tra il frontespizio che

<sup>7</sup> Benoît Bolduc, «*Mirame*», *fête théâtrale dans un fauteuil?*, cit., pp. 160-163.

<sup>8</sup> Raymond Picard, *Racine and Chauveau*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. XIV, 1951, pp. 259-274, poi (in francese) in Idem, *De Racine au Parthénon*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 227-247.

concentra *in limine* il significato essenziale, o, in pochi casi, la serie di tavole che in un solco intermittente accompagna l'articolazione del dramma<sup>9</sup>. Si tratta di un tema che richiede analisi estese e sottili e ricognizioni complete, capaci di localizzare e analizzare i pochi riflessi della scena mutevole; o la restituzione per immagini di ciò che, nell'austerità del luogo tragico, la parola soppianta e sottrae al campo visivo.

Al tempo delle ambizioni di Richelieu, la storia figurata di *Mirame* insedia la presenza dell'immagine nello spessore del libro. E quelle immagini adottano limiti e struttura di un'accezione della scena prospettica, di una tensione all'unità di luogo, di una congruenza di macchine e tempo continuo. L'illusione per cui la visione orientata e selettiva possa trovare riscontro in successivi «momenti dello spettacolo», canalizzando la varietà degli sguardi, si deve all'intersezione con lo svolgimento drammatico. Qui costruisce i suoi consistenti margini l'operazione attiva e forse il prelievo originale dell'incisore. Si tratta evidentemente di un'accensione specifica della lettura, che impone la particolarità del libro di teatro nell'insistenza della figura. Fenomeno le cui diverse soluzioni sono anche l'estensione o la compensazione di diverse convenzioni di genere. L'integrazione del visibile nel leggibile attuata nelle tavole di Della Bella è lo strumento di una tendenziosa elaborazione dell'ottica del teatro nel libro del dramma.

Basta ricorrere alla descrizione di Renaudot<sup>10</sup> per intuire la parzialità della visione dell'azione e dell'apparato affidata all'intelligenza delle illustrazioni. Lo spettacolo non era in realtà limitato alla rappresentazione di *Mirame*. Alla fine della tragicommedia, l'uscita dalle leggi del tempo drammatico giustificava il mutamento scenico e l'infrazione dei limiti dinamici e spaziali dell'invenzione scenografica.

Après la comédie circonscrite par les loix de la poésie dans les bornes de ce jour naturel, les nuages d'une toile abaissée caché rent entièrement le théâtre. Alors trente deux pages vinrent apporter une collation à la Reine, et aussitôt la toile se leva et au lieu de tout ce qui avait esté veu sur le théâ-

<sup>9</sup> Si veda, per il periodo in questione, la sintesi proposta in Catherine Guillot, *L'illustration dans les publications de théâtre de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Le texte de théâtre et ses publics*, cit., pp. 147-158.

<sup>10</sup> Il testo della cronaca della «Gazette» di Renaudot del 19 gennaio del 1641 è riportato in Jean Desmarets, *Théâtre complet*, a cura di Claire Chaineaux, cit., pp. 554-556.

tre, y parut une grande salle en perspective, dorée et enrichie des plus magnifiques ornements, éclairée de seize chandeliers de cristal. Au fond de laquelle estoit un throne pour la Reine [...].

Da queste righe traspaiono la rottura della funzione drammatica della scena «circoscritta dalle leggi della poesia», la restituzione al respiro dello spazio e del tempo festivo, le limitazioni e le eccezioni del mutamento scenico. Elementi che sono decisivi nella normalizzazione neoclassica della scenotecnica italiana, poi nella sua destinazione alla riserva dei generi eterodossi. Un sipario di nuvole libera la portata della visione teatrale dai confini del «jour naturel», tracciati dagli artifici del sole e della luna. E annuncia la violazione del diaframma tra la scena e la sala, movimento usuale nello spettacolo di corte, neutralizzato dalla separazione della mimesi drammatica. La scena mutata, con una traduzione moderata dei paradossi speculari e mimetici degli spettacoli berniniani, diventava un prolungamento prospettico della sala.

Altri riflessi in immagini della prima stagione del Palais Cardinal superano la cornice dell'arco scenico, e si aprono all'emisfero del pubblico. L'arco scenico e un impianto prospettico che richiama l'ambientazione di un giardino sono inseriti nella raffigurazione della sala del Palais Cardinal nell'incisione *Le soir* (Bibliothèque Nationale, Département des Estampes), appartenente a un ciclo sulla giornata di Louis XIII e riferita a Jean de Saint-Igny. Della stessa immagine esiste un'altra versione conservata nel Musée des Arts Décoratifs, in cui cambiano i personaggi raffigurati nel parterre e Richelieu appare seduto accanto a Luigi XIII. La forma della sala e le gallerie laterali richiamano la struttura di altri teatri parigini del tempo. L'arco scenico e i gradini che uniscono il palco alla platea corrispondono alla soglia delle incisioni di *Mirame*.

Ci sono evidentemente, nel testo descrittivo che abbiamo citato, nelle immagini singolari che rappresentano la sala superando il confine del proscenio per guardare all'area degli spettatori, aspetti strutturali che trascendono la scansione drammatica, traiettorie della scrittura e della figurazione che eccedono la sintesi del libro di *Mirame*. In questi margini si manifestano altri fattori della produzione simbolica e altri termini del teatro tradotto in immagine. L'astrazione figurativa che è il momento rappresentato nelle tavole di Della Bella, rispetto al fluire e ai ritmi della presenza in scena, si può collegare legittimamente, come si è fatto negli studi citati, ai precetti delle unità. Ma si tratta in primo luogo di un'autonoma accensione del-

l'immagine come supplemento alla verità del dramma, come sigillo del suo svolgimento nella raffigurazione dell'istante.

L'edizione di Catherine Guillot e Colette Scherer aggiunge elementi consistenti al profilo di Desmarets e al suo ruolo nella produzione di testi e simboli degli ultimi anni di Richelieu. Rispetto all'indiscutibile influenza del balletto di corte, si chiarisce con fondato scetticismo (seguendo il parere di Claire Chaineaux e Marie-Françoise Christout) che, contrariamente a quanto sostenuto da altri studiosi, Desmarets, drammaturgo pentito, non è da identificare con il danzatore e buffone Maraist. Ma quest'ultima stampa di *Mirame* del 2010 ha principalmente il merito di restituire criticamente il nesso tra il dramma e il suo libro, e di indicare il ruolo primario del dramma stampato nell'intenzione costitutiva di un teatro, nella definizione di una drammaturgia e del suo raggio d'azione. Di fronte a una convergenza oggettiva tra acquisizioni materiali della pratica scenica, ricerca dell'uso letterario e politico dello spettacolo, produzione del libro come strumento di memoria e valore, *Mirame* viene collocata alla confluenza di nuove prospettive e domande sui testi eterogenei e compositi che adottiamo come documenti. La quantità e la qualità dell'apparato illustrativo dell'in folio di Le Gras corrispondono all'adozione degli artifici italiani che arricchivano nel teatro di Richelieu il progetto di discorso e azione del dramma neoclassico. Un'affermazione dell'immagine, della sua studiata trasparenza, ma all'interno del libro, del suo spessore, ripiegato e rilegato nei ritmi di attenzione della lettura, nell'intermittenza dell'incisione. La sequenza delle tavole conferisce al libro la perfezione del dramma scritto, la dotazione e il supplemento di una visione astratta dall'esperienza dello spettatore. Anche nel caso di *Mirame* e del suo libro, ambiguo omaggio reso dalla memoria del testo all'impressione della scena, lo studio del dramma stampato in età moderna tocca la problematica maggiore dei poteri della scrittura e della mediazione materiale dell'ordine dei libri nella ricerca del passato del teatro.



Franco Ruffini  
IL «TEATRO DI SÉRAPHIN»  
DI ANTONIN ARTAUD.  
(LA BELLA FATICA DEL RACCONTO)

Queste sono le ultime righe della Prefazione al *Teatro e il suo doppio*, nell'edizione italiana:

La cosa veramente diabolica e autenticamente maledetta della nostra epoca, è l'attardarsi sulle forme artistiche, invece di sentirsi come condannati al rogo che facciano segni tra le fiamme.

Parole incandescenti, enigmatiche. Talmente forte è il loro potere d'evocazione che è parso lecito, o doveroso, metterci il sovrappiù d'una licenza di traduzione: «segni tra le fiamme», laddove Artaud scrive «signes sur leurs bûchers», «segni sui loro roghi». Come se non ci fosse differenza tra un condannato che – già tra le fiamme – si contorce scompostamente, e un condannato che – durante il tempo eterno dei preparativi e perfino al primo fuoco – può ancora «fare segni sul suo rogo»: a testimonianza, nel poco che gliene resta, della vita vissuta. Ma differenza c'è, eccome. Il segno per Artaud non somigliava alle convulsioni d'un suppliziato. Doveva essere piuttosto il geroglifico rigoroso, esattamente composto, di un simbolo. Dopo aver citato correttamente – «sui loro roghi» –, Grotowski precisa che quei segni «devono essere articolati, non possono essere caotici o deliranti». Sapeva vedere, Grotowski<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> L'originale francese recita: «Et s'il est encore quelque chose d'inferral et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers». A parte la trasformazione dei «segni sul rogo» in «segni attraverso le fiamme» – presente peraltro anche nell'edizione in inglese –, ancora più grave è quella di «attardarsi artisticamente su forme» in «attardarsi sulle forme artistiche», che trasferisce la ragione dell'attardarsi in una tipologia delle forme sulle quali ci si attarda. Con qualche libertà nella lettera, ma con assoluta fedeltà allo spirito della frase, si potrebbe dire: «perder tempo su forme, come se si trattasse di arte, anziché essere come suppliziati condannati a essere bruciati e che fanno segni sui loro ro-»

Trascinati dalla forza delle parole, si arriva a trattare Artaud come un allucinato che propone visioni piene della loro suggestione e nient'altro, e non come il poeta – sui generis, certo – che era. Il poeta non costruisce dal nulla: solo che dalla «cosa» da cui prende avvio non procede per gradi, opera un cortocircuito. Da dove sia partito, quale sia stato il percorso, non si vede più. Sembra che la visione si affidi a parole senza vincolo di contenuto.

A noi lavoratori della prosa, il poeta – specie il poeta sui generis Artaud – offre una ragione per fare il giro lungo a ritroso che è alla nostra portata, e un premio quando l'abbiamo fatto a dovere. Se l'intenzione è capire, oltre che esserne infiammati, la prima domanda da rivolgere alle parole di Artaud dev'essere: «Che cosa contengono, da che cosa partono?».

Dietro il condannato che «fa segni sul suo rogo», si possono trovare allora i geroglifici di Giovanna d'Arco, sul patibolo prima delle fiamme, così come li aveva esattamente composti Renée Falconetti nel film di Dreyer. Aveva potuto scolpirseli bene nella memoria, Artaud, presente lì come Frère Massieu con la sua croce astile per consolare la condannata<sup>2</sup>.

Artaud intitolò al *Théâtre de Séraphin* le ultime due pagine del suo testo sull'«atleta del cuore». Come per il suppliziato al rogo, sono parole incandescenti, enigmatiche. Come per il suppliziato al rogo, prima di tutto dobbiamo chiederci: che cosa contengono, da che cosa partono?

Che cos'è il «teatro di Séraphin» di Antonin Artaud?

ghi». La cit. è tratta dal IV vol. – ed. rivista e accresciuta 1978 – delle – *uvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956-1994, 26 voll. (d'ora in poi O.C.), p. 14. La cit. da Grotowski è in *Non era completamente se stesso*, in Idem, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 144. Tutti i brani in francese – di Artaud o di altri – sono riportati in trad. it. mia, anche quando ne esista una traduzione edita, che mi limito a rivedere ed eventualmente emendare.

<sup>2</sup> La scena del supplizio fu girata il 30 ottobre 1927. L'edizione definitiva del film *La passion de Jeanne d'Arc* di Carl Theodor Dreyer è quella curata da Vincent Pinel, della Cinémathèque Française, con la collaborazione di Ib Monty del Danske Filmmuseum e di Maurice Drouzy, docente di cinema all'Università di Copenaghen. Sui geroglifici di Giovanna-Falconetti mi sono soffermato in Franco Ruffini-Ferdinando Taviani, *Cenni o segni. Dialogo*, in Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996, e in *Una storia a parte. Segni sul rogo*, in Franco Ruffini, *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Roma, Bulzoni, 2010.



## PRIMI PASSI

*La testa del teatro*

Il 1° luglio 1935 esce la recensione di Artaud al mimodramma di Jean-Louis Barrault *Autour d'une mère*, che aveva concluso le sue quattro repliche il 7 giugno. Verrà inclusa come testo finale del *Théâtre et son double*. Subito dopo esce la recensione di René Daumal. Anzi, l'accoppiata di recensioni, visto che fu pubblicata sotto la forma di un dittico che, con il titolo cumulativo di *Coups de théâtre*, affiancava allo spettacolo di Barrault *Les Cenci* di Artaud, durato in scena – piuttosto ingloriosamente – dal 6-7 al 22 maggio.

Fu un dialogo per interposta pagina. Non tanto perché tutt'e due si occupavano, con pari entusiasmo, d'uno stesso spettacolo, né perché Artaud era chiamato direttamente in causa da Daumal, quanto soprattutto perché entrambi si servirono dello spettacolo per parlare della «testa del teatro».

Disponendo di due punti d'appoggio, Daumal può essere analitico. Scrive, in apertura della sua recensione:

Dopo aver morso il freno per qualche secolo, il teatro, il nostro teatro occidentale, il nostro povero teatro senza pubblico, senza attori, ridotto allo stato di sogno, di desiderio o di idea, ecco che caccia un grido di rabbia. E poi monta in scena e mostra i piedi. Se come terzo atto esso mostra la testa, ecco, è questo il teatro<sup>3</sup>.

Grido di rabbia, espressione del sentimento – del cuore, dell'anima –, poi i piedi base del corpo e, per completare la topografia dell'essere umano nella sua indivisibile totalità, la testa. Occorrerà aspettare un terzo atto dopo Barrault, sentenza Daumal.

Artaud è costretto a essere più sbrigativo:

Ma d'altra parte, del teatro questa realizzazione non ha la testa, voglio dire il dramma profondo, il mistero più profondo delle anime stesse, il lacerante conflitto delle anime in cui il gesto è semplicemente un percorso<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> René Daumal, *Coups de théâtre. «Les Cenci» d'Antonin Artaud et «Autour d'une mère» de J.-L. Barrault*, «Écrits du Nord», luglio 1935; ripubblicato in Alain e Odette Virmaux, *Artaud vivant*, Paris, Nouvelles Éditions Oswald, 1980; si trova ora anche in trad. it. in Franco Ruffini, *I teatri di Artaud*, cit., dal quale cito; la cit. è a p. 218.

<sup>4</sup> Antonin Artaud, «*Autour d'une mère*», in O.C. IV, p. 137.

La «testa del teatro» è quello che Barrault, nonostante i meriti indiscutibili, non è riuscito a raggiungere. Sui punti forti dello spettacolo, Artaud e Daumal si fanno eco l'un l'altro. Parole d'entusiasmo condivise, in particolare per quel cavallo «rappresentato da una piccola asticella appesa alla cintura» – scrive Daumal –, sul quale «l'attore monta in sella, lancia il cavallo, cade, rimonta, lo doma, lo spinge al trotto, tutto ciò lo fa veramente, e il cavallo è lì, scalpitante, ancora mezzo selvaggio, tra le sue gambe»<sup>5</sup>. Tra le immagini indimenticabili dello spettacolo, Artaud mette al primo posto proprio «quella specie d'uomo-cavallo che va e viene per tutto lo spettacolo, come se lo spirito stesso della Favola fosse ridisceso tra noi».

Sui punti deboli, il dialogo si fa più interessante. E rivelatore. Scrive Artaud:

Certo, non esistono simboli nello spettacolo di Jean-Louis Barrault. E, se si può rivolgere ai suoi gesti un rimprovero, è quello di darci l'illusione del simbolo quando invece non fanno che abbracciare la realtà; per questo la loro azione, per quanto violenta e attiva, rimane, in sostanza, priva di prolungamenti. È priva di prolungamenti perché è soltanto descrittiva, perché racconta fatti esterni in cui le anime non intervengono; perché non tocca sul vivo né pensieri né anime; ed è in questo, assai più che nella questione di sapere se questa forma di teatro sia teatrale, che risiede il rimprovero che si può fare<sup>6</sup>.

Dal canto suo, Daumal dichiara di potersi permettere di «scoprire le sue [di Barrault] debolezze, i suoi errori, i progressi che deve fare» in quanto

da un anno mi è concesso di lavorare sotto la direzione di una persona che ha una reale conoscenza della macchina umana e dell'arte di dirigerla; benché la sua impresa non abbia di mira specificamente il teatro, il teatro, in ciò che ha di più efficace e utile ai veri obiettivi (o alla vera fame) dell'uomo, vi è contenuto in germe.

Manca la testa del teatro: il bersaglio dei due sguardi è lo stesso. La prospettiva è molto diversa. Artaud è interessato a definire l'obiettivo fallito da Barrault; Daumal, al lavoro pratico per poterlo raggiungere, facendo fiorire ciò che nel teatro è contenuto solo in germe. «Resta da sapere – conclude infatti – perché, in fin dei conti,

<sup>5</sup> René Daumal, *op. cit.*, p. 221.

<sup>6</sup> Antonin Artaud, «*Autour d'une mère*», *cit.*, p. 137.

J.-L. Barrault faccia teatro, o piuttosto se il suo fine sia abbastanza chiaro in lui da non lasciarsi eclissare dal talento»<sup>7</sup>.

Comunque la si possa definire, sia per Artaud che per Daumal la testa del teatro si colloca oltre il teatro in quanto rappresentazione. Oltre il gesto che si limita ad «abbracciare la realtà», senza prolungarsi al di là. Oltre il talento magistrale di Barrault che, anzi, proprio a causa del suo talento rischia di dimenticare il vero fine del teatro.

### *Il movimento*

La persona sotto la cui direzione Daumal lavorava da un anno è Jeanne de Salzmänn, moglie di Alexandre, entrambi allievi e collaboratori essenziali di Georges Ivanovic Gurdjieff, soprattutto dopo l'insediamento a Parigi, nel 1922. In estrema sintesi, secondo Gurdjieff la condizione normale dell'uomo è il sonno. L'uomo crede di agire, ma in realtà è qualcun altro – è l'*automatismo* – che agisce al suo posto. La pratica del «movimento» aveva lo scopo di rendere l'uomo pienamente cosciente e, con questo, provocarne il risveglio<sup>8</sup>.

Daumal si era accostato all'insegnamento di Gurdjieff fin dal 1930, folgorato dall'incontro con Alexandre, «ex derviscio, ex benedettino, ex professore di jiu-jitsu, guaritore, decoratore, scentato, un uomo *formidabile*», come scrive alla futura moglie Vera Vilamova nel novembre 1930. Con l'amico André Rolland de Renéville sarà ancora più enfatico: «tu non hai ancora che un riflesso d'ombra di vago sentimento della *Persona che è*»<sup>9</sup>. Non lesinava certo in retorica Daumal. Le parole straripano, come straripava la sua ammirazione. Basta leggere *La gran bevuta* e *Il Monte Analogo*, i due «romanzi» che dedicò al derviscio.

In realtà, nella pratica del lavoro il maestro di Daumal fu Mme

<sup>7</sup> René Daumal, *op. cit.*, p. 222.

<sup>8</sup> Georges Ivanovic Gurdjieff aveva insediato dal 1922 il suo «Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo» a Fontainebleau, nelle vicinanze di Parigi. Quanto ad Alexandre de Salzmänn, la sua figura è stata oggetto d'una ricerca approfondita da parte di Carla Di Donato, di cui cfr. *Primo dossier Salzmänn*, «Teatro e Storia», n. 24, 2002-2003. Gli studi della Di Donato sono sfociati in una brillante tesi di dottorato, discussa in collaborazione tra l'Università Roma Tre e l'Università La Sorbonne di Parigi. Colgo l'occasione per ringraziarla del suo lavoro, nonché dell'aiuto che mi ha fornito per questo saggio.

<sup>9</sup> René Daumal, rispettivamente lettere a Vera Vilamova del 9-10 novembre 1930, e a Renéville del 6 novembre 1931, in *Correspondance II (1929-1932)*, Paris, Gallimard, 1993, p. 175 e p. 229; corsivi dell'autore.

de Salzmann, ma Alexandre restò il faro che dava luce e senso a quel lavoro. In un tacito gioco di squadra, Jeanne metteva alla tortura il corpo, Alexandre – il padre Sogol-logos del *Monte Analogo* – «metteva alla tortura il pensiero»<sup>10</sup>. Ma il pensiero si può vedere solo attraverso il corpo. Un temperamento solitario, irascibile, la morte prematura nel '34, una salute al collasso nell'ultimo periodo fecero il resto. Alexandre restò nell'ombra. Come in silenzio restò l'ammirazione che nei suoi confronti nutriva Artaud – «Antonin le fou» nella *Gran bevuta* –, prima di straripare anch'essa, al pari di quella di Daumal, in un infiammato panegirico *post mortem*<sup>11</sup>.

Daumal descrive il lavoro sotto la direzione di Mme de Salzmann in un saggio pubblicato tra ottobre e novembre del '34. La maestra chiede a ciascuno degli allievi di «essere presente, così com'è, nell'istante preciso, con tutto ciò che possiede di organi, facoltà e acquisizioni, dai piedi alla testa, passando per il cuore». Di fronte al compito di camminare, semplicemente, dopo innumerevoli sforzi penosi, l'allievo «all'improvviso si illumina di gioia e di leggerezza», quando si rende conto che «ha realmente compiuto l'azione di camminare, all'andatura data, e non il simulacro fisico del camminare, ma coscientemente ha camminato a quell'andatura, equilibrando il torso alle gambe, la testa al cuore e il cuore ai piedi»<sup>12</sup>.

Piedi, cuore, testa: l'abbiamo già incontrata, questa topografia dell'essere umano<sup>13</sup>.

Non basta che l'uomo – o l'attore – cacci un grido di rabbia in tutta la pienezza del «cuore», né che compia gesti nella perfetta padronanza dei «piedi». Occorre che piedi e cuore si mettano in consonanza tra loro, e tutt'e due con la testa. Il movimento, allora, non sarà più solo un calibrato gioco muscolare del corpo, né la reazione a

<sup>10</sup> Daumal lo afferma in una lettera a Renéville del 10 novembre 1931, in *Ivi*, p. 232.

<sup>11</sup> Cfr. *infra*, il paragrafo *Il derviscio*.

<sup>12</sup> René Daumal, *Le mouvement dans l'éducation intégrale de l'homme*, pubblicato in «Régénération», n. 54, ottobre 1934, e n. 55, novembre 1934; ora in *L'évidence absurde. Essais et notes (1926-1934)*, a cura di Claudio Rugafiori, Paris, Gallimard, 1972, pp. 278-279.

<sup>13</sup> Anche Stanislavskij, come primo esercizio fisico verso la condizione creativa, chiedeva all'attore di camminare, semplicemente. Occupa un consistente numero di pagine, la descrizione del lavoro. Vi si parla di leve, balestre, ossa e giunture, sembra di leggere un trattato di meccanica anatomica. Ma la vera «plasticità del movimento» si raggiunge quando l'energia fisica è «imbevuta di tutti gli stimoli del sentimento, della volontà e dell'intelletto». Cfr. Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 316.

un'appassionata pulsione del cuore, ma soprattutto puro pensiero che, insieme a corpo e cuore, si fa atto. Simbolo, avrebbe detto Artaud: gesto efficace.

In quel momento, conclude Daumal, l'uomo riuscirà «a muoversi, corpo sentimento pensiero in equilibrio reciproco, verso il proprio obiettivo; a sapere ciò che vuole fare, e a farlo, ad amare di farlo, a volere ciò che fa»<sup>14</sup>. Non «fare ciò che vuole», che è solo il simulacro fallace della libertà, ma «volere ciò che deve fare»: mettersi in armonia con la necessità.

È quello che Artaud chiamava crudeltà.

### *Artaud e la tecnica*

Nel febbraio '34, Daumal scrive una *Lettera da Parigi* distribuita come un reportage su varie giornate. Ci sarà uno sciopero l'indomani, riferisce domenica 11. I lavoratori potranno contarsi e unirsi nella lotta. Prosegue, il 19, raccontando d'aver visto il giorno prima una dimostrazione del metodo di Dalcroze, e si chiede come possa essergli venuto in mente di parlarne, mentre i lavoratori hanno fame. Ma oltre il corpo, precisa, «anche i cuori hanno fame [...] e] anche le teste»: ed è a questa fame che lui deve rispondere per condividere, oltre le rituali parole della solidarietà, la fame dei lavoratori.

Ricorda allora di essersi occupato di Dalcroze fin dal 1914, quando intorno a lui stava nascendo «un'arte teatrale restituita al suo senso e al suo fine sacro». Quale distanza dal Dalcroze di oggi, con il suo metodo ridotto a una tecnica fine a se stessa! Si chiede – è questa la sua fame – chi, in una situazione come l'attuale che tanto somiglia alla vigilia della grande guerra, potrebbe far rinascere la speranza che Dalcroze ha tradito. Entra in scena Artaud.

Da qualche mese, Antonin Artaud tenta di realizzare a Parigi il suo *Teatro della crudeltà*: il suo programma, almeno teoricamente, è dunque di restaurare il vecchio dramma totale, gioco visibile delle realtà cosmiche incarnate in uomini, fatta tabula rasa di tutte le nostre pretese tradizioni teatrali e di tutte le nostre pretese innovazioni, le quali non fanno altro che accentuare il ruolo bassamente estetico, spettacolare e divertente, del teatro. Praticamente, non so se egli abbia abbastanza danaro né soprattutto se abbia, *di per sé o attraverso altri, l'esperienza e la difficile conoscenza necessarie a una tale impresa.*

<sup>14</sup> René Daumal, *Le mouvement*, in *L'évidence absurde*, cit., p. 280.

La «difficile conoscenza» che manca ad Artaud, a possederla è Mme de Salzmann – conclude Daumal –, che «ha saputo utilizzare, tra altri metodi, il meglio di quelli di Dalcroze, per la realizzazione del solo fine degno di essere perseguito, e che io non voglio qui tentare di nominare»<sup>15</sup>.

Artaud con le sue aspirazioni prive della «necessaria conoscenza»; Mme de Salzmann con la sua conoscenza, per un fine che non serve nemmeno «tentare di nominare». Diventa chiaro cosa ci fosse nello sguardo di Daumal verso la testa del teatro. C'era la censura ad Artaud, colpevole di non saper affiancare alla sua lucida visione l'umile pratica di un lavoro adeguato a posarla coi piedi per terra. Alla lettera: come l'allievo che scoprendo di camminare, realmente, qui e ora, sui propri piedi, nella presenza totale di corpo cuore e testa, «s'illumina di gioia e di leggerezza».

La questione della tecnica era da tempo un cruccio di Artaud, fin dal *Primo Manifesto* sul teatro della crudeltà, che era uscito nel numero di ottobre 1932 della «Nouvelle Revue Française». Scrivendone ad André Rolland de Renéville, lo liquida dicendo che ci sono fin troppe teorie e che il suo intento è elaborare «semplicemente un documento tecnico ed esplicativo per dire ciò che voglio realizzare e come conto di realizzarlo»<sup>16</sup>. Torna sull'argomento poco più d'un anno dopo, puntualizzando che «questa tecnica, dato che è di tecnica che si tratta, fa parte dei mezzi del teatro. Mezzi che il teatro ha dimenticato, di cui ha perso l'abitudine a servirsi e che dovrà riapprendere se vuole tornare alla sua vera funzione, ritrovare la sua efficacia»<sup>17</sup>. E proprio in riferimento a quell'indimenticabile uomocavallo in *Autour d'une mère*, a Barrault che aveva collaborato con lui per *Les Cenci*, scrive a caldo, il 14 giugno 1935, che

se ci sono animali da far passare nella mia pièce li farò passare io stesso sul ritmo e nell'atteggiamento che gli imporrò. E troverò io gli esercizi necessari per fargli trovare questo atteggiamento, oppure si dovrà dare per dimostrato che io non sia altro che un volgare teorico, il che io non credo<sup>18</sup>.

In stretta concomitanza temporale, il «volgare teorico» che pretende – o sa – di non esserlo scrive *Un athlétisme affectif*, concluden-

<sup>15</sup> René Daumal, *Lettre de Paris*, in *Ivi*, pp. 268-269; il corsivo è mio.

<sup>16</sup> Antonin Artaud, lettera a Renéville del 26 luglio 1932, in O.C. V, p. 86.

<sup>17</sup> Antonin Artaud, nota alla lettera del 30 dicembre 1933 a Orane Demazis, in *Ivi*, p. 287.

<sup>18</sup> Antonin Artaud, lettera del 14 giugno 1935 a Barrault, in *Ivi*, p. 190.

dolo con *Le théâtre de Séraphin*. Nel primo testo afferma che «[s]i tratta di farla finita con quella specie di selvaggia ignoranza in mezzo alla quale procede come in una nebbia tutto il teatro contemporaneo, incespinando continuamente»<sup>19</sup>. E ribadisce nel secondo che «[n]el teatro poesia e scienza devono ormai identificarsi»<sup>20</sup>. Scienza contro poesia.

Se pure possa apparire improprio definire «poesia» il resto del *Théâtre et son double*, certo è che in *Un athlétisme affectif* e nel *Théâtre de Séraphin* Artaud cambia registro. Dopo aver invocato a ogni piè sospinto il corpo in azione dell'attore come antidoto alla perversione d'un teatro servo della parola, finalmente, radicalmente, Artaud si risolve a parlare di come debba funzionare quel corpo in azione.

Nella pratica. Sulla scorta d'una vera e propria «scienza dell'attore».

## UN PASSO INDIETRO

### *Una lunga storia*

Non era solo Daumal a criticare Artaud per la sua mancanza di tecnica. C'erano anche Jean Paulhan ed evidentemente Barrault, se Artaud aveva ritenuto di replicargli in tono tanto risentito. Daumal parlava anche per conto di Mme de Salzman, cioè del «risveglio» nella concezione di Gurdjieff. Sulla via del risveglio, il teatro occupa una posizione contraddittoria. In quanto luogo dove è fondamentale un esercizio controllato del corpo, può essere un utile strumento; in quanto luogo dove altrettanto fondamentale è l'automatismo – quella che Stanislavskij chiamava la «memoria dei muscoli» –, è un ostacolo. Barrault di *Autour d'une mère* ne sarà la prova definitiva.

È una lunga storia, quella tra Daumal e Artaud. La fine l'abbiamo già vista, in occasione dello spettacolo di Barrault. Poi per Artaud ci saranno il Messico e il calvario dei manicomi. Quando ne uscirà, Daumal era morto da due anni, e nell'intervallo di tempo trascorso ben altri erano stati i confronti che lo avevano impegnato. In

<sup>19</sup> Antonin Artaud, *Un athlétisme affectif*, in O.C. IV, p. 126.

<sup>20</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre de Séraphin*, in *Ivi*, p. 145. L'affermazione si trova anche in *Un athlétisme affectif*, in *Ivi*, p. 132. Sulle ragioni di tale duplicazione cfr. *infra*, il paragrafo *Autore ed editore*.

ogni caso, con i due testi sulla «scienza dell'attore», per lui la partita con Daumal era chiusa.

Era cominciata ai primi passi del teatro della crudeltà. Il 14 luglio 1931, Artaud gli scrive una lettera chiedendo aiuto per redigere insieme una «dichiarazione manifesto [...] per spiegare gli obiettivi del teatro che voglio fare». Non la spedirà, gli capitava spesso. Ma, per essere una richiesta d'aiuto, la lettera comincia con un tono tutt'altro che condiscendente: «Sto ancora qui a domandarmi a cosa tendesse l'obiezione che mi ha fatto a proposito...»<sup>21</sup>. A proposito di che non lo sappiamo, e non è importante in questa sede. Ciò che importa è rilevare la coesistenza di registri così stridenti.

È una situazione destinata a ripetersi. Il 18 dicembre 1932, scrivendo a Renéville, Artaud cita l'articolo di Daumal su Uday Shankar, dicendo d'averlo trovato «di un'affascinante maturità di spirito», ma... Ma:

Suppongo che sia io quello che lui vuole indicare quando parla dei tentativi disperati che si fanno qui in Europa per rinnovare il teatro, la musica, le arti. Se tutto ciò è inutile, se non ho il diritto di tentare di far vivere poeticamente la mia concezione personale del teatro, allora anche la poesia scritta di M. Daumal è inutile, e tutto ciò che si farà in Occidente<sup>22</sup>.

Nel suo articolo, Daumal parlava della danza indiana di Uday Shankar, contrapponendo l'ignoranza dell'Occidente alla sapienza e alla tradizione dell'Oriente. Uday Shankar, osserva Daumal, è capace di «comanda[re] da maestro giusto e onnipotente ai circa quattrocentocinquanta muscoli del suo corpo; ognuno fa esattamente quello che deve fare, obbedendo solo alla Testa, e per niente ai muscoli vicini»<sup>23</sup>, mentre nessun attore occidentale «accetterebbe di passare qualche anno a studiare *il suo corpo*», come lamenta in altra sede<sup>24</sup>.

Abbiamo visto con quale massacrante lavoro Mme de Salzmann portasse gli allievi a questa liberazione dagli automatismi muscolari,

<sup>21</sup> Antonin Artaud, progetto di lettera, datata 14 luglio 1931, a Daumal, in O.C. III, p. 214.

<sup>22</sup> Antonin Artaud, lettera a Renéville del 18 dicembre 1932, in O.C. I (secondo tomo), pp. 169-170. L'articolo di Daumal è *À propos d'Uday Shankar et de quelques autres Hindous*, pubblicato in «Les Cahiers du Sud», n. 145, novembre 1932, in Idem, *L'évidence absurde*, cit.

<sup>23</sup> René Daumal, *À propos d'Uday Shankar*, cit., in *L'évidence absurde*, cit., p. 259.

<sup>24</sup> René Daumal, *Jacques-Dalcroze éducateur*, pubblicato in «La Nouvelle Revue Française», n. 247, 1° aprile 1934, in *Ivi*, p. 274.



come condizione preliminare per giungere alla liberazione da ogni automatismo: fisico, psichico e mentale. La critica ai «tentativi disperati ... qui in Europa», in cui Artaud aveva letto un'allusione malevola al proprio lavoro, nascondeva proprio questo: l'accusa di ignorare l'insegnamento e il monito che attraverso Salzman – Madame e «derviscio» – venivano da Gurdjieff.

Il teatro è un fine, autonomo e autosufficiente rispetto agli strumenti d'un proprio rinnovamento, oppure il teatro è esso uno strumento per un fine che lo trascende? Si può essere attore senza percorrere, e però senza ostacolare, la via per essere un uomo totale?

Fu il *punctum* di un «seminario sulla verità» che si svolse – presenti Artaud, Paulhan, Daumal e Renéville – nella casa di Paulhan. Il 6 maggio 1932 Paulhan aveva scritto a Daumal chiedendogli la disponibilità a partecipare a una giornata di lavoro sul tema della verità. Daumal accetta l'invito entusiasticamente. Si trovano il 20 giugno<sup>25</sup>.

La giornata di discussione dovette avere toni decisamente accesi. Il 28 giugno, Paulhan dirama una lettera circolare in cui riferisce, sottoscrivendole, le critiche che Artaud aveva rivolto a tutti i partecipanti.

Voglio dire – argomentava Artaud – che la verità non è una questione di definizione. Porre la questione come se ci si ponesse un problema scolastico, chiedendoci che idea ci facciamo della verità [...] è porre la questione in modo falso, è farci un'idea falsa sia della natura della verità, sia del funzionamento del pensiero<sup>26</sup>.

Possiamo immaginare i termini in cui avesse posto la questione Daumal, fresco dell'incontro sulla via di Damasco con il «derviscio». Rispondendo alla lettera circolare di Paulhan, concede che

avremo pure appesantito le nostre parole tremanti delle catene di ferro della dialettica, le avremo pure infiammate di fulmini lirici, ma io ho provato per parte mia a essere un po' onesto e a tenermi nudo e disarmato come un uomo davanti al SenzaNome di cui cercavamo di evocare le ombre dell'om-

<sup>25</sup> Per una ricostruzione più dettagliata del «seminario sulla verità», cfr. Franco Ruffini, *I teatri di Artaud*, cit., pp. 113-117. Non si tratta di un episodio marginale. È un episodio sotterraneo. Più che le manifestazioni, tocca le radici dell'itinerario di pensiero di Artaud.

<sup>26</sup> Antonin Artaud, lettera a Renéville del 13 luglio 1932, in O.C. V, p. 83.

bra. Poeta e Retore abbassano le armi. Restano gli uomini dalle deboli voci. Ma LE ASSICURO CHE C'ERA DEL FUOCO NELL'ARIA INTORNO A NOI<sup>27</sup>.

Artaud aveva preferito volare basso e portare la discussione sul terreno del teatro, convinto che «arrivare a trovare la verità limitata del teatro sarà tra le altre cose un avvio prezioso verso la conquista della verità totale». E la verità del teatro si potrà trovare solo «attraverso tutti gli ostacoli concreti e organici *opposti dalla situazione* precisa e reale del teatro, in questo istante preciso»<sup>28</sup>.

Uscire dal teatro per vederne i limiti e gli obiettivi era la strada indicata dall'insegnamento di Gurdjieff. La strada indicata da Artaud, all'epoca, era quella di liberare il teatro dall'asservimento al testo. Nel *Primo Manifesto*, l'Artaud visionario, l'Artaud dalle sintesi vertiginose, si veste da travet. Elenca minuziosamente tutte le componenti del teatro, una per una: tecnica, temi, linguaggio, strumenti musicali, luce, costumi, scena, sala, oggetti, maschere, accessori, scenografia, attore, interpretazione, pubblico, programma... Per ognuna dice come si dovrà intervenire, per riformare il teatro. Dalle fondamenta: ma dalle fondamenta dell'edificio culturale che «nella situazione precisa e reale ... in questo istante preciso» lo rappresenta.

Il *Primo Manifesto* uscirà nell'ottobre del '32, e proprio in rapporto alla sua travagliata elaborazione Artaud aveva argomentato contro i ragionamenti in astratto. Fu la sua risposta ai discorsi «infiammati da fulmini lirici» fatti da Daumal, ed evidentemente condivisi dagli altri partecipanti al seminario sulla verità. Fu la sua proposta di ricerca della «verità teatrale»: attraverso tutti gli ostacoli concreti che si oppongono al suo rinnovamento, e non attraverso fughe in avanti oltre i confini del teatro.

Dopo non sarà più la stessa cosa. Basta leggere, nell'ordine del tempo e delle pagine, *Le théâtre et son double*: non si trova più traccia del riformismo del *Primo Manifesto*. Dopo, non sarà lo stesso Artaud. Sarà un Artaud alla ricerca, quasi nell'attesa che la sua «scienza dell'attore» prendesse forma.

<sup>27</sup> René Daumal, lettera a Paulhan del 4 luglio 1932, in *Correspondance II (1929-1932)*, cit., p. 285; il maiuscolo è di Daumal.

<sup>28</sup> Le affermazioni di Artaud si trovano nella lettera a Renéville del 13 luglio 1932, in O.C. V, pp. 83-84.

## RIPRENDE IL CAMMINO

*Echi dal «teatro cinese»*

A *Primo Manifesto* prossimo alla pubblicazione, Artaud scrive una *Seconda lettera* (sul linguaggio) a Paulhan. È il 28 settembre 1932. Nel rivendicare il primato della regia, parla del respiro. Dice che

il respiro umano ha dei principi che si basano tutti sulle combinazioni innumerevoli delle terne cabalistiche. Sei sono le terne principali, ma innumerevoli sono le loro combinazioni, poiché da esse ogni vita scaturisce. E il teatro è appunto il luogo dove questa respirazione magica può essere riprodotta a volontà.

E conclude: «Esistono principi astratti, non una legge concreta e plastica; la sola legge è l'energia poetica»<sup>29</sup>. Riprenderà questo riferimento al respiro, quasi con le stesse parole, in *Un athlétisme affectif*. Solo che ne affiderà la legge, oltre che all'«energia poetica», a una vera e propria anatomia funzionale dell'attore. A ogni stato affettivo – postula Artaud – corrisponde un determinato impegno fisico e, a sua volta, a ogni determinato impegno fisico corrisponde un particolare respiro, secondo la combinatoria cabalistica di maschile, femminile e neutro.

Alla base, comunque, c'è la corrispondenza biunivoca tra stato affettivo e impegno fisico. L'attore deve

conosce[re], o piuttosto [essere] consapevole, che nessun sentimento può essere manifestato senza una particolare preparazione muscolare. Sa, per ogni sentimento, quale gruppo di muscoli deve rilassare o contrarre [...] Sa che il corpo umano è uno strumento capace di rappresentare e rivelare chiaramente tutti i sentimenti, anche quelli più nascosti e sottili [... L']autentica espressione di un sentimento è semplicemente la naturale conseguenza di una preparazione muscolare e del movimento o gesto che ne risulta.

<sup>29</sup> Antonin Artaud, *Deuxième lettre (sur le langage)*, in O.C. IV, p. 108. Artaud ricorderà l'origine della sua concezione del respiro in un articolo dal titolo *Premier contact avec la révolution mexicaine*, pubblicato in Messico su «El Nacional» del 3 giugno 1936, dicendo però erroneamente d'averla scritta nel *Primo Manifesto*; cfr. O.C. VIII, ed. 1971, p. 238. Sulla complessiva attività messicana di Artaud, cfr. il volume a cura e con un saggio di Marcello Gallucci, *Messaggi rivoluzionari*, Vibo Valentia, Monteleone, 1994.

Potrebbero essere parole di Artaud, ma non lo sono. A scriverle era stato Alexandre de Salzmann in un suo testo su *Il teatro cinese*, ancora inedito all'epoca<sup>30</sup>. Daumal l'aveva citato in una nota della recensione allo spettacolo di Barrault, augurandosi che fosse presto dato alle stampe.

Impensabile che Artaud non lo conoscesse. In ogni caso, al di là d'oziose questioni di priorità – chi ha parlato per primo, quando il problema è se dicano la stessa cosa –, basta confrontare con la dichiarazione programmatica che apre *Un athlétisme affectif*.

Bisogna ammettere nell'attore l'esistenza di una sorta di muscolatura affettiva corrispondente alle localizzazioni fisiche dei sentimenti. L'attore è simile a un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo analogo, parallelo all'altro, quasi un suo doppio benché non operante sullo stesso piano. L'attore è un atleta del cuore<sup>31</sup>.

Organismo affettivo, atleta del cuore. Non erano espressioni che Salzmann, ostile per principio alla lusinga delle parole, poteva concepire. Di sicuro, esprimevano esattamente, niente di più niente di meno, la sua concezione del funzionamento dell'attore. Artaud ne aveva rilanciato – o lanciato – il suono, solo pensandone in poesia l'arida prosa.

### *Autore ed editore*

Ecco: i fili del racconto che fin qui abbiamo seguito s'annodano nell'attore «atleta del cuore». Cioè nel testo che ne descrive la natura e il funzionamento.

Ma le intenzioni di Artaud erano diverse rispetto a quanto risulta dall'edizione del *Théâtre et son double*. Secondo la volontà di Artaud, quel testo doveva essere il dittico in sequenza di *Un athlétisme affectif* e *Le théâtre de Séraphin*. Quando ne parleremo come di due testi, si dovrà ricordare che per Artaud erano le due parti di un unico

<sup>30</sup> Alexandre de Salzmann, *Il teatro cinese*; cito dalla trad. it. dell'edizione in inglese (in Idem, *Notes from the theatre*, San Francisco, Far West Press, 1972) curata da Carla Di Donato e pubblicata in appendice al *Primo dossier Salzmann*, cit., pp. 270-271.

<sup>31</sup> Antonin Artaud, *Un athlétisme affectif*, cit., p. 125.

testo. Indivisibile. Quella che segue è la cronologia della relativa vicenda editoriale, per promemoria.

I due testi furono scritti nel '35 e destinati alla rivista «Mesures», nella quale non furono mai pubblicati. *Un athlétisme affectif* era già stato incluso nel *Théâtre et son double*, ma il 29 dicembre Artaud chiede a Paulhan di aggiungervi anche *Le théâtre de Séraphin*, insistendo nella richiesta una settimana dopo, il 6 gennaio. Partito per il Messico, porta con sé i due testi per farne un'ultima revisione, prima dell'uscita del libro. Il 26 marzo '36, infatti, annuncia a Paulhan l'invio di una versione rivista, oltre che di *Un athlétisme affectif*, anche del *Théâtre de Séraphin*. Infine, il 23 aprile, rinnova a Paulhan la richiesta di pubblicare entrambi i testi, i quali «contengono delle idee essenziali, delle idee nuove, le basi di una vera scienza, un mezzo di ricollegarsi *in piccolo*, ma lo contengono, con tutta una tradizione perduta».

Le cose non andarono come voleva. *Le théâtre de Séraphin* fu escluso dal libro. Perché? Il volume avrebbe raggiunto un numero di pagine superiore a quello previsto per la collana; *Le théâtre de Séraphin* era ripetitivo rispetto all'altro testo; il tono era eccessivo. Non lo sappiamo<sup>32</sup>. Tutte buone ragioni, ma resta il fatto che la vera «scienza dell'attore» prevedeva, per Artaud, quanto scritto non solo in *Un athlétisme affectif* ma anche nel *Théâtre de Séraphin*.

Del resto, considerati nel loro insieme, più che un testo autonomo, *Le théâtre de Séraphin* si mostra come una continuazione del testo precedente. *Un athlétisme affectif* finisce con un N.B. in cui Artaud lamenta che gli attori occidentali, colonizzati dal parlare, hanno perso la capacità di gridare. *Le théâtre de Séraphin* comincia con la descrizione – naturalmente alla Artaud – di come cacciare il «grido della rivolta calpestata, dell'angoscia armata in guerra, e della rivendicazione», utilizzando il respiro per toccare i vari punti del corpo e determinare così il necessario impegno fisico<sup>33</sup>.

Un esempio, una dimostrazione «pratica». Tant'è vero che il titolo *Le théâtre de Séraphin* non doveva trovarsi all'inizio del testo, come risulta nelle edizioni integrate del *Théâtre et son double*, ma

<sup>32</sup> Riprendo, sintetizzandolo, quanto annotato dalla Thévenin in O.C. IV, pp. 328-330, in rapporto alla vicenda editoriale del *Théâtre de Séraphin*. Quanto alle lettere ricordate: quelle del 29 dicembre 1935, del 6 gennaio 1936 e del 23 aprile 1936 si trovano in O.C. V; quella del 26 marzo 1936 è in O.C. VIII. La cit. dalla lettera del 23 aprile è in O.C. V, p. 199.

<sup>33</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre de Séraphin*, cit., p. 141.

dopo il completamento di *Un athlétisme affectif* e prima delle due pagine finali, in cui si tirano le conclusioni di quanto le precede, compresa la dimostrazione di come gridare.

L'ultima delle due pagine – che è di tono più marcatamente teorico – si ritrova a conclusione di *Un athlétisme affectif*. Più che ragionevole supporre, con la Thévenin, che Paulhan ve l'avesse trasferita dal *Théâtre de Séraphin*. Dovendo sacrificare un testo, avrebbe scelto di salvarne la parte di maggior rilievo teorico. Decisione editorialmente ineccepibile: in fondo, quello che spariva era nient'altro che un esempio. Forse anche Artaud si sarebbe accomodato alla necessità.

Però spariva anche il titolo *Le théâtre de Séraphin*, con il senso che esso aveva, e che aveva lì dove l'autore l'aveva collocato. È vero che era stata recuperata una parte – sia pure la più importante – del testo sottostante. Ma il titolo fa parte integrante del testo che titola, ne costituisce la chiave di lettura. Difficile leggere il libro di Artaud senza la chiave del *Théâtre et son double*.

A questa necessità Artaud non intendeva accomodarsi.

### *Il teatro di Séraphin*

Il teatro di Séraphin è un teatro delle ombre cinesi, fondato da François Dominique-Séraphin, attivo a Parigi tra il 1781 e il 1870, quando chiuse i battenti, consegnando l'eredità della sua forma di spettacolo al famoso «Chat Noir»<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> È il caso di fornire una sintetica scheda del teatro di Séraphin. In realtà, un teatro delle ombre cinesi esisteva fin dal 1772. L'aveva installato all'Hotel Lannion di Versailles François Dominique-Séraphin, che pare avesse conosciuto questo tipo di spettacolo durante un soggiorno a Venezia con una compagnia nomade. Il 1781 è l'anno in cui il teatrino di François Séraphin – noto sinteticamente come Séraphin – prende il titolo di «Spectacle des Enfants de France», proponendosi con il suo repertorio edificante come teatro per bambini. Nel 1784, François trasferisce il teatro a Parigi, arricchendone l'offerta in particolare con marionette – Pulcinella fa il suo ingresso nel 1792 – e ampliando il repertorio, alla fine degli anni '80, con «spettacoli patriottici». Séraphin muore nel 1800. Il teatro cambia via via vari proprietari. Intorno al 1830, per ragioni teatrali e sociologiche, comincia la crisi. Le ombre cinesi restarono sempre più a margine, diventando di fatto il numero di chiusura di uno spettacolo di attrazioni. Il 1870 è l'ultimo anno di attività. Il teatro di Séraphin chiude i battenti, prendendo il nome di «Théâtre en miniature» (cfr. Feu, *Le théâtre de Séraphin*, Lyon, Louis Perron & Mariné, 1872). Sulla suggestione di uno spettacolo di ombre cinesi, Maurice Donnay – uno dei protagonisti dello «Chat Noir» – ricorda la meraviglia nel veder apparire «su un metro quadrato di tela luminosa, bianche aurore su montagne

Al teatro di Séraphin, com'è noto, Baudelaire aveva intitolato il capitolo dei *Paradis artificiels* dedicato all'hashish. Ci si è chiesti se Artaud si riferisse allo storico teatro di Séraphin oppure al testo di Baudelaire. La Thévenin sembra optare per la prima possibilità, Odette Virmaux per la seconda<sup>35</sup>. Ma si tratta in realtà di un'alternativa inconsistente, si riduce a decidere solo se il riferimento allo storico teatro delle ombre da parte di Artaud fosse diretto o indiretto.

Il teatro delle ombre cinesi è una forma di spettacolo di figura in cui lo spettatore vede su uno schermo semitrasparente illuminato da dietro le ombre proiettate da silhouette articolate e dipinte. Il manovratore le avvicina e le allontana, con angolature diverse, talché le ombre s'impiccioliscono, s'ingrandiscono e si deformano rispetto alla forma che le proietta. Alterate nei contorni e nelle dimensioni, tuttavia le immagini provengono da oggetti reali, non può esserci ombra senza un corpo che la proietta.

È in questo senso che Baudelaire utilizza il teatro di Séraphin come titolo del suo testo. Ci sono, secondo lui, due tipi di sogno: il sogno «naturale» e il sogno detto «geroglifico». Il sogno geroglifico richiama lo spettacolo di un «teatro di prestidigitazione e di trucchi, dove tutto è miracoloso e impreveduto». Ma «nell'ebbrezza da hashish non c'è niente di simile. Non si esce dal sogno naturale»<sup>36</sup>. Il sogno non fa altro che deformare immagini che comunque appartengono alla vita reale, ordinaria, del sognatore. Esattamente come avviene per lo spettatore del teatro di Séraphin.

Sogno naturale contro sogno geroglifico, teatro delle ombre contro un teatro di trucchi e di magia. Nessun mistero, solo un gioco letterario di immediato intendimento: soprattutto tenendo conto che Baudelaire scrive quando il teatro di Séraphin era ancora attivo e godeva di un diffuso prestigio. Direttamente o attraverso il testo di Baudelaire, il «teatro di Séraphin» di Artaud è lo storico teatro di François Séraphin, teatro delle ombre per antonomasia.

Perché allora quel titolo, visto che nelle pagine che gli sottostanno non si può trovare la benché minima connessione con quel teatro?

rosate, tramonti in cieli di topazio e rame, azzurri chiari di luna su un mare dolcemente agitato» (in *Autour du «Chat Noir»*, Paris, Grasset, 1926, p. 39).

<sup>35</sup> Odette Virmaux, *Profil d'une œuvre. «Le théâtre et son double»*, Paris, Hatier, 1975, pp. 21-22.

<sup>36</sup> Cfr. Charles Baudelaire, *Le théâtre de Séraphin*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 408-409.

*Ci sono abbastanza dettagli perché si capisca.  
 Precisare significherebbe guastare la poesia della cosa.*

È la frase che compare come esergo nelle edizioni del *Théâtre de Séraphin*. Non è affatto sicuro che Artaud l'avesse scritta come esergo<sup>37</sup>. Però la scrisse, e la scrisse in riferimento al suo testo sulla «scienza dell'attore». I dettagli non si notano a prima vista. La loro capacità di «far capire» sta nel percorso che li porta allo scoperto.

### *Una conferenza messicana*

Nella lettera del 26 marzo 1936 in cui Artaud annunciava a Paulhan l'invio della versione corretta dei due testi sulla «scienza dell'attore», gli comunicava anche di aver partecipato a un convegno sul Teatro per ragazzi e di avervi pronunciato un intervento che aveva suscitato scandalo. Al punto che era stata nominata una commissione di cinque membri di fronte alla quale dibattere sulla sua visione del teatro. Di questo convegno di cui null'altro si sa, Artaud parla ancora in un articolo pubblicato su «El Nacional» il 3 giugno 1936. Vi descrive la sua tecnica del respiro, ricordando – con un fallo di memoria, come sappiamo – di averla già esposta nel *Primo Manifesto* e di averla ripresa in un testo che sarebbe apparso nel prossimo numero della «Revista de la Universidad», sotto il titolo *Un athlétisme affectif*. Dice inoltre di averla presentata al convegno sul Teatro per ragazzi<sup>38</sup>. La Thévenin ne deduce – in verità, molto cautamente – che, destinato alla diffusione scritta *Un athlétisme affectif*, Artaud avesse utilizzato per la sua comunicazione orale *Le théâtre de Séraphin*.

Comunque sia, una cosa è certa. Revisione dei due testi, iniziative per la pubblicazione di uno dei due, intervento a un convegno con annesso contraddittorio di fronte a una commissione: tutto questo all'interno di un fittissimo programma di lavoro. Anche per Artaud la lingua batteva dove il dente fa male. Quello che gli stava a cuore era la sua «scienza dell'attore» e tutto quanto vi si potesse ricondurre: sia in termini di teatro, sia soprattutto nei termini di quella «rivoluzione dell'essere» che fu l'intimo e insistito filo conduttore di tutti gli interventi messicani. A partire dal germe europeo del Surrea-

<sup>37</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre de Séraphin*, cit., p. 141. Sulla questione dell'«esergo», e anche della supposta dedica a Paulhan, cfr. la già citata nota della Thévenin alle pp. 328-330 di O.C. IV.

<sup>38</sup> Antonin Artaud, *Premier contact avec la révolution mexicaine*, cit., p. 238.



lismo, prima che la traduzione in parole d'economia o addirittura di politica ne tradisse la vocazione<sup>39</sup>. I riferimenti al teatro non mancano di certo, al contrario. Ma si tratta sempre del teatro come «il migliore strumento di rivoluzione», mai del teatro in quanto produttore di spettacoli<sup>40</sup>.

La conferenza su *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, pronunciata il 18 marzo 1936, fu una singolare eccezione. O piuttosto un cavallo di Troia. Nei fatti, funzionò come tale.

Nel presentarla al Segretariato generale dell'Alliance Française, come prima della progettata serie, Artaud la intitolava *Théâtre traditionnel en France*. «Cercherò – appunta – ciò che è stato mantenuto e ciò che riappare vecchia tradizione mitica del teatro, in cui il teatro è preso come una terapeutica, un mezzo guarigione paragonabile a quello certe danze Indios Messicani»<sup>41</sup>. Sarà l'unica conferenza tenuta per conto dell'Alliance, e forse l'ufficialità della committenza spiega il cambiamento del titolo.

L'intenzione di Artaud non era cambiata. «Non voglio dare qui una semplice lista d'attori – dirà in apertura di discorso –, un palmarès inerte, ma la vita e la respirazione del teatro in Francia che, appena qualche mese fa, ha generato un misterioso fenomeno»<sup>42</sup>. Ma, malgrado i frequenti rimandi alla «tradizione mitica» del teatro, la conferenza fu sostanzialmente quello che non voleva essere e che forse per le circostanze fu costretta a essere: una lista di attori e di registi, un palmarès di celebrità e successi parigini<sup>43</sup>. Sfilano Copeau,

<sup>39</sup> Artaud attribuiva una grande importanza alla radice europea della rivoluzione che avrebbe potuto realizzarsi in Messico. Inviò i testi delle sue tre conferenze sul Surrealismo, le prime della serie, a Paulhan (lettera del 26 marzo 1936, in O.C. VIII, ed. cit., p. 359), presumibilmente nell'auspicio di una loro pubblicazione.

<sup>40</sup> La definizione di Artaud si trova nell'articolo *La fausse supériorité des élites*, pubblicato in «El Nacional» del 25 luglio 1936, in *Ivi*, p. 275.

<sup>41</sup> Antonin Artaud, *Projet de lettre au Secrétariat général de l'Alliance Française*, in *Ivi*, p. 350.

<sup>42</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, in *Ivi*, p. 210. Con il «misterioso fenomeno» di qualche mese prima, Artaud allude con ogni probabilità al mimodramma di Barrault *Autour d'une mère*. A Barrault, Artaud attribuiva il primo tentativo di «studiare minuziosamente» la sua tecnica del respiro; cfr. *Premier contact avec la révolution mexicaine*, cit., p. 238.

<sup>43</sup> Tant'è vero che, quando Artaud riprese il programma previsto per l'Alliance Française sviluppandolo in quel vero e proprio manifesto programmatico della sua presenza in Messico che è *Le réveil de l'Oiseau-Tonnerre*, la conferenza sul teatro in Francia scompare. Per il testo cfr. Antonin Artaud, – *uvres*, a cura di Évelyne Grosman, Paris, Gallimard, 2004.

Dullin, i Pitoëff, Jouvet, Baty e Suzanne Desprès, Gide, i Balletti Svedesi, Cocteau, Marguerite Jamois e molti altri ancora, a completare il pantheon delle glorie teatrali di Francia.

Tra queste, racchiuso dentro il prestigioso involucro, Alexandre de Salzmänn. Un personaggio che certo non poteva reggere il confronto con la notorietà dei compagni di parata, ma che, altrettanto certamente e più di ogni altro, poteva riportare il registro del discorso verso la «tradizione mitica» del teatro.

### *Il derviscio*

Non che Salzmänn non fosse famoso, ma la sua fama era di ordine essoterico ed esoterico. La fama essoterica di Salzmänn era quella di maestro della luce in teatro, che l'aveva visto protagonista universalmente riconosciuto insieme ad Appia e Dalcroze dagli anni '10 di Hellerau<sup>44</sup>. La fama esoterica era quella di maestro del «risveglio», secondo l'insegnamento di Gurdjieff. A livello essoterico, Salzmänn poteva dirsi dimenticato nel '36, dato che i suoi ultimi interventi in quel campo risalivano ai primi anni '20. A livello esoterico, era ancora vivo, a due anni dalla morte, nella cerchia ristretta di quanti si erano nutriti del suo magistero.

Artaud lo inserisce nel suo parterre di celebrità in quanto maestro delle luci, ma il discorso dirotta subito verso il segreto che gli stava a cuore: la scienza del corpo in azione, alla base della sua «scienza dell'attore». Ecco le parole di Artaud.

Nel 1925, anno che sembra esser stato faticoso per il teatro e da cui sorgerà tutto un mondo, apparve un uomo misterioso, che abitava camere prive di mobilio e che venne chiamato in seguito «il derviscio», perché pretendeva di aver passato molti anni della sua vita tra i dervisci del Caucaso.

Alla ripresa di *Pelléas et Mélisande*, di Maeterlinck, in un dispositivo scenico di Copeau, fui sorpreso da uno straordinario sistema di illuminazione; ecco che qui la luce viveva davvero, aveva un sapore, emanava un odore, era diventata una sorta di personaggio nuovo. E illuminare le scenografie e i suoi attori aveva tutta l'aria di essere l'ultima preoccupazione del «derviscio».

<sup>44</sup> A Hellerau, Alexandre de Salzmänn aveva creato – e brevettato – il sistema delle luci per l'*Orphée et Eurydice* di Gluck, nel 1913, e per *L'annonce faite à Marie* di Claudel, nel 1914, ottenendo un entusiastico riconoscimento come genio dell'illuminazione teatrale.

Una luce che non illumina, e dalla quale sembra sprigionarsi un odore forte, c'è lì dentro, pensavo, uno spirito raro.

E una certa sera, in un caffè, a cento metri dal teatro, mi trovo davanti un personaggio irascibile, dai grandi baffi, il viso ritorto come un sarmento di vigna, che rispondeva con ingiurie a qualsiasi domanda gli venisse posta.

E in mezzo a queste ingiurie sembrava farsi strada una strana idea della natura e della vita.

«È Salzmann, – mi dicono – l'autore dello stile d'illuminazione che ti ha fatto una tale impressione».

«Ci credereste – mi rispose – che questi imbecilli non hanno saputo vedere che quella luce lì era sensibilità, che non c'è luce senza sensibilità?».

E per più di tre ore, camminando da Place de l'Alma alla Gare Saint-Lazare, abbiamo passato insieme a parlare una terribile notte di febbraio...

Per lui non c'erano che idioti. La vita, nella testa dell'umanità attuale, non era che una nozione offuscata. E gli uomini di teatro erano i più idioti di tutti. «Quelle luci tenebrose che vi hanno colpito – mi disse – le trovano troppo tenebrose. È che non sono ancora giunti a una nozione superiore a quella dei cinque sensi: l'odorato, il gusto, il tatto, la vista e l'udito... Come se il teatro non fosse fatto per trasgredire il mondo dei sensi. La vita dei sensi, noi la viviamo quotidianamente. Se il teatro non ci serve a oltrepassarci, a che servirà!...».

E io gli parlai allora d'una lingua perduta, che si potrebbe ritrovare attraverso il teatro. La sua risposta fu che la poesia, la poesia vera, e non la poesia dei poeti, serba il segreto di quella lingua, e che certe danze sacre si avvicinano al segreto di questa poesia più di qualunque altra lingua.

Salzmann era ingegnere, architetto e inventore. Aveva costruito sul palcoscenico del Théâtre des Champs-Élysées una specie di arco luminoso che portava non meno di sessantamila lampade.

Salzmann è morto l'anno scorso, in Svizzera, di cancro alla gola.

Ma da allora si sono potute vedere sulle scene illuminazioni nello stile di Salzmann, in cui un certo modo di manovrare la luce, come se si suonasse un organo di colori, e che si ritrova nelle illuminazioni di Louis Jouvet, viene direttamente dalle sue idee<sup>45</sup>.

È pieno d'imprecisioni, il brano di Artaud. Il Copeau al quale viene attribuita la messa in scena di *Pelléas et Mélisande* è in realtà Lugné-Poe. L'anno non è il 1925, supponendo – il testo non è del tutto chiaro al riguardo – che quella data si riferisca sia alla rappresentazione del dramma di Maeterlinck, sia all'incontro con il «derviscio». In ogni caso, l'anno di *Pelléas et Mélisande* è il 1921. La morte di Salzmann non s'era verificata nel 1935 – «l'anno scorso» –, ma nel

<sup>45</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre d'après-guerre*, cit., pp. 222-224.

1934, e la causa ne era stata la tisi e non un cancro alla gola. Soprattutto non è chiaro perché l'apparizione del «derviscio» venga collocata nel 1925. Per ricordare gli eventi di maggiore impatto, Salzmann era attivo presso l'«Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo» dal 1922, e la dimostrazione pubblica dei *Mouvements* di Gurdjieff era stata nel 1923<sup>46</sup>. Sembra di essere davanti a un appunto buttato giù in fretta, piuttosto che a un testo di conferenza da passare alle stampe.

Comunque sia, anche al netto di eventuali refusi imputabili alla trascrizione in spagnolo e alla retrotraduzione in francese, chiaramente Artaud non era interessato all'esattezza dei fatti, per quanto se ne potesse sapere in Messico. Ciò che gli stava a cuore era il bilancio soggettivo delle impressioni e delle reazioni suscitate da quell'incontro in «una terribile notte di febbraio». Sulla spinta dell'epifania per le luci di *Pelléas et Mélisande*, Artaud poté dare la parola al suo inventore, e a se stesso come fratello d'utopia teatrale. Da testimone si fece protagonista della prim'ora di una rivoluzione che spostava l'asse del teatro dalla parola al corpo in azione. Secondo una precisa «scienza dell'attore».

I favori più grandi sono spesso quelli che non si chiedono direttamente a chiare lettere. Più che l'occasione di un momento, a sollecitarne la richiesta è il bilancio di tanti momenti persino scordati, e rammemorati sul momento. Il debito di riconoscenza che si contrae diventa più grande.

### *Ombre cinesi al Théâtre des Champs-Élysées*

*Pelléas et Mélisande* andò in scena al Théâtre des Champs-Élysées, diretto da Jacques Hébertot, il 1° dicembre 1921. Vi restò fino all'11 dello stesso mese. Aurélien Lugné-Poe, che aveva curato la prima rappresentazione del dramma di Maeterlinck, al Théâtre de l'—uvre, nella

<sup>46</sup> I *Mouvements* erano un complesso di esercizi fisici e di «danze», con accompagnamento musicale, con cui s'intendeva offrire una dimostrazione in forma di spettacolo del lavoro presso l'«Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo» di Gurdjieff. Con il titolo, infatti, di *Démonstrations de l'Institut Gurdjieff. 1. Le Mouvement*, furono posti in scena al Théâtre des Champs-Élysées, in anteprima il 13 dicembre 1923, e dal 16 per sette repliche. Alexandre de Salzmann ne curò la presentazione, ed è verosimile che per l'occasione abbia utilizzato un sistema d'illuminazione analogo, se non identico, a quello di *Pelléas et Mélisande*. Cfr. Carla Di Donato, *Primo Dossier Salzmann*, cit.

primavera del 1893, «aiutò con i suoi consigli» per il nuovo allestimento, come recita il programma di sala. Responsabile delle luci fu Alexandre de Salzmann. In realtà, il ruolo di Salzmann fu, o comunque venne percepito, di portata più ampia. Nel presentare l'inventore degli *Éclairages*, la locandina lo indica come «autore a sé».

Di sicuro, a Salzmann va ascritta l'ideazione della scenografia. Quanto meno, la sua collaborazione in questo ambito fu decisiva. Venne allestita una doppia scena: una più piccola e avanzata, l'altra più grande e arretrata. Nella scena minore, collegata all'altra da due scalinate, si svolgevano le azioni in interno o in giardino con personaggi secondari, mentre la maggiore ospitava le azioni dei personaggi principali.

La scena maggiore fu la vera invenzione di Salzmann. Era costituita da un fondale traslucido, dietro il quale erano disposte le sorgenti luminose che, combinando in varie proporzioni il bianco e il blu – i due colori fondamentali, nella concezione di Salzmann –, permettevano di proiettare sullo schermo le atmosfere necessarie allo spettacolo, prolungandole quindi sulla scena minore e sul resto del palco.

Le luci poste dietro il fondale erano una novità assoluta. Come tale, infatti, ne parla un articolo su «Le Figaro», collegandole al teatro dove quella disposizione delle luci era la norma. «La scena – scrive il critico – viene illuminata solo da lontano. Prodotti speciali donano al fondale questa eccezionale trasparenza. Il palcoscenico è illuminato, se così si può dire, *a ombre cinesi* ». Non fu il solo a fare un tale collegamento. Sull'«Opinion» del 10 dicembre, Claude Isambert parla anche lui di quello «sfondo trasparente come quello dei teatri di ombre»<sup>47</sup>.

Non c'è da meravigliarsi. La base tecnica era la stessa. Ma, laddove il modello originario si limitava a proiettare sullo schermo le ombre di oggetti e personaggi, Salzmann si spingeva a proiettarvi la luce stessa, fatta personaggio destinato a una percezione oltre la sfera dei sensi. Salzmann dilatava il «sogno naturale» del teatro di Séraphin nel «sogno geroglifico» di cui aveva parlato Baudelaire<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Traggio le notizie sulla rappresentazione parigina del '21 dal saggio di Carla Di Donato, *Secondo Dossier Salzmann. «Pelléas et Mélisande» al Théâtre des Champs-Élysées (1921)*, «Teatro e Storia», n. 27, 2006; le cit. sono rispettivamente a p. 207 e p. 219.

<sup>48</sup> Del resto, proprio in questo senso va inteso l'interesse del simbolismo verso il teatro delle ombre, che «forniva quella misteriosa suggestione di uno spazio mistico o psichico oltre i limiti della prospettiva convenzionale». Lo rileva Peg Weiss, a

Che il sistema delle luci per *Pelléas et Mélisande* richiamasse il teatro di Séraphin fu evidente ai critici di professione, non poteva non esserlo. Quello che non videro è che, nel riproporre la stessa base tecnica, mirava a potenziare l'effetto sullo spettatore, facendolo uscire dalla vita quotidiana verso una vita ulteriore.

Vedendo nella luce del derviscio «un nuovo personaggio», Artaud di sicuro l'aveva visto: che ben più di riesumare, Alexandre de Salzmann resuscitava a nuova vita lo storico teatro delle ombre.

### *Per concludere*

Era stato un lungo contenzioso solidale, quello tra Artaud e Daumal. S'era protratto per tutto l'itinerario al teatro della crudeltà: dal 1931, con la lettera per la progettata «dichiarazione-manifesto» in comune – passando per il «seminario sulla verità», o il confronto sulla danza di Uday Shankar, o le accuse nella «lettera da Parigi» –, fino al 1935, quando lo spettacolo di Barrault aveva messo i due interlocutori di fronte al tema della «testa del teatro». In ogni occasione, c'era stata una nota di dissenso, spesso aspra e risentita. Da entrambe le parti. Ma quel lungo contenzioso era stato solidale, in quanto i due contendenti nutrivano la stessa repulsione verso il teatro fatto per compiacere i gusti del pubblico. Ed evidentemente condividevano anche l'ammirazione per il «derviscio», se, dopo tanto silenzio, Artaud l'aveva lasciata erompere con la stessa piena voce di Daumal degli inizi.

Come Salzmann, sapevano tutt'e due che l'uomo deve arrivare a essere una totalità indivisibile, dai piedi al cuore alla testa. A contrapporli era stato il ruolo del teatro nella marcia verso quell'obiettivo. Daumal lo considerava seppure un terreno da attraversare, per liberarsene; Artaud l'aveva prescelto come terreno privilegiato sul quale operare per liberarsi. Con quali strumenti – tornava a chiedere Daumal –, se il teatro può al massimo battere due «colpi» – piedi e cuore –, mancando però inesorabilmente la testa?

Alla fine, per non dover replicare altro che con le sue certezze, Artaud si risolse a uscire allo scoperto e mettere nero su bianco la sua «scienza dell'attore». È il momento della rivendicazione con Barrault di non essere solo un «volgare teorico». Orgogliosamente Ar-

proposito del «teatro delle ombre» di Monaco, fondato nel 1907, del quale fu attivo e stimato partecipante Alexandre de Salzmann. Cfr. Peg Weiss, *Kandinsky in Munich*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1979, p. 99.

taud dichiara di sapere non soltanto cosa fare, ma anche come farlo. Scrive *Un athlétisme affectif* e *Le théâtre de Séraphin*: dove c'era il richiamo al «movimento», sulla linea Gurdjieff-Salzman propugnata da Daumal, e dove c'era anche la sua – di Artaud – tecnica del respiro, capace di attivare l'impegno fisico alla base della corretta espressione di ogni sentimento.

L'attore: «atleta del cuore» attraverso il governo del respiro.

Artaud lo descrisse con parole sue, ma non facendo nulla per nascondere – al contrario – i prestiti da quel testo in cui per la prima e unica volta Alexandre de Salzman aveva messo per iscritto le sue censure all'attore occidentale, per contrasto con l'attore del *Teatro cinese*. L'eco che si rimandano può essere sentita come una prova, o solo come un indizio. Un dettaglio. Ricordando però che anche dai dettagli si può capire. Se ce ne sono a sufficienza: come ammoniva l'«esergo».

Artaud, infatti, ne aggiunse un altro, decisivo. Intitolò la parte finale di quella conclusione di *Un athlétisme affectif* che doveva essere per lui *Le théâtre de Séraphin* al teatro delle ombre cinesi. Per ciò che era stato nella storia, e per ciò ch'era tornato a essere nel teatro vivente grazie ad Alexandre de Salzman.

Con quale logica evocare le ombre del passato se non per rievocarle nel presente? François Séraphin servì per far entrare in scena Alexandre de Salzman; Alexandre de Salzman servì per legittimare l'entrata in scena di François Séraphin. Alexandre e François furono l'uno il sostegno dell'altro, in un equilibrio d'appoggi nel quale i due si reggevano a vicenda. Non c'era François senza Alexandre, non c'era Alexandre senza François. Sotto l'insegna del teatro di Séraphin si poteva, in piena coerenza, richiamare quel fondamento della scienza di Alexandre secondo cui, nel riporto in poesia di Artaud, «ogni emozione ha basi organiche».

Se ne ricordò, nella conferenza sul *Théâtre d'après-guerre à Paris*, quando decise di includere nella sua lista di celebrità quel misterioso derviscio: come maestro delle luci «a ombre cinesi», e come profeta d'un teatro «poesia nello spazio di certe danze sacre». Sul bilancio di tanti momenti del passato, Artaud poté chiedere ad Alexandre il favore di fargli da prestanome per inserire la propria visione del teatro tra le glorie di Francia. E con lo stesso colpo gli pagò il debito di riconoscenza<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Nei saloni e sotto il patrocinio dell'Alliance Française, alla presenza dell'ambasciatore francese in Messico. In viva voce e in previsione di stampa. Al saldo di

Riporti da *Il teatro cinese*, François Séraphin e Alexandre de Salzmann a specchio l'uno sull'altro. Veramente, ci sono abbastanza dettagli perché si capisca da chi fosse ispirata e a chi fosse dedicata la «scienza dell'attore» di Artaud. E quanto, nel profondo, «risveglio» e crudeltà avessero camminato a fianco lungo una stessa via.

Aggiungere altri dettagli non avrebbe fatto altro che «guastare la poesia della cosa».

### *Verità e credibilità*

È la verità, questo racconto dei fatti? Come per i geroglifici di Giovanna d'Arco-Falconetti dietro il condannato che «fa segni sul suo rogo», si deve rispondere di no. Non nel senso che i fatti ai quali s'è fatto riferimento siano falsi o privi di base documentaria. La risposta dev'essere no perché la domanda è rivolta a un destinatario che non ha titolo per riceverla. Al racconto dei fatti si può chiedere solo d'essere credibile.

Sono cose molto diverse, verità e credibilità. La verità è immediata. Si mostra, di per sé. La credibilità si costruisce passo passo attraverso tutte le mediazioni necessarie. È il giro lungo della prosa. Individuare fatti, accertarne la verità, collegarli in sequenze intimamente coerenti. E, attraverso la loro composizione, costruire un racconto di fronte al quale il lettore sia indotto a dire: «Ci credo».

Che la credibilità del racconto rispecchi la verità dei fatti è un'illusione necessaria. Se lo studioso dimentica che è necessaria, abdica al suo compito. Se dimentica che è un'illusione, lo investe d'una missione che non gli è propria.

L'unica rivincita che può concedersi sta nella sintesi che di solito mette alla fine, per concludere. Più che una rivincita, però, è una consolazione. Sembra che si cancellino le lungaggini: in realtà le si ricorda per citazione abbreviata. Si fa a meno delle dimostrazioni, ma solo perché le si dà per acquisite. Il peso che ha sulle spalle, la sintesi per concludere se lo lascia alle spalle, per questo appare leggera.

La luce che emana non è altro che l'accumulo di tanti lumi di candela. Quanti ne sono serviti per avanzare, stazione dopo stazione, nella bella fatica del racconto.

dare e avere con il derviscio, Artaud conferì il crisma della più solenne ufficialità. A mia conoscenza, quella in *Le théâtre d'après-guerre à Paris* è la prima e unica citazione di Alexandre de Salzmann da parte di Artaud, in tutti i ventisei volumi delle sue opere, lettere e appunti.



Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei  
MILANO, 1974-1980:  
STORIA DI SANTA MARTA, CENTRO SOCIALE\*

*Ci sono vicende che appaiono significative a colpo d'occhio. Raccontano più di se stesse. Anche se trattano di teatri che tutto questo peso, nella storia, non l'hanno certo avuto. In genere non è difficile indicare i motivi per cui appaiono così immediatamente importanti: possiamo chiamarle microstorie, piccole vie che portano a grandi problemi. Ma nomi e motivi ci comunicano per lo più un senso di insoddisfazione. Sarebbe meglio dire semplicemente che ci sono storie che vanno raccontate. Tutto qui. A volte, come in questo caso, dentro queste storie ci sono le ferite di una generazione intera.*

*Ho scoperto Santa Marta all'Odin Teatret il 23 aprile del 2009. Ero lì per condurre un'intervista filmata a Julia Varley, all'interno d'un progetto degli Odin Teatret Archives. Julia è attrice all'Odin dal 1976. Raccontò molte cose sul teatro in cui si era formata a Milano, prima di arrivare in Danimarca: il Teatro del Drago, a Santa Marta. Ma a essere determinante fu una voce da dietro la camera che riprendeva le immagini. Una voce che parlava di un cavallo bianco. Era la voce del video-maker, Claudio Coloberti. Anche lui veniva da Santa Marta. Quello che diceva era importante – lo shock di un teatro politico, lo scontro tra senso ed estetica. Raccontò di come i suoi compagni avessero reagito, dopo che Julia Varley aveva lasciato Santa Marta per l'Odin, vedendola in uno spettacolo di strada. In groppa, appunto, a un cavallo bianco. È stato soprattutto il cortocircuito tra politica, cavallo bianco e dolore a colpirmi. Di Santa Marta avevo spesso sentito parlare, ma solo ora, per caso, mi rendevo conto del peso che quell'esperienza aveva lasciato nelle persone che l'avevano vissuta, ancora incandescente dopo anni. Così è nata la decisione di riportare alla luce quella storia.*

*È stata ricostruita da Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei. Hanno fatto parte del gruppo di lavoro sul teatro italiano della prima metà del Novecento da cui è nato, per il volume 29 di «Teatro e Storia», il Dossier L'anticipo italiano. Racconteranno la storia di Santa Marta assieme a quattro dei protagonisti.*

\* Pur essendo stato scritto in stretta collaborazione, ciascuno degli autori ha curato una sezione specifica del saggio: Doriana Legge si è occupata dei primi anni del Centro Santa Marta (pp. 82-105), Carla Arduini degli ultimi (pp. 105-135) e Fabrizio Pompei dei quadri storici.

*sti: Clara Bianchi, Claudio Coloberti, Marco Donati, Julia Varley [Mirella Schino].*

Eravamo degli entusiasti. Si viveva dormendo poco e mangiando ancor meno, viaggiando per chilometri sulle tracce di spettacoli imperdibili, risparmiando sul superfluo perché i soldi servivano per comprare la creta per le maschere e i materiali per gli spettacoli, oltre che per la benzina. È stata una palestra di vita.

CLARA BIANCHI

«Chi già conosce il S. Marta può fare a meno di continuare a leggere» avverte Marco Donati, sulla pagina del 3 dicembre 1977 della sua agenda. L'abbiamo portata con noi da Fara Sabina, dove si è svolta la XIX sessione dell'Università del Teatro Eurasiano, negli spazi del Teatro Potlach. Tema di quest'anno: «Il teatro come politica con altri mezzi»<sup>1</sup>.

Una sessione, questa, in cui largo spazio è stato lasciato al ricordo, alla testimonianza diretta di chi, appunto, ha scoperto che andare sui trampoli, organizzare parate, mostrare il proprio training può anche essere un modo per intervenire politicamente nella società – come mezzo di controinformazione, per veicolare una protesta o per sperimentare inediti modi di socialità. Così, protagonisti degli incontri sono stati gli ex componenti del Teatro del Drago – Maria Clara Bianchi, Claudio Coloberti, Marco Donati e Julia Varley –, un giovane gruppo di base che negli anni Settanta, attraverso Avanguardia Operaia<sup>2</sup>, si trovò a la-

<sup>1</sup> La XIX sessione dell'Università del Teatro Eurasiano si è svolta dal 22 al 25 giugno 2011. A discutere di «politica con i mezzi del teatro» sono stati Eugenio Barba, Franco Ruffini, Mirella Schino e Ferdinando Taviani, i cui interventi hanno intersecato i racconti di vita dei membri del Teatro del Drago, di Pino di Buduo del Teatro Potlach, di Claudio La Camera del Teatro Proskenion. La sessione è stata dedicata da Eugenio Barba all'attore, regista e attivista Giuliano Mer-Kamis, direttore del Freedom Theatre del campo profughi di Jenin, brutalmente assassinato il 4 aprile 2011.

<sup>2</sup> Avanguardia Operaia sorge a Milano dall'unificazione di vari gruppi, tra i quali l'Avanguardia Operaia di Milano, il Circolo Rosa Luxemburg di Venezia e quello Lenin di Mestre, i Comitati Unitari di Base (CUB), organismi di sindacalismo diretto nelle grandi fabbriche milanesi, i collettivi di studenti lavoratori di alcune facoltà scientifiche, di istituti tecnici e alcune realtà associative del Centro-Sud. Il suo scopo è favorire la presa di coscienza politica a livello di massa contro lo sfruttamento, creando degli embrioni di organizzazioni, cioè «nuclei di fabbrica, scuola, quartiere». Nelle elezioni del 1972, AO decide di non dare il voto al PCI, considerato

vorare all'interno del Centro Sociale Santa Marta di Milano. In un certo senso, rappresentavano l'incarnazione vivente del tema affrontato<sup>3</sup>.

La parte più consistente delle informazioni di cui disponiamo di quell'esperienza a cavallo tra politica e teatro viene da testimonianze orali – conversazioni, registrazioni audio, video-interviste. Documenti per forza di cose pieni di contraddizioni, buchi, salti: una lacunosità cui abbiamo cercato di rimediare anche tramite un fitto scambio di e-mail. Nonostante questo serrato confronto tra «noi» e «loro», alcuni nodi sono stati particolarmente difficili da sciogliere: certe discrepanze, soprattutto sulle fasi iniziali del Teatro del Drago, sono durate a lungo, il che non deve sorprendere, considerando la fallibilità della memoria viva. Senza dubbio, è questo un esempio particolarmente lampante di come «[e]sperienza, racconto e ricostruzione dei fatti non coincidono mai, non possono coincidere. Si può quasi dire che costituiscono le tre diverse sostanze, o i diversi potenziali, dal cui dislivello deriva l'energia del lavoro storico»<sup>4</sup>.

«integrato al governo». Nel maggio 1974, durante il quarto Congresso Nazionale, indirizza la propria linea politica verso la ricerca di unità con le altre forze della sinistra rivoluzionaria, sposando anche alcune lotte sostenute dalla sinistra tradizionale. Sempre nel 1974, inizia le pubblicazioni del «Quotidiano dei lavoratori», e nello stesso periodo sostiene altre campagne sui diritti civili, attraverso i referendum abrogativi proposti dal Partito Radicale: aborto, magistratura, ordinamenti giudiziari militari. A metà anni Settanta, Avanguardia Operaia fu travolta, come tutte le organizzazioni della nuova sinistra, dalla crescente militarizzazione dello scontro sociale e politico, e scelse di percorrere la strada dell'ingresso nelle istituzioni, aderendo nel 1976 al cartello elettorale di Democrazia Proletaria. Quando quest'ultima, nel 1978, si costituì in partito, la maggioranza di Avanguardia Operaia, guidata da Massimo Gorla, Silverio Corvisieri e Luigi Vinci, confluì in essa, mentre la minoranza di Aurelio Campi entrò nel PdUP per il comunismo (cfr. Paola Dal Toso, *L'associazionismo giovanile in Italia*, Torino, Sei, 1995).

<sup>3</sup> Dei quattro testimoni di quella stagione, solo Julia Varley ha in seguito intrapreso una vera e propria carriera d'attrice, entrando nell'Odin Teatret nel 1976 e diventandone, poi, uno dei pilastri. Dal 1973 Clara Bianchi insegna alle elementari: l'ingresso nel mondo della scuola l'ha allontanata dalle tappe successive del lavoro del Teatro del Drago. Claudio Coloberti è un video-maker. Anche Marco Donati, l'unico coinvolto nelle vicende di Santa Marta fino alla fine, non ha fatto del teatro una professione: è un grafico (tra l'altro, ha disegnato l'agenda «Smemoranda» dal 1988 al 2001).

<sup>4</sup> Lo osserva Mirella Schino nella Premessa al suo lavoro sul Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera (*Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 13). Anche in quel caso, si trattava di maneggiare ricordi vivi, di interrogare persone e non documenti sterilizzati dal tempo.

La struttura e lo stile del presente lavoro, quindi, hanno finito per riflettere la natura delle nostre fonti: non sistematici studi, ma sporadici documenti e, soprattutto, ricordi e parole. Per questo avrà il ritmo e il sapore dell'oralità – un racconto interrotto di tanto in tanto da squarci su una realtà più vasta, quella della Storia, l'acqua tumultuosa su cui scorrono le esperienze di Santa Marta, i cui animatori erano sempre pronti a rifletterne le vicende con spettacoli, interventi, parate<sup>5</sup>.

Sul filo dei ricordi possiamo innestare solo qualche documento saltato fuori, nella primavera del 2011, dalla classica, un po' romanzesca, cesta in soffitta. Per lo più sono relativi al periodo successivo allo sgombero dell'agosto 1977. Ci sono lettere di solidarietà, raccolte di firme per la riapertura, documenti di auto-difesa pieni di delusione e rabbia. E c'è l'agenda del 1977, un po' promemoria per appuntamenti, impegni, scadenze, un po' diario. Sfogliarla ha qualcosa di imbarazzante, come sempre quando i materiali non sono abbastanza vecchi da aver perduto il sentore un po' impudico della vita ancora pulsante – quell'«odore di umanità» di cui ha parlato la Schino a proposito dei materiali d'archivio ancora freschi, ben al di qua della disseccazione e delle muffe<sup>6</sup>.

Il nostro compito, però, era quello di capire, dunque non potevamo farci trattenere dal pudore (in più, l'avvertenza di Marco Donati non ci riguardava: Santa Marta, per noi, era poco più di un nome). Perciò è stato inevitabile sfogliarla. L'agenda del 1977. Quella che ha conservato, intatti, la rabbia e il dolore di chi assiste impo-

<sup>5</sup> Segnaliamo qui la bibliografia essenziale cui abbiamo fatto riferimento nella stesura dei riquadri cronologici: Giorgio Bocca, *Il terrorismo italiano 1970-1978*, Milano, Rizzoli, 1978; Piero Craveri, *La Repubblica dal 1958 al 1992*, Milano, Tea, 1996; Donatella Della Porta, *Il terrorismo di sinistra*, Bologna, il Mulino, 1990; Sergio Flamigni, *La tela del ragno: il delitto Moro*, Milano, Kaos, 2003; Giorgio Galli, *Storia del partito armato*, Milano, Rizzoli, 1986; Agostino Giovagnoli, *Il caso Moro: una tragedia repubblicana*, Bologna, il Mulino, 2005; Aldo Grandi, *La generazione degli anni perduti: storie di Potere Operaio*, Torino, Einaudi, 2003; Indro Montanelli, Mario Cervi, *L'Italia degli anni di piombo (1965-1978)*, Milano, Rizzoli, 1991; Guglielmo Negri, *Il quindicennio cruciale (1972-1987)*, Prefazione di Francesco Perfetti, Milano-Trento, Luni, 1999; Pietro Scoppola, *La Repubblica dei partiti: evoluzione e crisi di un sistema politico. 1945-1996*, Bologna, il Mulino, 2002; Sergio Zavoli, *La notte della Repubblica*, Milano, Mondadori ERI, 1992. Molto utile anche il sito [www.lastoriamonoi.rai.it](http://www.lastoriamonoi.rai.it).

<sup>6</sup> Cfr. Mirella Schino, *La busta 23. Serie Grotowski, Odin Teatret Archives*, «Teatro e Storia», n.s., anno XXIII, vol. 30, n. 1, 2009, pp. 171-209, in particolare p. 174.

tente alla fine di un'esperienza breve e intensa, che ha segnato le vite di molti.

Chi già conosce il S. Marta può fare a meno di continuare a leggere. Proviamo un vago senso di tristezza ed anche un pizzico di angoscia a dover riprendere vecchi discorsi con vecchie parole; dallo sgombero... gli operai mandati dall'impresa hanno distrutto... siamo senza soldi... La nostra voglia grossa è di «mettergli» una pietra sopra alla polizia e all'immobiliare e di vivere e parlare di ciò che succederà domani. Certo è che le esperienze fatte vanno tenute in conto, soprattutto gli errori. Siamo nati quasi per scommessa, siamo nati sul bisogno nostro di imparare tante cose, di imparare a fare teatro, imparare a suonare, a comunicare con il colore, con il disegno, con le sensazioni. Eravamo stufi dei divi di sinistra, eravamo stufi di ascoltare Strehler e Fo, Finardi e Gaber, eravamo e siamo stufi di vivere la Bauhaus o gli atelier del maggio solo dai discorsi illuminati di «intellettuali del nuovo tipo», eravamo e siamo stufi di fare da spettatori passivi di un gioco del quale non conosciamo le regole e sul quale possiamo esprimere i nostri timidi pareri.

[...]

L'alienazione del sistema, lo svacco del movimento hanno riempito il S. Marta e gli altri centri sociali di umanità, il problema non era più soltanto di imparare a fare meglio teatro o essere «professionisti» nella musica, nella grafica, nel cinema, ma, soprattutto, di cambiare la qualità dei nostri rapporti, la voglia di ricercare il gruppo con cui stare bene. Così il S. Marta ha vissuto la sua schizofrenia, per due lunghi anni con centinaia di compagni. Una struttura da scuola alternativa, con orari dei corsi, conduttori ed allievi, seminari e conferenze, e una voglia tutta dentro di fare autocoscienza, di abolire gerarchie, di distruggere miti e mangiare i mandarini.

Poi lo sgombero, lo scontro con la realtà dei rapporti di forza, con il potere, con il profitto<sup>7</sup>.

Quattro mesi prima che Marco Donati scrivesse queste pagine, il Centro Sociale Santa Marta aveva subito uno sgombero di portata devastante. Nulla a che vedere con i precedenti – tutto sommato innocui, espressione di una dialettica quasi naturale tra forze dell'ordine e occupanti –, susseguitisi fin dai primissimi tempi dell'occupazione (1974). Stavolta la struttura era stata seriamente danneggiata, con il preciso scopo di renderla inadatta a ospitare attività e vite. Sarà rioccupata, ma i tempi d'oro erano ormai alle spalle. Iniziava il

<sup>7</sup> Marco Donati, *Santa Marta? Salta Marta! Breve cronistoria del centro sociale che vanta più sgomberi e distruzioni di Milano*. Appunti presi alle pagine del 3-4 dicembre 1977.

suo declino, e incombeva il momento della definitiva chiusura (1980). Sei anni non sono molti, ma è l'intensità che dà una consistenza supplementare a certe esperienze. E intensi i giorni – o, meglio, le sere: la maggior parte dei frequentatori del Centro arrivavano dopo le cinque del pomeriggio, trattandosi per lo più di lavoratori o studenti-lavoratori – di Santa Marta lo furono, tanto da segnare profondamente le persone che animavano di musica, attività teatrali (dalla costruzione delle maschere al training), cinema, grafica quelle stanze prima disabitate<sup>8</sup>. Particolarmente vivo, forse perché naturalmente proiettato verso l'esterno del Centro Sociale, era il lavoro teatrale che vi si svolgeva. A gestirlo era il Teatro del Drago, un gruppo nato nel 1971, tra banchi di scuola e aule d'università.

Martedì 20 ottobre 1970: un foglio di lotta di «Sinistra proletaria» annuncia la costituzione di un'organizzazione operaia autonoma denominata Brigate Rosse.

Mercoledì 24 novembre 1971: a Milano, davanti all'Università Statale, gli studenti manifestano in un corteo non autorizzato. La polizia interviene. Il bilancio: 72 feriti, 11 arrestati e 275 denunciati.

Sabato 17 giugno 1972: negli Stati Uniti scoppia il caso Watergate, che porta alle dimissioni del presidente Nixon (8 agosto 1974). Si scopre che l'amministrazione Nixon abusa del proprio potere per indebolire il Partito democratico, ostile alla guerra in Vietnam.

Lunedì 24 luglio 1972: nasce a Roma la confederazione sindacale formata da CGIL, CISL e UIL.

Giovedì 24 agosto 1972: il giudice D'Ambrosio, della Procura di Milano, incrimina Franco Freda e Giovanni Ven-

<sup>8</sup> L'intensità di quei giorni emerge molto chiaramente nelle interviste realizzate nella primavera del 2011, in vista dell'incontro di Fara Sabina, da Marco Donati e Claudio Coloberti a vari affezionati frequentatori del Centro: da loro Santa Marta è considerato una «casa» dalle grandi potenzialità, perché capace di accogliere «naufraghi» desiderosi, a volte anche inconsapevolmente, di sperimentare e sviluppare i propri talenti. I seminari teatrali, in particolare, vengono ricordati come qualcosa di veramente prezioso: basati principalmente su tecniche di improvvisazione che attingevano ai «materiali» personali dei partecipanti, andavano a scavare dentro le loro personalità, facendone emergere liberamente le emozioni. L'intensità rara delle sensazioni provate in quei giorni ha creato legami personali molto forti e tuttora vivi. Santa Marta, insomma, era al contempo scuola di formazione e «casa»: un luogo in cui acquisire tecniche, facendo emergere la propria personalità senza condizionamenti. Su questo aspetto, centrale nella vicenda di Santa Marta, si veda più avanti, alle pp. 102 e ss.

tura, entrambi appartenenti al gruppo neo-nazista dell'Ordine Nero, per la strage di piazza Fontana.

Martedì 23 gennaio 1973: a Milano, la polizia spara contro gli studenti all'Università Bocconi: le pallottole feriscono due giovani del movimento studentesco, Roberto Franceschi e Roberto Piacentini. Franceschi morirà qualche giorno dopo. Vengono incriminati per omicidio preterintenzionale gli agenti Gallo e Puglisi.

Venerdì 9 marzo 1973: a Milano, un commando fascista sequestra e violenta l'attrice Franca Rame.

Giovedì 17 maggio 1973: nel giorno dell'anniversario dell'uccisione del commissario Calabresi, un attentato messo in atto da Gianfranco Bertoli nella Questura di Milano provoca 4 morti e 52 feriti.

Lunedì 11 settembre 1973: le forze armate cilene compiono un colpo di Stato contro il governo democratico del presidente Salvador Allende (eletto il 4 settembre 1970), che viene ucciso all'interno del palazzo presidenziale, dopo aver tentato la resistenza. La giunta militare, guidata da Augusto Pinochet, procede all'abrogazione di tutte le misure sociali del precedente governo e inizia una durissima repressione dei democratici cileni. Un paio di settimane dopo il colpo di Stato, gli USA riconoscono la giunta militare cilena. Poco dopo, in Italia, anche la Democrazia Cristiana si accoderà agli Stati Uniti, mentre il PCI apre un dibattito sulla necessità di allearsi con le altre forze democratiche, per dare al paese le riforme di cui ha bisogno e per combattere i gruppi eversivi di destra. Berlinguer ritiene che i partiti di sinistra, in momenti tanto critici, debbano collaborare con le altre forze politiche. Il suo interlocutore è Aldo Moro.

Mercoledì 17 ottobre 1973: gli Stati arabi, membri dell'OPEC, bloccano la vendita di petrolio ai paesi occidentali, «amici» di Israele, in attesa che lo Stato ebraico abbandoni i territori occupati. Lo shock petrolifero provoca una grave crisi economica in tutti i paesi che dipendono dalle importazioni di greggio.

Lunedì 12 novembre 1973: primi arresti di componenti dell'organizzazione segreta italiana di stampo neofascista denominata «Rosa dei Venti», che punta ad attuare un colpo di Stato. Nelle sue file, esponenti di primo piano come Junio Valerio Borghese. Secondo una confessione raccolta dai magistrati, la Rosa dei Venti è composta da 20 organizzazioni fasciste e gruppi clandestini di militari, e al suo vertice ci sono ben 87 ufficiali superiori, rappresentanti tutti i corpi militari e tutti i servizi di sicurezza italiani. Dell'organizzazione risulta far parte anche Gian-

franco Bertoli. L'inchiesta, iniziata a Padova nell'ottobre del 1974, viene trasferita a Roma e poi coperta dal segreto di Stato.

*Il Teatro del Drago* Il drago era quello cinese, con la testa in polistirolo e il corpo di stoffa, e fu costruito per *La storia del denaro*, un quadro scenico ispirato alle formule del «guerrilla theatre», allora praticate da gruppi come il Living Theatre e il Bread and Puppet Theatre. In effetti, alla base del Teatro del Drago ci sono proprio Peter Schumann e i suoi mascheroni, più un biglietto aereo da comprare e un giovane attore-viaggiatore bloccato a Milano perché a corto di soldi. Massimo Schuster<sup>9</sup>, questo il nome dell'attore, si era trasferito alla fine degli anni Sessanta negli Stati Uniti, e lì era entrato nel Bread and Puppet Theatre<sup>10</sup>. In quel 1971, la sua vicenda si intreccia con quella di un gruppo di suoi amici – neolaureati come Mario Maffi, o ancora studenti delle superiori come Antonio Rocca –, mobilitati nell'allestimento di uno spettacolo per raccogliere soldi da destinare al suo biglietto di ritorno.

<sup>9</sup> Su Schuster cfr. *Il Théâtre de l'Arc-en-terre di Massimo Schuster*, «Scena», n. 2, aprile 1978, p. 30.

<sup>10</sup> Il Bread and Puppet Theatre fu fondato nel 1963 dal tedesco Peter Schumann, scultore e ballerino, dopo il suo trasferimento (1961) negli Stati Uniti. È qui, a New York (nel 1970 il gruppo si trasferirà nel Vermont), che assieme a Bob Ernstthal e Bruno Eckhardt dà vita al Bread and Puppet Theatre, un nome che è già una dichiarazione di intenti sul mezzo e sul fine: utilizzeranno pupazzi di ogni tipo e dimensione e lavoreranno per rendere il teatro essenziale, universale e semplice come il pane (pane che il gruppo prepara e distribuisce ai suoi spettatori). La tematica dei loro spettacoli è tipica: «la storia dell'uomo, ricostruita soprattutto in base alla Bibbia ... la quale viene però rivisitata in una chiave attualizzante non aliena dalla dissacrazione e dalla parodia» (Marco De Marinis, *Bread and Puppet Theatre*, in *Il nuovo teatro. 1947-1970*, pp. 141-150, cit. alle pp. 143-144. Si tratta di un volume utilissimo per addentrarsi in anni di profondi mutamenti per quel che riguarda il modo di fare e concepire il teatro, evidentemente forieri di conseguenze anche per i protagonisti della storia che qui stiamo raccontando). Per parlare del presente e della stretta attualità, utilizzano spesso la forma della parabola o della trasfigurazione fiabesca (il clima magico e poetico è anche conseguenza dell'interazione tra pupazzi e attori in carne e ossa, i quali vestono maschere). Lo spettacolo procede per quadri staccati e prevede la presenza di un Narratore che introduce il pubblico all'argomento trattato e lo accompagna nel dispiegarsi dei quadri. Tra gli spettacoli più importanti realizzati dal gruppo in quegli anni, ricordiamo almeno: *A Man Says Goodbye to His Mother*, 1968; *The Cry of the People for Meat*, 1969; *The Domestic Resurrection Circus*, 1970. Sul Bread and Puppet cfr. un libro dello stesso Schuster, *Bread and Puppet Museum*, Cozzano (PI), Titivillus Edizioni, 2006; e Sergio Secci, *Il teatro dei sogni materializzati. Storia e mito del Bread and Puppet Theatre*, Firenze, la casa Usher, 1986.



La presenza di Antonio Rocca apre l'iniziativa anche ad altri studenti del suo istituto tecnico, il «Galvani», la scuola che lo stesso Schuster aveva frequentato prima di trasferirsi all'estero. È così che Marco Donati, allora studente del V anno, si trova coinvolto nello spettacolo pro-Schuster. Anche Ruggero Marchesi, il professore di disegno tecnico che di solito si occupava dello spettacolo di fine anno, si unirà a loro, aiutandoli a costruire maschere nello stile del Bread and Puppet Theatre.

Il risultato fu *La storia di Natale*. Lo spettacolo si svolse durante le Feste natalizie: era un riallestimento di una produzione del Bread and Puppet Theatre e reinterpretava il Natale alla luce della Guerra del Vietnam<sup>11</sup>. Le repliche durarono circa una settimana. L'esperienza valse a convincere alcuni di loro a continuare il lavoro insieme. Erano attori alle prime armi, ma determinati. All'inizio, proprio per la mancanza d'esperienza, fu giocoforza ricalcare il lavoro del Bread and Puppet Theatre e del Living Theatre, in particolare «una serie di storie [tra cui la già ricordata *Storia del denaro*] che il Living Theatre aveva portato tra le favelas brasiliane, che noi avevamo recuperato su una rivista italiana ... e adattato»<sup>12</sup>.

Provano la sera, in un garage-officina di via Murat, messo loro a disposizione dal proprietario, un militante del PSI. A fare «quella strana cosa che era il teatro» c'è anche Clara Bianchi, la sorella minore di uno degli studenti del Galvani mobilitatisi per Schuster.

CLARA BIANCHI: Nel '71, quand'è nato il Teatro del Drago, avevo sedici anni. Venivo da una scuola parificata, di suore, e conducevo una vita

<sup>11</sup> Tra i generi praticati dal Bread and Puppet Theatre ci sono i Misteri, spettacoli religiosi dai risvolti politici (come, appunto, *La storia di Natale*), e gli allestimenti con e per i ragazzi – che rappresentano degli apripista nell'ambito dell'animazione teatrale. Altro campo di attività, quello degli spettacoli politici tout-court: lavori all'aperto e parate con i quali il Bread and Puppet Theatre fiancheggia manifestazioni, scioperi ecc. (cfr. Marco De Marinis, *op. cit.*, p. 147). Come vedremo, il Teatro del Drago farà propri questi metodi di intervento politico-teatrale.

<sup>12</sup> Mario Maffi, e-mail del 21 settembre 2011. Mario Maffi, docente di Cultura anglo-americana all'Università degli Studi di Milano, non era presente all'incontro di Fara Sabina. Il nostro contatto con lui è avvenuto esclusivamente tramite e-mail, e il suo contributo si è rivelato determinante per ricostruire l'esatta scansione cronologica di questi primi spettacoli, disciplinando i ricordi piuttosto confusi degli altri ex-membri. Le difficoltà che, di conseguenza, abbiamo incontrato nel raccontare il primo periodo d'attività del Teatro del Drago sono in parte legate alla naturale refrattarietà della memoria viva a piegarsi in ordinate ricostruzioni, in parte anche alle caratteristiche degli spettacoli del gruppo: basati su un montaggio di materiali che migravano dall'uno all'altro, ben si prestano ad alimentare ricordi poco precisi.

molto chiusa. Però ero una ragazza curiosa e, fortunatamente, avevo un fratello maggiore che frequentava una scuola pubblica, un istituto tecnico. Seguendolo ho iniziato a far teatro, quando Massimo Schuster chiese ai suoi amici di dargli una mano per fare uno spettacolo e raccogliere i soldi necessari per il viaggio di ritorno in America. All'inizio riproducevamo gli spettacoli del Bread and Puppet, con le loro maschere. Ci trovavamo in un garage-officina a fare questa strana cosa che era il teatro. Le maschere le costruivamo noi, anche neutre, e la cosa cominciava a crescere, arrivavano altre persone, finché abbiamo messo in scena uno spettacolo nostro, *La storia del soldato morto*. Per me, quella del Teatro del Drago fu un'esperienza entusiasmante, ma durissima. Immaginate una sedicenne cresciuta dalle suore che si trova improvvisamente davanti a questi maschi magnifici, intelligenti, disinibiti. Io mi sentivo un piccolo ranocchio, per di più con il marchio infamante di essere cattolica e credente<sup>13</sup>.

È l'autunno del 1972 quando il Teatro del Drago inizia a lavorare alla *Storia del soldato morto*, traendo ispirazione dalla famosa poesia di Bertolt Brecht. Mentre fervono le prove per quel nuovo spettacolo, nel garage fa la sua comparsa anche la sedicenne Julia Varley, «una studentessa inglese con l'aria molto seria, forse arrabbiata, che non sembrava molto felice. Silenziosa. Incuteva un certo timore»<sup>14</sup>. Del Teatro del Drago le ha parlato un suo amico, e lei arriva per curiosare. Viene inglobata immediatamente:

JULIA VARLEY: Sono arrivata nel garage in cui lavorava il Teatro del Drago a sedici anni. Ero giovane, ma sapevo molto bene come dovessero andare le cose. Avevo smesso di frequentare il liceo perché mi annoiava star seduta dietro a un banco, a studiare. Mi ero messa a lavorare – prima in una tipografia, e poi, con degli amici, avevo organizzato una vendita di patatine fritte su un pulmino. Non avevamo la licenza, il che ci obbligava a scappare ogni volta che si prospettava il pericolo di un controllo, a rischio di rovesciarci addosso l'olio bollente. Di sera prendevo lezioni di tedesco e lì incontrai un ragazzo, Daniele Ravenna. Fu lui a parlarmi del Teatro del Drago, definendolo «underground». Mi incuriosii, così andai in questo garage pieno di macchie d'olio sul pavimento, bidoni di petrolio, attrezzi... e in mezzo c'erano persone in jeans e maglietta blu che portavano delle maschere e dicevano dei testi<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Intervento di Clara Bianchi durante l'incontro del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

<sup>14</sup> La ricorda così Clara Bianchi, durante l'incontro del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

<sup>15</sup> Contrariamente a quanto era avvenuto in precedenza, visto che i ragazzi avevano scarsa dimestichezza con la dizione e l'uso della voce, e quindi preferivano

La seconda volta che sono tornata nel garage mi hanno messo una maschera sul volto. Non mi hanno chiesto se volessi fare teatro oppure no, non ho avuto il tempo di dire: «Ah, mi piacerebbe partecipare» – ero lì per mera curiosità e loro, invece, mi hanno messo una maschera: ero diventata l'infermiera che soccorre il soldato morto, Mario Maffi. Lui portava una maschera da cadavere fatta con la cera bianca, verde e gialla che abbiamo poi usato nella spettacolazione sul Cile<sup>16</sup>.

Del *Soldato morto*, Marco Donati conserva un'immagine molto nitida. Suggestiva:

MARCO DONATI: La parata per accogliere il soldato morto, un'allegoria del ritorno delle truppe vittoriose dal fronte, era risolta con due corde che partivano dal telo alle nostre spalle, sulle quali venivano messe delle grucce con un palloncino a fare da testa e dei vestiti o delle camicie. Gli attori, che tenevano le estremità, muovendo le corde facevano ballonzolare il popolo festante. Al centro, il soldato morto compiva la sua lunga parata, sorretto da crocerossine<sup>17</sup>. Il cantastorie suonava e cantava, altri attori suonavano l'unico strumento che sapevano usare: il flauto dolce<sup>18</sup>.

Il lavoro su uno spettacolo più ambizioso dei precedenti rese gli attori del Teatro del Drago consapevoli dei loro limiti tecnici. Se volevano fare seriamente teatro, avrebbero dovuto imparare – a suonare con competenza, a usare la voce e il corpo –, ma non tutti pensavano che ne valesse la pena, magari perché le loro priorità erano altre.

Le prime defezioni erano arrivate subito dopo lo spettacolo con Schuster. Un'altra frattura si consumerà nel corso del 1973, quando Mario Maffi e Mariella Merli decideranno di uscire dal gruppo per dedicarsi in altro modo alla politica:

MARIO MAFFI: Me ne andai perché ritenevo di dovermi dedicare di più e più intensamente a un'attività politica diretta, della quale il tipo di tea-

limitare l'uso del testo. Ne *La storia del soldato morto* fa invece la sua comparsa il Cantastorie, interpretato da Marco Donati, in frac a frange colorate.

<sup>16</sup> Intervento di Julia Varley durante l'incontro del 23 giugno 2011 a Fara Sabina. Foto di entrambi gli spettacoli sono pubblicate in *Pietre d'acqua* (Milano, ubulibri, 2006), il «taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret» in cui Julia Varley rievoca brevemente i suoi inizi al Teatro del Drago (pp. 20-28).

<sup>17</sup> In questo spettacolo compaiono per la prima volta dei veri e propri costumi di scena, mentre precedentemente il gruppo aveva utilizzato un completo di jeans e maglietta blu.

<sup>18</sup> E-mail del 22 luglio 2011.

tro cui pensavano gli altri mi appariva come un surrogato molto approssimativo. Ma non fu – tengo a precisarlo – una rottura polemica<sup>19</sup>.

«Per loro [Mario Maffi e Mariella Merli] – sintetizza Julia Varley – la politica era un'altra cosa rispetto al teatro, mentre per noi cominciò a essere il nostro modo di fare politica»<sup>20</sup>. Prima di uscire dal Teatro del Drago, però, Mario Maffi dà il suo contributo per il nuovo spettacolo del gruppo, *La guerra*, supervisionandone il testo. A essere messa in scena era una sorta di lezione di storia: l'inizio dei tempi, il passaggio dal nomadismo alla stanzialità degli agricoltori, la nascita della proprietà privata, la guerra.

MARCO DONATI: La scena era da teatro povero – un telo di iuta come sfondo, che serviva anche da teatrino per le maschere e i pupazzi. Davanti, gli attori.

Siccome eravamo decisamente brechtiani, ci straniavamo indossando la maschera bianca: quando un attore se la toglieva, voleva dire che il personaggio aveva finito di raccontare la sua storia.

Non eravamo dei mimi, tuttavia cercavamo di suggerire atmosfere e ambienti con l'utilizzo di oggetti elementari e con posture. Movimenti rarefatti si intrecciavano a movimenti più concitati: l'amore era una carezza lenta, la guerra uno scontro con bastoni bianchi. Sul telo, cartelli illustravano i quadri della storia: «La storia dell'uomo e la storia di lotta fra le classi» era il primo, «Guerra» l'ultimo<sup>21</sup>.

Scegliere il teatro invece che la politica nuda e cruda non è certo sinonimo di disimpegno: il Teatro del Drago si dedica con passione a far «politica con altri mezzi», contribuendo alla lotta di classe e alla controinformazione (Marco Donati e Julia Varley, per di più, militano nella cellula Cultura di Avanguardia Operaia). Dopo la scissione, proseguirà la propria attività «sintonizzandosi» sugli avvenimenti politici e sociali del tempo, prendendo posizione, esprimendo il proprio punto di vista con gli «interventi» e le parate per le strade di Milano, pieni di maschere e pupazzi. Per il colpo di Stato in Cile, ad esempio, i giovani attori lavorano intensamente nella cantina di Marco, e in tre giorni preparano le maschere necessarie per intervenire nei mercati del sabato, con una specie di «flash mob» sull'argomento. In occasione della campagna per il referendum sul divorzio, ven-

<sup>19</sup> E-mail del 28 agosto 2011.

<sup>20</sup> E-mail del 27 luglio 2011.

<sup>21</sup> E-mail del 22 luglio 2011.

gono portati in parata una coppia di pupazzi-sposi con i visi di Almirante e Fanfani, vestiti rispettivamente con un sacco della spazzatura e l'abito da damigella che Julia aveva usato da bambina<sup>22</sup>. L'idea che li guida è che il loro «teatro doveva essere utile e informare divertendo»<sup>23</sup>. Era un modo di partecipare alle lotte studentesche e operaie, seppure con i mezzi alternativi delle spettacolazioni.

Il principale punto di riferimento artistico e stilistico del Teatro del Drago è naturalmente il Bread and Puppet Theatre – il gruppo che, tramite Schuster, è alla base dell'imprinting teatrale dei suoi membri. Ma, in quegli anni così fervidi, gli esempi cui ispirarsi non mancano di certo, bisogna solo essere aperti a coglierli. Come quello della Mnouchkine:

JULIA VARLEY: Nel dicembre del 1972, alcuni di noi – Marco, io, Giancarlo [Oldoni], Mario Maffi e Mariella Merli – vanno a Parigi durante le vacanze di Natale, per vedere *1789* del Théâtre du Soleil. Non abbiamo soldi, così, per risparmiare, dormiamo in un albergo per prostitute, tutti insieme in una stanza. Lo spettacolo cui assistiamo ci rivoluziona completamente l'immagine di cosa possa essere il teatro, perché gli spettatori stavano in mezzo, mentre gli attori erano tutti attorno. Torniamo e dobbiamo andare in scena [con *La guerra*] al Teatro Officina<sup>24</sup>, in periferia, e lì decidiamo

<sup>22</sup> Cfr. Julia Varley, *op. cit.*, p. 23.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>24</sup> Il Teatro Officina era nato nel 1973, per iniziativa di un gruppo di studenti, insegnanti e operai che avevano trasformato il salone della balera di viale Monza (quartiere Gorla) in un teatro di sperimentazione. Tramite Avanguardia Operaia, il Teatro del Drago viene chiamato a partecipare alle attività del comitato di gestione. La sua presenza in viale Monza provoca un piccolo sconvolgimento, visto che metà del collettivo del Teatro Officina – tra cui Fiorenzo Tonazzo e Arnaldo Lenci – confluirà nel Teatro del Drago. Negli anni '70, il Teatro Officina sarà uno dei punti di riferimento per le compagnie sperimentali che approdano a Milano (da Memè Perlini a Claudio Remondi e Riccardo Caporossi), per le prime Cooperative teatrali (dal Gruppo della Rocca al Teatro dell'Elfo a Nuova Scena), per i Canzonieri di cultura popolare (capitanati da Giovanna Marini, Paolo Pietrangeli, Gualtiero Bertelli e Ivan della Mea). Il suo obiettivo primario era quello di dare un contributo ai programmi di decentramento culturale, non soltanto teatrale, proponendosi come uno dei primi «centri polivalenti»: nei suoi spazi avevano luogo cineforum, mostre d'arte e fotografiche, concerti, corsi di musica popolare, ma anche incontri, dibattiti e le assemblee delle prime comunità straniere di Milano. La produzione di spettacoli inizia nel 1976, quando Massimo de Vita, dopo l'esperienza con la Cooperativa Nuova Scena di cui era stato un fondatore insieme a Dario Fo, ne assume la direzione artistica. Tra gli spettacoli di quegli anni, ricordiamo *Maccheronea* e *Il comico e il suo contrario* (cfr. Domenico Manzella, Emilio Pozzi, *I teatri di Milano*, Milano, Mursia, 1985, vol. II, pp. 30-32; Teatro Officina, *Teatro Officina si presenta*, «Scena», n. 5,

di cambiare completamente il nostro spettacolo e di renderlo ambulante, con diversi quadri. Fu un disastro<sup>25</sup>.

Gli spazi in cui i ragazzi del Teatro del Drago si sentono a loro agio sono altri: «il nostro teatro non apparteneva agli edifici ufficiali con le poltrone in velluto rosso, né agli edifici alternativi con le sedie in legno: il nostro teatro apparteneva alle strade, ai mercati, alle scuole occupate, alle fabbriche e ai centri sociali»<sup>26</sup>. Sono affascinati dalla forza con cui gli interventi teatrali sanno rompere la consuetudine della quotidianità, ed è a questo tipo di pratica che decidono di votarsi dopo il loro terzo spettacolo, *Arrivano i nostri... o no?*

MARCO DONATI: In quello spettacolo abbiamo introdotto una nuova cosa, i pupazzoni che interagivano assieme agli attori davanti al telo e un po' di ironia, propedeutica poi allo sviluppo della svolta clownesca. La storia era sempre un po' didascalica. Era il '73, appena dopo il colpo di Stato in Cile. La storia degli Stati Uniti si intrecciava con quella di Unidad Popular. Canzoni degli Inti-Illimani, i testi dei discorsi di Allende, il generale Custer e l'aquila reale – simbolo dell'amministrazione presidenziale americana –, il potente esercito (rappresentato dal Grande Guerriero). Nel corso della spettacolazione, c'erano momenti comici, ovviamente legati ai simboli yankee, e momenti drammatici.

Lo spettacolo figliò una struttura per gli interventi all'esterno – nei mercati, nelle piazze.

Allende (il mascherone) faceva il comizio, i cileni (le maschere bianche) ascoltavano, il Grande Guerriero arrivava e li uccideva. Le maschere venivano distese per terra e coperte con dei teli rossi, come fanno gli agenti della polizia dopo un incidente mortale. La gente che passava doveva scavalcarle. Gli attori, mascherati, distribuivano volantini<sup>27</sup>.

Come già detto, per alcuni dei membri del Teatro del Drago la politica non si limitava al teatro. Marco Donati e Julia Varley, infatti, militavano nella cellula Cultura di Avanguardia Operaia – un impegno, il loro, iniziato ai tempi della scuola<sup>28</sup>. Fu proprio grazie a que-

ottobre-novembre 1976, pp. 19-20; ricco di informazioni sulla storia del gruppo anche il sito internet del Teatro Officina: [www.teatroofficina.it](http://www.teatroofficina.it)).

<sup>25</sup> Julia Varley, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

<sup>26</sup> Julia Varley, *Garofani rossi e una rosa*, in *Theatre, women, politics*, numero monografico di «The Open Page», n. 3, marzo 1998, consultato dattiloscritto.

<sup>27</sup> E-mail del 22 luglio 2011.

<sup>28</sup> A scuola, da anarchica, Julia Varley si era avvicinata ai Comitati di Agitazione, che erano il corrispettivo dei Comitati di Base delle fabbriche. Marco Donati militava nella cellula studentesca di Avanguardia Operaia.

sta militanza che ebbero l'incarico di ri-animare il Circolo La Comune di Milano, trasferitosi in via Vetere, sede di Avanguardia Operaia, nel 1973. I Circoli La Comune erano nati nel 1970, come una rete di spazi alternativi pensati per ospitare gli spettacoli del Collettivo Teatrale La Comune (riuniva Dario Fo, Franca Rame e parte dei membri dell'Associazione Nuova Scena), dopo la sua rottura con l'ARCI<sup>29</sup>. Nel biennio 1971-1972 i Circoli La Comune crebbero esponenzialmente, spesso dominati da questo o quel gruppo extraparlamentare, scarsamente collegati tra di loro e per lo più incapaci di tenere insieme un lavoro culturale autonomo, al di là della pura e semplice vendita dei biglietti per gli spettacoli di Dario Fo.

I rapporti con l'attore non erano però privi di ombre e si ruppero definitivamente in concomitanza con la scissione del Collettivo, nell'estate del 1973, e la fondazione della «Comune di Dario Fo»<sup>30</sup>. A quel punto, a sostenere i Circoli La Comune restò solo Avanguardia Operaia, mentre Lotta Continua<sup>31</sup> fondava i propri Circoli Ottobre.

<sup>29</sup> L'Associazione Nuova Scena era nata nell'estate del 1968, sulla spinta degli arroventati avvenimenti politici di quel periodo. Con essa, Fo inaugura la fase più segnatamente politica del suo teatro, scegliendo di esiliarsi dal circuito dell'ETI e di muoversi in quello alternativo dell'ARCI. I rapporti con il PCI, però, si incrinano a causa de *L operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo lui è il padrone* e di *Legami pure, tanto spacco tutto lo stesso!* (novembre 1969), due spettacoli decisamente critici nei confronti del Partito Comunista, i cui vertici reagiscono sabotando la tournée. Di conseguenza, Dario Fo, Franca Rame e parte dei membri di Nuova Scena costituiscono il Collettivo Teatrale La Comune, che si muoverà, appunto, negli spazi dei neonati Circoli La Comune. Sul Collettivo La Comune e i Circoli a esso collegati cfr. Roberto Nepoti e Marina Cappa, *Dario Fo*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Roma, Gremese Editore, 1997, pp. 24-27; ma si veda anche Marco De Marinis, *op. cit.*, p. 245. Sulla vicenda si può consultare anche la Cronologia contenuta nel sito [www.archivio.francarama.it](http://www.archivio.francarama.it).

<sup>30</sup> Dario Fo racconta così quella scissione: «Quel che succedeva era molto semplice. C'era il tentativo di un preciso gruppo politico, Avanguardia Operaia, di metter le mani sulla nostra organizzazione. Di conquistarsi l'uso di un circuito nazionale che contava ormai ottanta circoli, di una struttura teatrale che aveva un suo assetto tecnico, una sua credibilità politica. Nel loro disegno io e Franca Rame dovevamo pensare a far gli spettacoli, insomma a essere ancora una volta gli artisti di sinistra, mentre le redini politiche e organizzative le avrebbero tenute loro, con un vero comportamento da paguri. A quel punto non restava che rompere» (Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 146-147). Diverso, ovviamente, il punto di vista dei militanti di Avanguardia Operaia, che, aspirando a una maggiore autonomia, non condividevano il carattere accentratore di Dario Fo.

<sup>31</sup> Lotta Continua, formazione di matrice operaista, nasce a Torino nel novembre 1969 dalle ceneri di Potere Operaio, e in breve tempo diventa la più attiva tra quelle dell'estrema sinistra extraparlamentare. Alla sua base ci sono le tesi di Adria-

Durante i primi tempi di ripresa di attività del Circolo di via Vetere, la sala fu gestita dal Teatro del Drago come luogo in cui assistere a spettacoli di compagnie legate a quel particolare circuito. Il passo successivo fu quello di occuparsi in maniera più organica di produzione. Cornice di questo passaggio, un edificio signorile di Milano, a due passi da piazza del Duomo, in via Santa Marta: una «palazzina a due piani completa di cortile interno, porticato, saloni con monumentali caminetti marmorei, soffitti affrescati e pareti tappezzate di broccato: una tipica e preziosa casa milanese di fine Settecento acquistata di recente da una società immobiliare (Anankia) e sfitta ormai da diversi anni»<sup>32</sup>. Si decise di occuparla nell'inverno del 1974.

Domenica 12 maggio 1974: si svolge il referendum sul divorzio. Vincono i no all'abrogazione della legge Fortuna-Baslini con il 59,3% dei voti. Il fronte divorzista, che va dai liberali ai radicali, dai comunisti ai socialisti, dai repubblicani ai socialdemocratici fino alle frange dei «cattolici per il no», ha raggiunto la maggioranza dei voti. Per la prima volta, i democristiani sono stati messi in minoranza dal voto referendario, e si trovano isolati

no Sofri – segretario del gruppo dal 1973 –, che sostiene la necessità di collegare l'organizzazione con fabbriche e scuole. «Vogliamo prenderci le case, le fabbriche, le città – proclama uno dei suoi slogan. – Tutto: e organizzarci per difenderlo... una società senza banche, senza soldi, senza parassiti. Parassiti come gli studenti, per intenderci, messi nelle scuole per aiutare la borghesia. No, nessuno dei modelli attuali ci va bene. Neanche la Cina di Mao che fa le bombe atomiche. Vogliamo un modo diverso di vivere, un modo rivoluzionario» (cfr. Gianni Statera, *Storia di un utopia: ascesa e declino dei movimenti studenteschi europei*, Milano, Rizzoli, 1973; per una descrizione dell'evoluzione storica di Lotta Continua, si veda Massimo Teodori, *Storia delle nuove sinistre in Europa*, Bologna, il Mulino, 1976; e Paul Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra ad oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989. Una raccolta di documenti e interventi di Lotta Continua è presentata in *La Sinistra rivoluzionaria in Italia: documenti e interventi delle tre principali organizzazioni: Avanguardia operaia, Lotta continua, PdUP*, a cura di Davide Degli Incerti, Roma, Savelli, 1976). È però nella società civile che Lotta Continua diffonde più rapidamente scelte radicali. L'iniziativa più importante è l'avvio di un movimento di base che rivendica attraverso manifestazioni e scontri il diritto a una casa per tutti, con la richiesta di affitti più equi e la messa in atto di servizi adeguati: mercati, asili, ristoranti, consultori medici, centri sociali. L'obiettivo è organizzare la vita secondo nuove modalità, miranti non solo a combattere l'individualismo e la frammentazione della società moderna, ma anche a rompere la vecchia cultura della sinistra tradizionale (cfr. Paola Dal Toso, *op. cit.*).

<sup>32</sup> Articolo non firmato, *Santa Marta è anche una via*, «L'uno» (inserto di «L'uno»), settembre 1976.



insieme con il MSI. Anche le regioni meridionali, dov'è più forte l'influenza della Chiesa cattolica, si esprimono contro l'abrogazione della legge.

Giovedì 23 maggio 1974: l'organizzazione terroristica di estrema sinistra delle Brigate Rosse rilascia il sostituto procuratore della Repubblica di Genova Mario Sossi (era stato rapito a Genova, il 18 aprile), PM nel processo contro il gruppo detto XXII Ottobre (nell'autunno del 1972, Sossi aveva spiccato un avviso di reato contro Dario Fo e Franca Rame per attività sovversive).

Martedì 28 maggio 1974: a Brescia, nel corso di una manifestazione antifascista indetta dai sindacati, esplode una bomba sotto i portici di piazza della Loggia. Il bilancio è di 8 morti e un centinaio di feriti. Da subito, i magistrati seguono la pista dell'eversione di estrema destra.

Domenica 4 agosto 1974: esplode una bomba sul treno Italicus (espresso Roma-Monaco). Il bilancio è di 12 morti e 48 feriti. Il ministro degli Interni Taviani denuncia l'esistenza di un piano eversivo di matrice fascista contro le istituzioni democratiche. Come per la strage di piazza della Loggia a Brescia, anche in questo caso il processo sarà lungo, complicato e inconcludente.

Domenica 8 settembre 1974: i carabinieri del nucleo speciale antiterrorismo, diretto dal generale Carlo Alberto dalla Chiesa, infliggono un duro colpo alle BR: l'arresto di Renato Curcio e Alberto Franceschini, fondatori e leader delle Brigate Rosse. L'operazione è resa possibile dalle rivelazioni dell'infiltrato Silvano Girotto, detto anche «Frate Mitra».

Mercoledì 16 aprile 1975: il diciottenne Claudio Varalli viene ucciso a Milano da un gruppo di neofascisti aderenti ad Avanguardia Nazionale. Stava tornando a casa dopo aver partecipato a una manifestazione. Il giorno dopo, durante i cortei di protesta per la sua uccisione, si verificano pesanti scontri fra la polizia e i manifestanti. Gianino Zibecchi, insegnante di educazione fisica, rimane travolto e ucciso da una jeep della polizia.

Martedì 22 aprile 1975: la Camera approva la riforma del Diritto di Famiglia, che sancisce la parità tra i coniugi. Un mese prima, il 6 marzo, il Parlamento ha emanato un provvedimento che abbassa la maggiore età da 21 a 18 anni.

Mercoledì 30 aprile 1975: i vietcong liberano Saigon. Finisce dopo 34 anni, con la sconfitta degli Stati Uniti ad opera del minuscolo Vietnam del Nord, la lotta per l'indipendenza del paese.

Martedì 29 aprile 1975: il diciannovenne Sergio Ramelli, studente missino, muore a Milano. Il 13 marzo era stato

agredito sotto casa sua da un gruppo di militanti di Avanguardia Operaia, a colpi di chiave inglese.

Giovedì 15 maggio 1975: Massimo De Carolis, democristiano e membro del consiglio comunale di Milano, è ferito alle gambe da un gruppo delle BR che irrompe nel suo studio e lo sottopone a un «processo proletario». Fra i terroristi che colpiscono De Carolis c'è Walter Alasia, un ex militante di Lotta Continua che aveva lasciato il movimento quando a prevalere era stata la linea contraria alla lotta armata.

Giovedì 25 maggio 1975: presso il Parco Lambro di Milano si tiene il raduno pop organizzato da «Re Nudo», una rivista di controinformazione fondata nel 1970. All'incontro partecipano, tra gli altri, Area, Stormy Six, Giorgio Gaber, Antonello Venditti, Lucio Dalla, Francesco De Gregori, Eugenio Finardi, Claudio Rocchi, Pino Masi.

Domenica 15 giugno 1975: elezioni amministrative. Votano, per la prima volta, i diciottenni. Il giovane elettorato aiuta lo spostamento a sinistra delle amministrazioni locali e contribuisce a segnare una grande vittoria per il PCI. In moltissime regioni e città italiane si formano Giunte di sinistra. Il successo va al di là delle più ottimistiche previsioni. Le conseguenze sono profonde e investono la vita politica del paese: il PCI ripropone il «compromesso storico»; gli sconfitti - la DC, i liberali e i socialdemocratici - aprono un dibattito all'interno dei rispettivi partiti. A Milano si insedia la «Giunta rossa».

*In via Santa Marta 25* In quel periodo era piuttosto diffusa la tendenza a occupare edifici sfitti e inutilizzati da tempo<sup>33</sup>, grazie soprattutto all'azione dell'Unione Inquilini.

<sup>33</sup> Nei primi anni Settanta la situazione abitativa milanese si manteneva ancora su livelli mediocri, specie per ciò che riguardava la qualità degli insediamenti, l'affollamento e il fabbisogno, riflettendo sostanzialmente la tendenza politica di privilegio verso le classi più abbienti (lo conferma la diminuzione della popolazione operaia, che nel centro di Milano cala di 700.000 unità tra il 1961 e il 1971). Il dibattito avviato negli anni Settanta sul recupero dei centri storici a fini residenziali, attraverso un'operazione di risanamento e di rinnovo da attuare con un intervento pubblico, si estese anche alla periferia. D'altra parte, le modalità che la Giunta aveva adottato per il recupero a uso pubblico delle aree nelle zone centrali erano troppo rispettose della proprietà privata delle strutture esistenti; per di più, in queste aree mancavano i servizi pubblici, così anche i pochi strati popolari che avevano difeso il loro diritto di continuare ad abitarle si trovarono attorno condizioni sempre più estranee ai loro livelli di vita. Sull'onda di queste acquisizioni, non solo l'Unione Inquilini ma anche numerosi gruppi giovanili, organizzandosi politicamente e tecnicamente, misero in pratica l'occupazione degli stabili, dopo aver scelto gli edifici da colpire (cfr. *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili, un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, a cura di Claudia Sorrini, Milano, Feltrinelli, 1978).

Fu la sezione Centro di Avanguardia Operaia, costituita soprattutto da dipendenti delle banche, a promuovere l'occupazione dell'edificio di via S. Marta. L'idea era quella di usare come sede il piano terra e di lasciare il resto degli spazi a famiglie senza casa. Ma la conformazione architettonica dello stabile, ideale per sontuose feste settecentesche, non si addiceva affatto alla vita moderna di eventuali famiglie occupanti:

a piano terra esistono solo gruppi di due o tre locali senza servizi e precedentemente destinati a ufficio o magazzino, mentre al primo piano si succedono sale, saloni e salotti in cui trionfano l'opulenza e il cattivo gusto: dai ... camini monumentali e dai soffitti a cassettoni alle sale «moquettate» e tappezzate di rose rosse: una serie di sale intercomunicanti che, se si prestavano bene ad ospitare gli sfarzosi ricevimenti cui erano destinate, mal potevano essere utilizzate dai potenziali e proletari occupanti. L'unico piano in cui si sarebbe potuto abitare è il secondo e ultimo, dove una volta i Cornaggia-Medici avevano le camere da letto per loro e per gli ospiti: qui i servizi abbondano, anche se i sunnominati Cornaggia etc. hanno asportato tutti gli apparecchi sanitari lasciando i bagni vuoti<sup>34</sup>.

Se non poteva essere una casa, quell'edificio così suggestivo poteva però prestarsi a un uso non meno importante dal punto di vista culturale e sociale. A spiegarlo è Roberto Cerasoli, il segretario politico della cellula Cultura di Avanguardia Operaia:

ROBERTO CERASOLI: Santa Marta doveva diventare un'officina di produzione culturale, non solo di consumo; con dei collettivi differenziati secondo una specializzazione nei settori del cinema, dell'arte, dalla musica, e aperto alla formazione dei giovani. Non una sede di politica. Noi ci siamo posti l'obiettivo di creare questo ambiente, rimetterlo in ordine, pulirlo. Ricordo che siamo partiti dal tetto, poi siamo passati all'impianto elettrico e siamo finiti al riscaldamento; insieme agli occupanti del piano di sopra e alle famiglie<sup>35</sup> abbiamo pulito le colonne, ridipinto le porte...<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Articolo non firmato, *Santa Marta è anche una via*, cit.

<sup>35</sup> L'ultimo piano era gestito dall'Unione Inquilini. A Santa Marta abiterà anche Aurelio Cipriani, consigliere comunale di AO-PdUP nel 1975, mentre Massimo Gorla, parlamentare nel 1976, elesse il Centro a suo ufficio milanese – la presenza di quest'ultimo serviva a dare alla palazzina occupata una copertura giuridica. Il piano nobile, invece, era quello direttamente gestito dal Circolo la Comune.

<sup>36</sup> Citiamo dalla video-intervista realizzata da Claudio Coloberti e Marco Donati nella primavera del 2011.

Santa Marta, abitazione mancata, diventa così un apripista: tra i numerosi – quasi quaranta – Centri Sociali che sorgono in quel periodo, è il primo ad avere al suo interno dei laboratori multidisciplinari<sup>37</sup>, il che vuol dire che può produrre ed esportare un'originale proposta culturale. In effetti, il desiderio di fare cultura e di non subirla, di non trovarselo preconfezionata dai «divi di sinistra» – come scriverà Marco Donati sulla sua agenda, nel dicembre 1977 –, era profondamente avvertito.

MARCO DONATI: Santa Marta nasce come un esperimento di politica sociale. C'era il problema della produzione culturale. C'era la necessità di far vivere i Circoli La Comune non soltanto come luoghi di distribuzione di materiali preconfezionati: eravamo convinti che si dovesse cominciare a fare dell'autoproduzione per il territorio di riferimento. Santa Marta nasce con questa prospettiva: proviamo a vedere che succede se facciamo dei laboratori. Vediamo se riusciamo a mettere in moto energie che possano dar vita a spettacoli<sup>38</sup>.

Perché le attività inizino, si dovrà comunque aspettare qualche tempo. La prima cosa da fare è rimettere in sesto lo stabile – signorile, ma fatiscente. L'inverno del 1974 passa così, tra i lavori di ristrutturazione.

I giovani attori del Teatro del Drago sono volenterosi, entusiasti, ma inesperti. Possono insegnare a costruire maschere, poco altro. Ma non sono soli. Fin dai primi tempi della loro esistenza hanno iniziato a intessere preziose relazioni, che ora potranno tornare utili per trovare insegnanti e collaboratori. I primi laboratori «di rodaggio» partono nella primavera del 1975 e sono rivolti a gruppi già costituiti con cui il Teatro del Drago è in contatto. Visti i buoni risultati, l'anno successivo si aprono alla gente comune.

MARCO DONATI: In Santa Marta ci siamo trovati con pochissima esperienza personale come attori, quindi non in grado di gestire in prima persona un laboratorio di ricerca. Ma avevamo molta esperienza politica, quindi capacità organizzativa: sapevamo come stabilire relazioni, contatti.

<sup>37</sup> Come già accennato, a Santa Marta si svolgevano attività legate alla musica, al cinema, alla grafica e al teatro (il Circolo La Comune era già strutturato in commissioni di lavoro, e questo tipo di organizzazione verrà «esportato» anche in Santa Marta). La commissione Grafica si insediò in una sala al piano terra e iniziò subito a produrre manifesti, sia per il Centro, sia per chi ne facesse richiesta. La commissione Cinema produceva filmati in Super 8.

<sup>38</sup> Marco Donati, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

Cominciammo a cercare persone disposte a lavorare con noi più seriamente di quanto potessimo fare noi stessi. Infatti, per il primo anno, ci occupammo solo di maschere. Poi vennero altre persone dalla Comuna Baires<sup>39</sup> e dal Teatro del Sole. Così partì Santa Marta. Il primo anno ci furono centinaia di iscritti, divisi tra musica e teatro. Un numero esorbitante<sup>40</sup>.

Al piano nobile del palazzo di via Santa Marta, nella grande sala con il camino e il parquet intarsiato, gli appassionati di teatro potevano contare su insegnanti di buon livello: Luciano Fernicola ed Eduardo de la Cuadra, ex membri della Comuna Baires; Ruggero Cara, Encarnacion Suarez Otero e Claudio Raimondi del Teatro del Sole; Carmela (Mela) Tomaselli, che era stata all'Odin Teatret per un periodo di studio; Silvano Piccardi. Per quanto riguarda la teoria, Antonio Attisani tenne corsi di storia del teatro.

Anche nelle altre commissioni gli insegnanti erano professionisti affermati. Così, in breve tempo, Santa Marta diventò un crogiolo di cultura<sup>41</sup>, superando i limiti del quartiere in cui si trovava (Zona

<sup>39</sup> Renzo Casali, Liliana Duca, Antonio Llopis fondano la Comuna Baires nel 1969, in Argentina. La Comuna arrivò a Milano per la prima volta nel 1973 dal Festival di Nancy, dove aveva messo in scena *Argentina*. In Italia fece allora un tour di nove mesi, con spettacoli ispirati ai grandi temi sociali del tempo. Tornati in Argentina nel Natale del 1973, per gli artisti iniziò la repressione: Horacio Czertok venne sequestrato, altri due membri finirono tra i desaparecidos. La «colpa» era aver messo in scena uno spettacolo contro la tortura: *Water-Closet*. Il clima insostenibile li convinse a trasferirsi l'anno successivo a Milano, dove trovarono la loro prima sede in via Commenda 35. Già dal 1978 alternarono rappresentazioni all'interno del loro stanzone e proteste pubbliche all'esterno. A proposito di *Wisconsin*, un loro spettacolo del 1978, Giuseppe Grieco ha scritto: «Non si tratta certo di una commedia o di una tragedia in senso tradizionale. Chi entra nei locali di via Commenda ha subito l'impressione di penetrare nel cuore di una comunità giovanile che a tutto pensa fuorché a offrire di se stessa un'immagine consolatoria e gratificante. Ci si ritrova in mezzo a degli officianti che accolgono gli ospiti come naufraghi ansiosi di posare i piedi su un approdo liberatorio. Gli stessi officianti non sono persone che il naufragio se lo sono lasciato alle spalle, ma sono tutt'ora dei naufraghi i quali tendono a trovare una ragione al proprio scacco esistenziale» (cfr. Domenico Manzella, Emilio Pozzi, *op. cit.*, p. 9. Si veda anche Renzo Casali, *Comuna Baires: cultura teatro rivoluzione. Un'analisi, una proposta, una pratica*, Milano, Centro Lunga Marcia, 1973; Giorgio Morale, *Comuna Baires: storia di vent'anni di teatro, 1969-1989*, Firenze, la casa Usher, 1989).

<sup>40</sup> Citiamo da una serie di audio-interviste effettuate da Luca Ruzza nel 1982 e destinate a raccogliere testimonianze su Santa Marta, in vista di un volume poi mai realizzato. Luca Ruzza, architetto e scenografo, ha tra l'altro firmato le scenografie per *Il sogno di Andersen* (2004) dell'Odin Teatret.

<sup>41</sup> Evidentemente abbastanza rilevante da attirare l'attenzione della Rai, che realizzò un reportage (al momento non reperito) sul Centro.

Centro) e configurandosi come polo di attrazione a livello cittadino e punto di riferimento per gli altri Centri Sociali. Un cuore pulsante di energia e passione, il contenitore che rese patente, dandole una «sede», una fittissima rete di relazioni e contatti che certo esisteva ben prima dell'occupazione del 1974, e che tra le mura della signorile casa Cornaggia-Medici aveva avuto agio di solidificarsi.

MARCO DONATI: Un aspetto straordinario di Santa Marta era la qualità delle persone che facevano gli insegnanti. Pensate adesso a cosa bisognerebbe mettere in campo dal punto di vista economico per avere un simile corpo docenti: Patrizio Fariselli, degli Area, teneva corsi di tastiere; Mauro Pagani, della Premiata Forneria Marconi, di violino; Renato Rivolta, primo flauto della Scala, di flauto. Nelle sezioni teatrali passavano tutti i gruppi più importanti: Teatro del Sole<sup>42</sup>, Odin, Comuna Baires, Augusto Boal. Nella commissione Cinema lavoravano Roberto Fratti, Giorgio Mondolfo, Antonello Catacchio – professionisti che si prodigavano in modo gratuito o quasi<sup>43</sup>.

Come arrivavano a Santa Marta? Non lo so. Arrivavano come per magia. A un certo punto c'era Demetrio Stratos che provava la voce in fondo al cortile, ma non ti so dire come ci si trovasse. Forse perché, semplicemente, si passava di lì. Perché Santa Marta era diventato Santa Marta – un po' perché gli intellettuali allora si sentivano organici, un po' perché il Centro aveva superato la connotazione pre-definita delle sue origini: avevamo raggiunto, infatti, una nostra autonomia rispetto ad Avanguardia Operaia – e, per di più, figliava: l'Isola<sup>44</sup> con César Brie, il Leoncavallo... Eravamo di-

<sup>42</sup> Il Teatro del Sole, compagnia fondata a Torino nel 1971 da Carlo Formigoni e poi trasferitasi a Milano, era ed è specialista nella produzione di spettacoli per ragazzi (cfr. Articolo non firmato, *Teatro del Sole*, «Scena», n. 5, ottobre-novembre 1976, p. 18). Hanno cominciato a muovere i primi passi tra le sue file anche attori noti come Angela Finocchiaro e Carlina Torta.

<sup>43</sup> A volte gli insegnanti lasciavano il loro compenso al Centro, anche perché il loro lavoro aveva una connotazione politica, legandosi alla loro militanza. Diverso era il caso di insegnanti privi di altri introiti (Luciano Fericola, ad esempio), che ovviamente venivano pagati. Le quote dei partecipanti ai seminari – 3.000 lire al mese – erano impiegate per coprire i costi dei materiali necessari ai laboratori.

<sup>44</sup> Il quartiere Isola di Milano, circondato da recentissime e lussuosissime strutture destinate a uffici pubblici, fu un esempio significativo dell'uso che il «capitale» faceva del territorio. La mira degli speculatori fu quella di costringere gli abitanti del quartiere, in maggioranza proletari, a spostarsi, in modo da ottenere nuove residenze di prestigio. L'esperienza del Centro Sociale Isola, promossa da uno dei comitati di quartiere più importanti di Milano, è quindi significativa per questi dati di partenza. Sulla base della credibilità acquisita nel tempo, si organizzarono una serie di attività quali l'asilo autogestito (in una zona in cui non esistevano asili-nido – quindi atto di denuncia per una Giunta che non si curava delle necessità degli abitanti del quartiere), laboratori artigianali e una scuola di teatro. Quest'ultima venne presa in mano dal collettivo Túpac Amaru, fondato da cinque compagni usciti dalla

ventati l'esempio di cose che si potevano ripetere e che facevano star bene<sup>45</sup>.

A spingere in via Santa Marta tanti frequentatori non era, infatti, solo la voglia di praticare un'arte o acquisire delle tecniche. C'era anche il desiderio di assaporare modi inediti di stare insieme – un bisogno, questo, sempre alla base dei Centri Sociali<sup>46</sup>. Lo testimoniano anche le parole di un anonimo frequentatore della commissione Grafica:

La mia esperienza nel Centro Sociale S. Marta è incominciata e continua soprattutto per il mio bisogno di stare con gli altri.

Stare però con gli altri in modo finalmente diverso, diverso da come è possibile stare insieme in una città alienante come Milano, dove alle feste, popolari e non, si resta soli anche se si è in migliaia. Oppure come si sta insieme ad un concerto, al cinema ecc. In tutte queste situazioni ... il rapporto che si stabilisce è sempre quello di chi fa qualcosa e di chi non può fare altro che subirlo; per cui ognuno se ne resta nel proprio ghetto personale a fruire-subire quello che gli viene offerto, senza poter esprimere qualcosa di proprio o poter stabilire un minimo di rapporto nemmeno con chi gli sta vicino.

[...]

Ecco io ho cominciato a frequentare S. Marta per cercare un modo diverso ... di stare con gli altri. ... Qui ho avuto la possibilità, fra uno sgombero e l'altro, di parlare con gli altri, parlare e fare contemporaneamente delle cose [...]

Perciò se io come tutti gli altri compagni di S. Marta continuiamo a di-

Comuna Baires, tra cui César Brie. Vi si tennero corsi di preparazione psicofisica dell'attore e seminari politico-ideologici sul teatro; interventi di animazione i cui contenuti riguardavano la realtà e i problemi del quartiere (cfr. *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili, un'indagine sulle strutture associative di base a Milano*, a cura di Claudia Sorcini, Milano, Feltrinelli, 1978).

<sup>45</sup> Marco Donati, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

<sup>46</sup> I protagonisti diretti di questa esperienza a Milano furono i numerosi collettivi formati da giovani – figli della fase post-sessantottesca – che si affacciavano sul territorio metropolitano e che, alla fine del '74, rappresentavano una realtà molto variegata: da quelli che si avvicinavano alla politica ai collettivi giovanili e femministi, dai gruppi antifascisti a quelli teatrali, musicali e di varie espressioni artistiche. Lo spirito era principalmente quello di «riattivare processi di comunicazione e confronto intersoggettivo a partire dalla messa in discussione delle condizioni della propria vita materiale (problema degli affitti, degrado dei quartieri, diritto alla casa per le coppie non sposate) ... tutti elementi che vanno a sommarsi in un'unica sintesi: creare degli spazi liberati in cui poter vivere i rapporti tra uomo e donna, tra individuo e natura, tra vita privata e vita sociale, tra lavoro e tempo libero» (cfr. John N. Martin, Primo Moroni, *La luna sotto casa. Milano tra rivolta esistenziale e movimenti politici*, Milano, Shake Edizioni, 2007, p. 156).

fendere questo Centro Sociale, nonostante i ripetuti sgomberi e distruzioni, è perché vogliamo avere la possibilità-spazio di fare, noi e tutti quelli che lo vorranno, delle attività libere da qualsiasi condizionamento, vogliamo avere la possibilità di riunirci per parlare, conoscerci senza dover sempre pagare un biglietto d'ingresso o la consumazione. Abbiamo il diritto di esprimere il nostro dissenso a questo sistema-vita disumano. *Vogliamo far cultura invece di doverla sempre subire*<sup>47</sup>.

All'interno del Centro tutto era collegato, fluido, eccitante. Si poteva seguire un laboratorio di maschere e pupazzi e poi andare a lezione di violino con Mauro Pagani. Quelli della commissione Grafica disegnavano manifesti per tutti e poi partecipavano ai laboratori di teatro... I progetti fiorivano e l'attività era frenetica, soprattutto per Marco Donati e Julia Varley, che si trovavano ad avere una sorta di ruolo dirigente, in quanto membri di Avanguardia Operaia, da cui, però, stavano attenti a mantenere un'autonomia organizzativa e decisionale<sup>48</sup>.

Io – ricorda Julia Varley – organizzavo seminari e lezioni, contattavo professionisti, insegnavo, scrivevo volantini e comunicati stampa, preparavo festival, modellavo maschere, recitavo negli spettacoli ovunque ci chiamassero, guidavo un vecchio furgoncino blu, contattavo giornalisti e sindacalisti, discutevo, indicevo e presiedevo riunioni, prendevo regolarmente parte ai corsi, riciclavo l'argilla, pitturavo i muri della casa occupata... Lavoravo di mattina per guadagnare, di pomeriggio andavo all'università e facevo tutto il resto la sera e la notte. Entusiasmo, passione, credo politico, convinzioni profonde, passione, poco riposo, poco denaro, riunioni dopo riunioni, assemblee, manifestazioni, feste popolari... erano il mio pane quotidiano<sup>49</sup>.

Dalle parole di Julia Varley emerge con chiarezza come l'attività del Teatro del Drago fosse profondamente rivolta verso l'esterno. Stare tra le mura signorili di via Santa Marta, organizzando e gestendo seminari, rappresentava solo una parte dell'impegno. I ragazzi sciamavano con le loro parate nella città, tra vie e piazze. Intervenevano nelle occupazioni delle case, fiancheggiando l'Unione Inquilini;

<sup>47</sup> Dattiloscritto non firmato né datato, *Perché voglio che S. Marta viva*. Si tratta di uno dei documenti che Clara Bianchi e Marco Donati hanno recentemente trovato nella loro soffitta.

<sup>48</sup> C'è da precisare che non tutti i membri del Teatro del Drago erano parte del Circolo La Comune. Ancora meno numerosi quelli che militavano in Avanguardia Operaia – praticamente i soli Marco e Julia. Il che vuol dire che c'erano molte persone (membri del Teatro del Drago) che lavoravano in Santa Marta senza aver nessun rapporto né con il Circolo, né con Avanguardia Operaia.

<sup>49</sup> Julia Varley, *Pietre d'acqua*, cit., p. 23.



entravano nelle fabbriche – raggiungevano categorie sociali e anfratti cittadini al di fuori dei circuiti culturali ufficiali: «La nostra vera scuola furono le strade, le università, le fabbriche, i quartieri, i mercati e le feste popolari. ... Se avevamo fortuna ci davano 50.000 lire che, a quel tempo, servivano appena per pagare la benzina»<sup>50</sup>.

Le spettacolazioni prevalevano senz'altro sugli spettacoli. Il Teatro del Drago creava per lo più piccoli nodi drammatici, sketch, clownerie:

Mi ricordo lo spettacolino del piccolo circo, in cui Marco faceva il mangiafuoco e Simone, un bimbo di sei anni o forse meno, figlio di Marina della commissione Grafica, faceva l'ammaestratore di pulci con un costume di pelle di leopardo. Anche lui mangiava il fuoco, solo che era quello dei fiammiferi<sup>51</sup>.

*La rete* Intorno a Santa Marta – lo vediamo dall'immagine riportata nella pagina seguente<sup>52</sup> – c'è una costellazione di Centri Sociali, tra i quali si stabilisce una fitta rete di relazioni.

La leva da cui essi nascono è la speranza di poter fondare rapporti interpersonali nuovi, contrapposti a quelli vecchi – contenitori vuoti di ideologie polverose. Questa aspettativa è avvalorata dall'insediamento delle cosiddette «Giunte rosse» nelle amministrazioni cittadine e dall'avanzata delle sinistre nelle elezioni del giugno del 1975.

Riparare velocemente trent'anni di politica speculativa e ovviare all'assenza di servizi nei quartieri erano i compiti precipi ai quali si votavano l'Unione Inquilini e i giovani (fortemente impegnati nelle occupazioni assieme ai comitati di quartiere e alle donne), colpendo i caseggiati da occupare. Respinto dalle istituzioni, il problema della mancanza di humus sociale trovò la sua soluzione extra-istituzionale indirizzandosi verso l'autogestione della risposta: l'occupazione dei Centri Sociali significava recuperare parte della vita associativa degli strati popolari e costruire un fitto tessuto di relazioni.

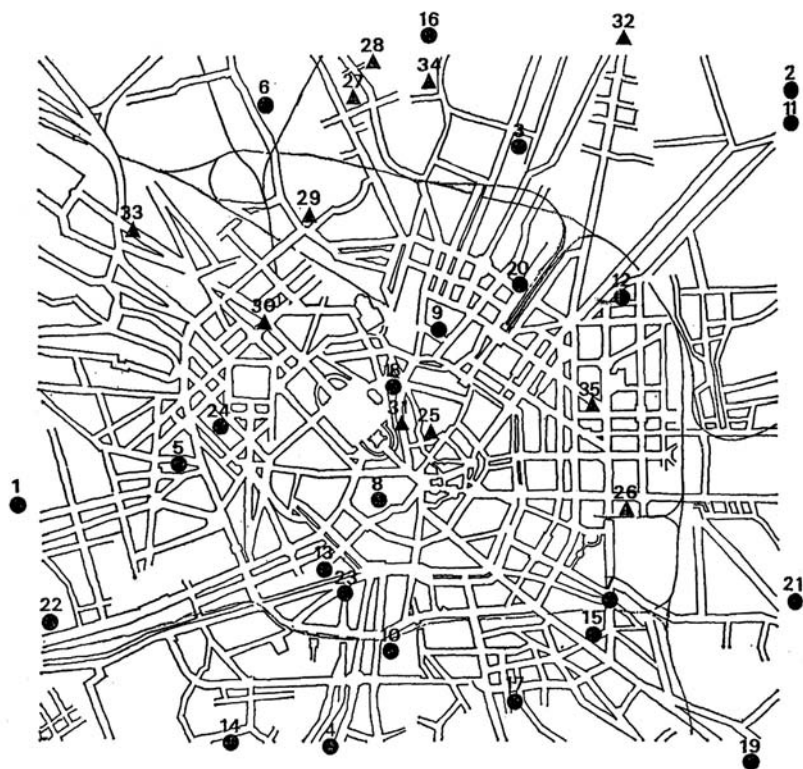
Certamente le forze politiche appoggiarono le occupazioni, ma troppo spesso considerandole elementi occasionali, secondari, non cogliendo comunque appieno l'area di problemi che i Centri esprimevano.

Il fermento che si registra al loro interno si sforza di rivitalizzare

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Clara Bianchi, intervista del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

<sup>52</sup> La mappa è tratta dal volume *Centri sociali autogestiti e circoli giovanili*, cit., p. 88.



La rete dei Centri Sociali di Milano, tra il 1975 e il 1977. Santa Marta corrisponde al n. 8, l'Iso-la al 9.

una «tradizione popolare» compromessa dallo «sviluppo capitalistico», promuovendo l'esigenza di partecipazione in prima persona, senza deleghe e schemi imposti dall'alto. La speranza è di recuperare la vita associativa in una città che si sviluppa ingoiando la dimensione umana, ma anche far leva sulla distribuzione e produzione di cultura, come nel caso specifico di Santa Marta.

In questo senso, il terreno dell'attivismo giovanile è più culturale che politico – e spesso è una politica dell'identità, come nei casi delle rivendicazioni in favore della differenza portate avanti dal femminismo<sup>53</sup> e dai movimenti omosessuali.

<sup>53</sup> Il biennio 1974-1975 rappresenta un momento di grande crescita del movimento femminista, sia nella capacità di aggregazione che nell'elaborazione teorica. Il 1974 inizia infatti in un clima di intensa mobilitazione per il referendum sul divorzio.

Differenziandosi tra loro, alcuni Centri si legarono fin dall'inizio al movimento giovanile, mentre altri si interessarono più in generale alla realtà dei quartieri occupati:

I primi imboccarono la strada di una vita spesso tutta interna, rivolta all'introspezione dei soggetti protagonisti, e non riuscirono a stabilire con l'esterno altro che rapporti astratti o mediati. Gli altri divennero centri di attività politiche rivolte al quartiere, e spazio di discussione e partecipazione di base, alla ricerca di legami concreti, relazioni possibili tra centro e intorno sociale. Nell'ambito di questi ultimi alcuni assunsero le caratteristiche di centri di produzione-ricerca e sperimentazione culturale di portata cittadina; molti divennero punti di raccolta di esperienze di base decentrate, molti ancora sedi periferiche del circuito di base di spettacoli teatrali e cinematografici<sup>54</sup>.

I Centri Sociali riprendono quello che il '68 non era riuscito a fare. Se nel '68 i punti di partenza erano la fabbrica e la scuola, in questi anni si nota una certa distanza politico-culturale soprattutto dall'area operaia, evidenziata anche dagli stessi nomi dei collettivi, come per esempio «Falce e Mirtillo» al posto di «Falce e Martello»<sup>55</sup>.

È, in effetti, una polifonia di esigenze per una cultura alternativa ciò che sostanzia la vita di molti dei Centri Sociali di quel periodo.

Per chi partecipava alle attività di un luogo come Santa Marta, la sensazione più esaltante che ne derivava era quella di crescere come individui. Lo evidenzia Claudio Coloberti:

Mi ha fatto fermare a Santa Marta la possibilità di sentirmi attivo e responsabile. Vedevo nel Centro due valenze, una politica, l'altra più emotiva. Io non ho fatto il '68 nel senso classico, il mio '68 l'ho fatto a Santa Marta nel '77. Avevo la necessità di trovare situazioni che mi facessero maturare, all'inizio senza sapere bene in che direzione andare, ma in me c'è stata una crescita molto rapida di assunzione di responsabilità<sup>56</sup>.

Sulla base del motto «Non c'è liberazione delle donne senza rivoluzione, non c'è rivoluzione senza liberazione delle donne», le tematiche femministe attraversano in modo dirompente tutta l'esperienza dei Centri Sociali, anche se successivamente si arriva alla rivendicazione di autonomia totale del collettivo femminista (cfr. Anna Maria Battisti, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: ricerca e documentazione nell'area lombarda*, Milano, Franco Angeli, 1984; Anna Rita Calabrò, Laura Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Milano, Franco Angeli, 2004).

<sup>54</sup> Andrea Bisicchia, *Teatro a Milano, 1968-1978. «Il Pier Lombardo» e altri spazi alternativi*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1979, p. 50.

<sup>55</sup> Cfr. John N. Martin, Primo Moroni, *op. cit.*

<sup>56</sup> Audio-intervista a Claudio Coloberti realizzata nel 1982 (cfr. nota 40).

In questa alternativa antagonista alla «cultura borghese» gioca un ruolo fondamentale il teatro, e non solo nei Centri Sociali.

In quel periodo, a Milano, fioriscono infatti una serie di compagnie e spazi come il Teatro dell'Elfo<sup>57</sup>, il Teatro Officina, il Teatro Uomo<sup>58</sup>, il CRT<sup>59</sup>, che si propongono come realtà «altre» rispetto all'ingombrante presenza del Piccolo, bersaglio di una contestazione aperta, con particolare accanimento verso le sue funzioni sociali e il rapporto instaurato con la città<sup>60</sup>. Per sanare questa situazione, nel

<sup>57</sup> La compagnia del Teatro dell'Elfo viene fondata da Gabriele Salvatores e Ferdinando Bruni nel 1973. Prima di ottenere una sede, nel 1979, proponeva i suoi spettacoli negli spazi dei Centri Sociali – il Leoncavallo, il Santa Marta, l'Isola. Tra gli spettacoli di quegli anni ricordiamo: *Woyzeck* di Büchner (1974), *Pinocchio bazaar* (1975), *Le mille e una notte* (1978). Per notizie sulla compagnia, si veda Elio de Capitani, *La nostra storia*, in <http://old.elfo.org/storia.html>, e Oliviero Ponte di Pino, *Un teatro lungo venticinque anni. Sugli spettacoli del Teatro dell'Elfo*, in <http://www.trax.it/olivieropdp/elfo2001.htm>.

<sup>58</sup> Il Teatro Uomo, fondato nel 1969 da Fiorenzo Grassi e Virgilio Bardella, nei primi anni ha una propria sede in via Manusardi. Sebbene non richiami un grande pubblico e risulti nella sua programmazione poco unitario, esso si distingue subito per l'originalità dei lavori proposti, offrendo a Milano un ricco programma di ricerca e sperimentazione dalla forte connotazione politica. Tra gli spettacoli ricordiamo: *Notte con ospiti* di Peter Weiss; *Ricorda con rabbia*, regia collettiva del testo di John Osborne; *Deliriotre*, diretto da Gianni Rossi, e *Il cimitero delle macchine* di Fernando Arrabal (cfr. Valerio Fantinel, *Teatro Uomo*, «Sipario», marzo 1970).

<sup>59</sup> Il Centro di Ricerca per il Teatro (CRT) nasce nel 1974. Fondatore ne è Sisto Dalla Palma, convinto assertore del decentramento e della ricerca in campo teatrale: «Bisogna moltiplicare i luoghi d'iniziativa. Operativamente sono necessari teatri laboratorio, centri di ricerca creativa aperti ai giovani, collegati concretamente con le scuole e i quartieri. [...] I messaggi che ci sono venuti dalle inquietudini giovanili sono inequivocabili: o la classe dirigente saprà elaborare questi messaggi dando risposte positive anche sul piano operativo, oppure direi che un teatro come l'attuale non ha proprio molto senso» (la dichiarazione di Sisto Dalla Palma è riportata in Maurizio De Luca, *Non c'è solo Strehler*, «Il Lombardo», 29 settembre 1973). Risposta positiva e concreta fu appunto il CRT, che ebbe sede in un'ex palestra concessa dal Comune in una zona periferica (piazzale Abbiategrosso): una dislocazione che rappresentava un'autentica sfida, quella di divenire il punto di riferimento per le attività culturali della decentrata Zona 15. Il CRT diventò un luogo di incontri teatrali ospitando seminari e stage, ma soprattutto le esperienze di gruppi come il Living Theatre, Jerzy Grotowski e il Teatr-Laboratorium, il Bread and Puppet Theatre e l'Odin Teatret. Si realizzava così la tanto auspicata esperienza di decentramento, anche se, spesso, quello che accadeva era la migrazione dello spettatore dal centro alla periferia, senza che si verificasse l'acquisizione di un pubblico nuovo fino ad allora emarginato (cfr. *Il CRT, centro di ricerca per il teatro*, a cura di Chiara Merli, Roma, Bulzoni, 2007; Domenico Manzella, Emilio Pozzi, *op. cit.*, pp. 17-19; Oliviero Ponte di Pino, *Le regole dell'innovazione. (Quasi) trent'anni di storia del CRT di Milano*, «ateatro», 31.4, <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=31&ord=4>).

<sup>60</sup> Anche per i giovani che vivono le loro sere a Santa Marta, magari facendo tea-

1968-1969 il Piccolo aveva cercato di aprirsi con l'iniziativa del decentramento attraverso il Teatro Quartiere<sup>61</sup>, che però non seppe incanalare le istanze, i bisogni culturali e i fermenti provenienti dall'ambiente nel quale agiva come un corpo estraneo, in un contesto periferico che tendeva a rigettarlo. Ne venne fuori l'esportazione di spettacoli preparati nell'ambito del Piccolo, e incapaci quindi di coinvolgere attivamente il pubblico delle periferie.

Nel frattempo, anche gli spettatori stanno cambiando. C'è un pubblico nuovo che reclama un rapporto più viscerale con il teatro e più in generale con le proposte culturali della propria città, scontrandosi con quello che Milano fino ad allora gli ha offerto: «Si è constatata l'esistenza ... di un pubblico giovane, nuovo, che vuole un teatro "diverso"; magari non è preparatissimo, forse è tendenzioso, certamente ignora i valori della continuità e della ricerca»<sup>62</sup>.

È in tale contesto che, nel 1975 (29 maggio) e nel 1976 (26-30 giugno), si svolsero al Parco Lambro le ultime due edizioni del Festival del Proletariato Giovanile, organizzato dalla rivista di controinformazione «Re Nudo»<sup>63</sup>. Fu una specie di Woodstock all'italiana,

tro, Strehler è un «nemico». Quasi scontato, quindi, che il Centro si mobiliti contro la decisione del Comune di affidare il vecchio Teatro Fossati al Piccolo (di cui diventerà, in effetti, il teatro-studio), per evitare che il quartiere Garibaldi, allora molto popolare, fosse snaturato. Sono, questi, anni di selvagge speculazioni edilizie, che si fanno beffe della legge 167/1962 sull'edilizia economica e popolare, aggirata con nonchalance dai proprietari degli immobili (come vedremo più oltre, lo stesso Santa Marta cadrà vittima degli speculatori). Da parte sua, Strehler non mostra molta simpatia verso il formicolante mondo dei gruppi di base e quelli appartenenti al «Terzo Teatro». A tal proposito, con spericolata analogia e chiaro intento stroncatore (se ne vedano gli effetti nel tendenzioso articolo di Renato Palazzi, *Teatro-circo-carnevale a Bergamo*, «Corriere della Sera», 5 settembre 1977), arriverà ad accostare Eugenio Barba alle Brigate Rosse, con ovvi strascichi polemici (cfr. Ugo Volli, *All'atelier di Barba - 30 ore magiche con l'antiteatro*, «la Repubblica», 11-12 settembre 1977).

<sup>61</sup> Il «Teatro Quartiere» si proponeva il duplice obiettivo di portare il teatro nei luoghi dove esso era sconosciuto e favorire la partecipazione degli spettatori attraverso il prezzo politico del biglietto. Il suo scopo era formare un nuovo pubblico attraverso la proposta di un teatro di qualità (cfr. *Il CRT, centro di ricerca per il teatro*, a cura di Chiara Merli, cit., p. 37).

<sup>62</sup> Roberto de Monticelli, *C'è un pubblico teatrale nuovo a Milano*, «Corriere della Sera», 15 aprile 1975.

<sup>63</sup> La scena underground, protagonista degli anni che vanno dal 1969 al 1973, trova un suo canale preferenziale nella testata «Re Nudo», fondata da reduci del movimento Beat (il numero zero della rivista esce nel novembre 1970 e vende 8.000 copie, tutte a Milano). Da essa viene veicolata la necessità di riappropriarsi della vita e della propria identità anche all'interno delle aree più degradate. Di ciò è corollario l'assunzione dell'ideologia della festa quale momento di ritrovo collettivo a carattere

cui partecipò anche il Teatro del Drago, al quale fu affidata la gestione del «secondo palco» e dei momenti di animazione, durante i quali diedero dimostrazione del loro training. Julia Varley racconta che, in quell'occasione (1976), si presentò anche il Living con *La torre del denaro*: «Era tutto parte di uno stesso movimento»<sup>64</sup>.

A giudicare dai racconti di chi visse quella stagione, Milano era in effetti una città vitale e stimolante, dove si poteva assistere al meglio della produzione italiana e internazionale. Dall'Odin Teatret a Tadeusz Kantor, dagli Els Comediants a Peter Brook c'era davvero l'imbarazzo della scelta. Anche per chi ostentava una certa indifferenza per quel profluvio di nomi noti non tutti avevano «tempo, soldi e voglia di andare molto a teatro»<sup>65</sup>, stare immersi in quell'atmosfera viva doveva essere di certo elettrizzante.

CLAUDIO COLOBERTI: Io il Bread and Puppet l'ho visto!

Era il '76, a Milano, al Teatro Uomo, lo spettacolo era *The White Horse Circus* l'ho anche registrato di nascosto (con una telecamera grossa come un armadio, non ricordo con quale scusa io sia riuscito a farla entrare in teatro) ... Ne ho qualche vago ricordo: luci bianche, gruppi di pupazzi tirati in scena dalle quinte con delle corde (ne ritrovo poi tracce nei primi lavori di Danio Manfredini), mascheroni che ancora adesso associo alla grafica di Steinberg e l'apparizione finale di Peter Schumann sui trampoli, con ali da angelo e sopra un cavallo bianco: un'atmosfera generale forse un po' troppo a cavallo (!) tra l'hippy e il mistico, ma decisamente molto suggestiva.

Da quello spettacolo venne l'idea di costruire dei cavalli di spugnetta (un'opera collettiva con la supervisione di Marco [Donati]) da usare sui trampoli. Li utilizzammo in una festa all'Isola, dove Marco e io, vestiti da

nazionale. Esempio ne sono i raduni gestiti da «Re Nudo», che dal 1974 diventano le «feste del proletariato giovanile». La quarta edizione del 1974 e la quinta del 1975 sono quanto di meglio il movimento controculturale esprimerà negli anni Settanta. Diverso è il discorso per il successivo festival del 1976, sempre al Parco Lambro di Milano, dove l'indiscriminata massificazione, la modalità di vendita delle merci, il degrado del luogo e soprattutto le contraddizioni politiche e culturali interne al movimento si fondono in una miscela esplosiva che ne rileva i limiti: tra il 26 e il 30 giugno, migliaia di giovani con tende e sacchi a pelo invadono il parco, un gruppo si distacca assalendo un supermercato e provocando l'intervento della polizia con gas lacrimogeni. La festa si declina in fughe affannose, confusione indescrivibile, dibattiti politici alternati a risse improvvise, musica sopraffatta dagli slogan.

<sup>64</sup> Julia Varley, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

<sup>65</sup> Queste parole sono di Julia Varley (e-mail del 27 luglio 2011), cui abbiamo chiesto di raccontarci quali stimoli teatrali avesse sperimentato a Milano negli anni del Teatro del Drago e di Santa Marta. «Pensavo» scrive «di imparare di più dalla mia insegnante di ginnastica che dal vedere gli spettacoli di altri gruppi».

Cavaliere Nero e Cavaliere Bianco, avevamo uno scambio di minacce demenziali che portava poi a un duello.

*Min Fars Hus* l'avevo visto forse un anno prima di arrivare a S. Marta<sup>66</sup>, mi aveva impressionato moltissimo ... Ho poi dei ricordi vivissimi della figura magica di Bolek Polivka, che riusciva a farti morire dal ridere con un gesto; gli Els Comediants incontinentibili, capaci di far ballare la gente per ore e ore, e poi (perché no?) *La tempesta* di Strehler e Kantor con *La classe morta*, e Peter Brook, e non dimentichiamo l'Odin a piazza Formentini con *Il libro delle danze*, e poi all'Arsenale gli spettacoli del Collettivo Omosessuali (via Morigi) con Mario Mieli e le sue provocazioni coprofaghe, e l'appena nato Teatro delle Briciole al Tetro Verdi (*Genesis*, sulla creazione del mondo, realizzato con pupazzetti giocattolo mossi «a vista» su una scena montata su un carretto da ortolano), e Leo Bassi che viveva su un furgone adattato a camper con una gallina, e la Comuna Baires ancora all'Arsenale con tutta la sua carica di violenza e la sua esasperata connotazione ideologica, e il Teatro del Sole con il suo «teatro politico per bambini» o forse teatro per «bambini politici»...<sup>67</sup>

L'ambiente socio-culturale in cui i giovani membri della commissione Teatro sono inseriti supera però i confini della città. La realtà in cui si muovono è molto più vasta, fluida e difficilmente censibile, ed è quella dei gruppi di base.

CLAUDIO COLOBERTI: Poi [a Santa Marta] c'è stato un crescendo, e si è arrivati a ipotizzare un centro di documentazione: se vogliamo fare un teatro bisogna mettere in piedi un centro dove si raccolgano documenti, dove si tengano contatti con altri gruppi, anche con il teatro istituzionale laddove si dimostri aperto a esperienze teatrali spontanee erano nati così i rapporti con gruppi quali il Teatro dell'Elfo e il Teatro Officina. Provammo a contattare anche Dario Fo, ma senza esito.

In quel periodo erano nati i gruppi di base così venivano definiti, e Santa Marta divenne un Centro di riferimento per convegni, assemblee e riunioni<sup>68</sup>.

In effetti, è proprio negli anni in cui Santa Marta vive il suo periodo più bello e intenso (1975-1977) che spumeggia il fenomeno del teatro di gruppo. Sotto la pelle del teatro «ufficiale», cioè, si muoveva una miriade di gruppi spontanei o di base, a volte quasi invisibili, che costituivano

<sup>66</sup> Claudio Coloberti entra a Santa Marta a ventisette anni, nel 1975, come allievo dei laboratori teatrali, per diventare poi membro del Teatro del Drago.

<sup>67</sup> Claudio Coloberti, e-mail del 27 luglio 2011.

<sup>68</sup> Claudio Coloberti, audio-intervista del 1982, cit.

un movimento di grande intensità e dalle imprecise e plurime facce, quali lo spontaneismo nella produzione, una certa centralità del corpo nelle embrionali tecniche d'attore, la ricerca d'un rapporto diverso tra il teatro, chi lo fa e chi lo va a vedere. Era un movimento più sfrangiato e ancor più appariscente rispetto al fenomeno internazionale da Barba definito «Terzo Teatro». Il minimo comun denominatore più significativo tra i diversissimi gruppi che lo componevano era quello politico: la scoperta e il bisogno di fare politica in maniere differenti. Di creare rapporti diversi tra sé e i propri spettatori, sia quelli già noti che quelli da andare a cercare.

Al suo interno questo movimento aveva un sottoinsieme formato dai gruppi che potremmo chiamare di «impronta Odin», sottoinsieme che stava precisandosi nelle sue differenze rispetto al movimento italiano dei gruppi di base soprattutto in seguito all'incontro di Belgrado, 1976, ed al manifesto sul «Terzo Teatro» di Barba<sup>69</sup>.

Per il Teatro del Drago, come per moltissimi altri gruppi di base, l'Odin Teatret era un punto di riferimento obbligato nel bene o nel male. Barba, forse lo «sceicco del Terzo Teatro»<sup>70</sup> più in vista, era al

<sup>69</sup> Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., pp. 66-67. Quello che diventò il Manifesto del Terzo Teatro era stato originariamente concepito da Eugenio Barba come documento interno per i partecipanti al primo incontro internazionale dei teatri di gruppo che si tenne a Belgrado, nell'ambito del Bitef/Théâtre des Nations, nel 1976. Il testo integrale si può leggere in Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, ubulibri, 2000<sup>2</sup>, pp. 165-167 (ma si veda tutta la IV sezione: *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, pp. 163-224). Per una cronologia degli incontri del teatro di gruppo, si veda Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., pp. 326-328.

<sup>70</sup> L'ironica definizione si trova nell'articolo *E la fame?*, «Scena», n. 6, novembre-dicembre 1976, p. 7. La rivista «Scena», fondata e diretta da Antonio Attisani, è uno strumento fondamentale per assaporare il clima, a volte arroventato, legato ai teatri di base, al Terzo Teatro ecc. Fu «la rivista di battaglia del movimento teatrale degli anni Settanta» (Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., p. 65). Senza pretesa di esaustività, segnaliamo alcuni articoli o numeri particolarmente rilevanti: *Milano*, «Scena», anno I, n. 5, ottobre-novembre 1976, pp. 16-20 (un'indagine sulle più interessanti realtà «alternative» di Milano); *La scoperta del teatro. I gruppi di base si sono rivelati una delle realtà più interessanti di questi anni. Ora tutti li vogliono proteggere. Vediamo chi sono e cosa succede*, a cura di Antonio Attisani, «Scena», anno II, n. 1, febbraio 1977, pp. 4-11 (sullo stesso numero, l'acceso botta e risposta tra Ferdinando Taviani e Siro Ferrone a partire dal Manifesto del Terzo Teatro di Barba); *Il teatro cambia. Interviste, saggi e inchieste*, «Scena», anno II, n. 2, aprile 1977, un numero tutto dedicato all'incontro di Casciana Terme; *Il teatro di gruppo si presenta*, «Scena», anno II, n. 5, novembre 1977, numero quasi monografico che dà conto dell'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo di Bergamo, con tanto di statistica sui gruppi di base operanti allora in Italia; Articolo non firmato, *Identità dei gruppi di base e rapporto con il movimento*, «Scena», anno III, n. 2, aprile 1978, pp. 28-29.



contempo affascinante e respingente, proprio perché la sua forza e la sua fama sembravano foriere di omologazione<sup>71</sup>:

[I]l teatro di base osservava, ad esempio, il critico Roberto De Monticelli ha utilizzato finora, dando prova se non di scarsa fantasia di un vistoso conformismo stilistico, i modelli di alcuni gruppi stranieri, il Living, il Bread and Puppet, l'Odin di Eugenio Barba... possibile che non esista altro, che non si possa inventare qualcosa di nuovo, nativamente connesso con le esigenze del territorio, che è poi fatto di gente, di problemi, di vissuti differenziati e distanti?<sup>72</sup>

Per la nebulosa sparpagliata e un po' scomposta che erano i teatri di base, era effettivamente impossibile o quasi non confrontarsi con quel grumo di luce più forte che si raccoglieva attorno al gruppo danese. Le incomprensioni e le polemiche furono altrettanto inevitabili, espresse spesso e volentieri platealmente. Come a Casciana Terme, ad esempio, dove si svolse un incontro sull'«Uso del teatro nel territorio» (18-20 marzo 1977)<sup>73</sup>. Uno degli incontri preparatori di quell'evento si tenne proprio nel Centro di via Santa Marta. Con i suoi pupazzi-poliziotto armati e i suoi trampoli, il Teatro del Drago parteciperà anche al Festival nazionale dell'Unità di Modena, nel 1977 (4 settembre): «Il pupazzo del vigile era bellissimo, alla Els Comediants. Elmetto bianco, stoffa nera, bottoni in polistirolo dorati, e poi le lunghe braccia dalle mani inguantate di bianco»<sup>74</sup>.

Tra il materiale fotografico rimastoci di Santa Marta, resta traccia del pupazzo-vigile, alla testa di una parata: l'immagine cattura un clima

<sup>71</sup> «Eravamo piuttosto contrari a tutti i gruppi che si rifacevano all'Odin, sia perché ci sembrava che lo copiassero, sia perché secondo noi non erano impegnati politicamente» (Julia Varley, e-mail del 27 luglio 2011). Date queste premesse, è ovvio che, negli incontri tra i gruppi che si svolsero in quegli anni, il clima si surriscaldasse (per esempio, cfr. l'articolo di Guido Fink su Casciana Terme, in cui si parla di «atmosfera da linciaggio»: «la Repubblica», 23 marzo 1977).

<sup>72</sup> Roberto De Monticelli, «Corriere della Sera», 28 marzo 1977.

<sup>73</sup> Organizzato dall'ARCI, dall'Associazione Critici e dal Piccolo Teatro di Pontedera, vi parteciparono circa 130 gruppi, che per tre giorni discussero, stabilirono contatti e scambiarono informazioni, esperienze, conoscenze. Anche a Bergamo, durante l'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo (28 agosto-7 settembre 1977), «i Centri Sociali di Milano e i gruppi di base erano presenti in modo abbastanza agguerrito. Ricordo che César Brie fece un intervento polemico nella chiesa dove si svolgeva l'incontro, ed Eugenio lo lasciò parlare» (Julia Varley, e-mail del 27 luglio 2011). A proposito di ambivalenza, è quasi superfluo notare che César Brie, di lì a poco, sarebbe entrato a far parte dell'Odin Teatret (vi rimase dal 1979 al 1988).

<sup>74</sup> Claudio Coloberti, audio-intervista del 1982, cit.

di festa quell'atmosfera «dolcemente tumultuosa» di cui parla De Monticelli<sup>75</sup>, che certo caratterizzò quel «fenomeno da seguire con attenzione»<sup>76</sup> che per Volli erano i gruppi di base. Un fenomeno contraddistinto da una grande «vitalità»<sup>77</sup>, come «un mosto in fondo alla botte [... che] ribolle»<sup>78</sup>, ma con la vulnerabilità di un tallone d'Achille: la mancanza di professionalità e di programmaticità, spesso sommata allo spontaneismo della nascita. Lo mette in luce Ferdinando Taviani: per sopravvivere, un gruppo ha l'esigenza di crescere, nel senso di arrivare a un «certo livello di mestiere tale da permettergli di difendersi dalle forze cui darà necessariamente fastidio»<sup>79</sup>. I ragazzi del Teatro del Drago provarono ad affinare le armi del mestiere (si pensi ai seminari che organizzavano e seguivano), ma loro stessi, in fondo, rifiutavano l'«economicismo»<sup>80</sup> dell'essere professionisti, attribuendo un valore precipuo alla rete di relazioni che nascevano attraverso il loro lavoro teatrale, praticato senza volerne fare un mestiere<sup>81</sup>. La caduta di Santa Marta svelò, quindi, il loro lato vulnerabile.

Mercoledì 24 marzo 1976: un colpo di Stato, in Argentina, depone Isabelita Peron, e al potere va una giunta di generali. La dittatura durerà fino al 10 dicembre 1983. Per non sollevare l'opinione pubblica internazionale, la repressione del dissenso assume la caratteristica della segretezza: gli oppositori sono arrestati, torturati, uccisi e fatti scomparire (desaparecidos).

Domenica 20 giugno 1976: in Italia si svolgono le elezioni politiche. La DC mantiene le sue posizioni, mentre il PCI ottiene un grande successo e arriva al 34,4% dei voti, senza però riuscire a superare il suo storico partito rivale. Entrano alla Camera i deputati di Democrazia Proletaria e quelli del Partito Radicale. Restano stabili i socialisti e i repubblicani. Il successo del PCI è legato alla delusione dei ceti medi nei confronti del centro-sinistra, allo sde-

<sup>75</sup> Roberto De Monticelli, *art. cit.* Il critico sta descrivendo il fervido clima che caratterizzò gli incontri di Casciana Terme.

<sup>76</sup> Ugo Volli, «la Repubblica», 13 settembre 1977.

<sup>77</sup> *Ibidem.*

<sup>78</sup> Roberto De Monticelli, *art. cit.*

<sup>79</sup> Ferdinando Taviani, citato in *La scoperta del teatro*, a cura di Antonio Attisani, cit., p. 5.

<sup>80</sup> Antonio Attisani in *Ivi*, p. 8.

<sup>81</sup> Marco Donati, a questo proposito, è esplicito: il professionismo veniva rifiutato perché «apriva la strada ai compromessi che inevitabilmente si sarebbero dovuti attuare per la sopravvivenza del gruppo» (e-mail del 27 luglio 2011).

gno per gli scandali che hanno coinvolto la classe dirigente, alla preoccupazione per la crisi economica. Si pongono le basi per il «compromesso storico».

Sabato 30 ottobre 1976: a Rimini, durante il suo II Congresso, si scioglie Lotta Continua. Il gruppo si spacca fra le tendenze operaiste e i nuovi movimenti, fra cui spicca il femminismo.

Mercoledì 15 dicembre 1976: il vicequestore Vittorio Padovani e il maresciallo Sergio Bezzega sono uccisi a Sesto San Giovanni, vicino Milano, dal brigatista Walter Alasia, mentre perquisiscono il suo appartamento. Nello scontro muore anche Alasia.

1976. *Arrivi e partenze* – Non è mai interamente calcolabile la portata di un avvenimento. Le conseguenze, positive o negative, sfuggono alle previsioni. Santa Marta, alla fine del 1976, si appresta ad accogliere un attore che per quelli del «Terzo Teatro» era già un mito: Torgeir Wethal. Il suo seminario di certo rafforzò l'immagine positiva che Santa Marta si stava costruendo come centro di cultura, ma per il Teatro del Drago fu uno sconquasso. Quei pochi giorni di lavoro con l'attore dell'Odin Teatret, infatti, portarono alla fuoriuscita di uno dei suoi membri più importanti e determinanti. Fu una specie di terremoto, quasi un assaggio di quello, ben più distruttivo, che si sarebbe scatenato sull'intero Centro l'anno dopo.

Nell'autunno del 1976 nulla lascia prevedere scenari tanto cupi. Le attività teatrali procedono a gonfie vele. I laboratori sono numerosi, come, del resto, i partecipanti. Sul «Quotidiano dei lavoratori», è lo stesso «Laboratorio di Santa Marta» a presentare le sue proposte:

Stanno per iniziare le iscrizioni ai corsi di teatro, ma già da parecchio tempo stiamo lavorando come dei pazzi. Normale! Stiamo allestendo un'altra sala di lavoro e trasformando il garage dei signori Cornaggia Medici in un laboratorio di maschere e burattini. Inoltre sono in preparazione due spogliatoi e il tanto desiderato cesso con docce!

Il tutto all'insegna della cronica mancanza di fondi (monetari) e con la perenne minaccia di sgombero. Queste cose, come altre, fanno parte del bilancio e delle prospettive. Bilancio e prospettive sempre legate a esigenze urgenti: la preparazione di quadri «rossi ed esperti». Fornire degli strumenti e delle proposte concrete per i centri sociali, la sperimentazione nelle scuole, i circoli giovanili. In sette mesi di lavoro abbiamo fatto molto, dai corsi di teatro alle parate per le strade, dalle discussioni agli interventi nelle feste popolari, ma come sempre tutto questo non basta.

Ai corsi hanno partecipato complessivamente circa 150 persone, 150

persone che sono arrivate a S. Marta con esigenze ed esperienze diversissime: dalla curiosità per il mimo e l'animazione, come momento ricreativo, per questioni personali-esistenziali, al bisogno di approfondire le tecniche teatrali, a mille altre. Tutte queste posizioni disomogenee hanno faticato parecchio a trovare un comune linguaggio, stile di lavoro ... Attraverso vari momenti di selezione naturale, attraverso il confronto nel lavoro, con la messa in crisi delle problematiche personali o politiche slegate fra loro, nei momenti di confronto con l'esterno, nell'impegno per mantenere lo spazio fisico si è arrivati a una definizione più precisa delle caratteristiche del laboratorio anche per il lavoro di quest'anno.

Due sono le caratteristiche principali del laboratorio, estremamente legate fra loro: la ricerca e la dinamizzazione culturale.

Ricerca, ovvero scambio di esperienze, confronto fra metodologie diverse, lavoro per arrivare a nuove acquisizioni, ricerca come riappropriazione delle tecniche e dello specifico per una cultura proletaria, in breve laboratorio, o centro di laboratori.

Dinamizzazione culturale, ovvero trasmissione di esperienze, intervento nelle feste popolari, sostegno ai centri sociali, in breve scuola e linea omogenea d'intervento. [...] Queste, nel concreto, sono le proposte:

1. Un gruppo di lavoro sulla formazione dell'attore seguito da Luciano Fericola che ha come obiettivo di arrivare a una proposta concreta (spettacolo o altro) rivolto ai compagni che hanno partecipato l'anno scorso perché parte da un linguaggio comune acquisito.

2. Vari gruppi di creatività e improvvisazione seguiti da alcuni compagni del Teatro del Sole, da Claudio Caramaschi, Silvano Piccardi.

3. Un gruppo di ricerca sulla comicità della donna rivolto solo alle donne, seguito da Mela Tomaselli.

4. Un gruppo autogestito che porterà avanti una ricerca sull'espressione corporale.

5. Un corso di insegnanti sull'animazione per bambini.

6. Un laboratorio di maschere seguito dal Teatro del Drago e da Donato Sartori.

7. Un centro studi.

8. Vi sarà inoltre la possibilità di seguir situazioni decentrate o gruppi teatrali di base che ne facciano richiesta. Questa ipotesi è rivolta soprattutto ai centri sociali che vogliono cominciare un'attività di produzione o di laboratorio teatrale<sup>82</sup>.

Mentre a Santa Marta ci si prepara per una nuova serie di corsi, a Pontedera, presso il Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Tea-

<sup>82</sup> Laboratorio teatro S. Marta, *Ricerca e dinamizzazione culturale, punti focali dell'attività di S. Marta*. «Il laboratorio di Via Santa Marta 25 a Milano ha messo in cantiere una serie di nuove proposte di lavoro culturale: dalla formazione per bambini e altro ancora», «Quotidiano dei lavoratori», 5 ottobre 1976.

trale diretto da Roberto Bacci, è ospite il gruppo di riferimento di quegli anni, l'Odin Teatret. I suoi membri non erano molto più grandi di questi ragazzi (Cesare Garboli definì Eugenio Barba «un figlio» chiamato contro la sua volontà a «un destino di padre»<sup>83</sup>), ma godevano già di una fama consolidata. I loro spettacoli avevano toccato le vite di molti di loro (*Min Fars Hus*, arrivato per la prima volta in Italia nel 1972, era stato un evento); chi non li aveva visti dal vivo poteva comunque immaginarli attraverso la lettura di un giornale, i racconti dei testimoni o qualche film-documentario passato in televisione<sup>84</sup>.

L'abbiamo già detto: nei confronti di Eugenio Barba c'erano sentimenti contrastanti (che qualcuno spiegherà quasi freudianamente<sup>85</sup>), anche perché il regista non si faceva problemi a dialogare con teatri più istituzionali come il CRT, legato alla Democrazia Cristiana.

Le atmosfere «rarefatte»<sup>86</sup> dell'Odin Teatret, inoltre, pur riuscendo a creare un profondo turbamento, nulla avevano a che fare con gli interventi molto politicizzati che il gruppo di Santa Marta realizzava nelle strade, nelle piazze, nelle fabbriche occupate, e per i quali i modelli erano tutt'altri<sup>87</sup>. Li incuriosiva, però, la pratica del baratto<sup>88</sup>. In ogni caso, la presenza del gruppo danese in Italia era

<sup>83</sup> Citato in Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., p. 44.

<sup>84</sup> Julia Varley (e-mail del 26 luglio 2011) ricorda che la prima cosa che vide dell'Odin Teatret fu mediata dalla televisione: il film sul soggiorno a Carpignano, che suscitò un vivo interesse per il baratto e perplessità su Eugenio Barba.

<sup>85</sup> Cfr. Maya Cornacchia, *L'ambiguo fascino dell'autorità*, «Scena», anno II, n. 5, pp. 10-11.

<sup>86</sup> Le ha definite così Clara Bianchi, nel corso di una conversazione avuta con lei a Fara Sabina, il 23 giugno 2011.

<sup>87</sup> Il Bread and Puppet, il Living Theatre o gli Els Comediants, ad esempio: «Se vogliamo giocare a Milan-Inter, noi tenevamo per gli Els Comediants. Quando entrarono vestiti da donna nella chiesa di S. Agostino [a Bergamo, durante l'Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo], buttando petardi tra i piedi del pubblico, mentre Eugenio Barba, in un'atmosfera rarefatta, metteva a confronto le maschere balinesi con quelle della Commedia dell'Arte, chi di noi era presente esultò pensando a un'azione di disturbo rivoluzionario da parte dei catalani» (Claudio Coloberti, e-mail del 27 luglio 2011).

<sup>88</sup> La pratica del baratto fu sperimentata dall'Odin Teatret a partire dal 1974, quando cominciò a delinearsi in Sardegna (gennaio), per poi assumere forme più definite durante il lungo soggiorno (cinque mesi a partire da maggio) a Carpignano Salentino. Così Iben Nagel Rasmussen ne racconta la nascita: «[E]ravamo andati a visitare i nostri amici dell'Oistros [una compagnia teatrale universitaria di Lecce] per cantare e suonare da loro. Non erano in casa e rapidamente, davanti alla porta chiusa, si era riunito attorno a noi un gruppetto di bambini e adulti. Vedendo i no-

troppo ghiotta per lasciarsela scappare in base alle loro pregiudiziali, tanto più che da Pontedera sarebbe arrivato proprio a Milano, chiamato appunto dal CRT di Sisto Dalla Palma. Perché non invitare qualcuno degli attori dell'Odin Teatret a tenere un seminario? Perché non proporre un baratto? Vanno in tre a sondare questa possibilità. Mela Tomaselli, che era stata circa sei mesi a Holstebro, come figlioccia dell'attrice Iben Nagel Rasmussen; Luciano Fernicola, che pure aveva avuto contatti con l'Odin Teatret; e uno dei nuovi arrivati, Claudio Coloberti, autore di un filmato promozionale su Santa Marta, girato in modo che i danesi potessero rendersi conto della realtà in cui erano chiamati a intervenire.

CLAUDIO COLOBERTI: Milano, estate del 1975. Mi aggiro per la città come uno zombie, dopo la fine di una relazione molto complicata. Ero anche reduce da un corso di teatro durato due anni e appena concluso, tenuto da un'organizzazione dopolavoristica. Come mimo me la cavavo, ma quando c'era di mezzo un testo ero un disastro. Così, quel giorno, camminavo per Milano sentendomi svuotato, e poi ecco il cartello che pubblicizzava il laboratorio teatrale di Santa Marta. Vado lì, cerco di capire, qualcuno mi parla, c'è un gran casino, mi spiegano come funziona il Centro, decido di partecipare e mi mettono ad ammolare la creta recuperata dalle maschere<sup>89</sup>. In quel momento di disastro emotivo, affettivo ed esistenziale, trovo questo posto che, nel suo caos, mi accoglie. Mi sento parte di qualcosa che non mi chiede niente a parte le quote mensili mi dà la possibilità di manifestare dei bisogni, di relazionarmi ad altre persone ... Visto che lavoravo come insegnante precario in una scuola in cui c'era un indirizzo in comunicazioni visive e avevo a disposizione un sacco di attrezzatura, feci un piccolo cinegiornale su Santa Marta, e con Mela Tomaselli e Luciano Fernicola andai a Pontedera, dov'era ospite l'Odin Teatret, per presentare la realtà di Santa Marta nella speranza che qualcuno degli attori fosse disponibile a fare un laboratorio. Accettano Torgeir [Wethal], Tage [Larsen] e Tom [Fjordefalk]. Torgeir viene a Santa Marta, Tom e Tage vanno all'Isola. Mi ricordo che la mattina andavo a scuola, firmavo e poi uscivo con la scusa di un corso d'aggiornamento. Ri-

stri strumenti musicali, ci avevano incitato ad usarli e si erano messi a cantare loro stessi. Avremmo potuto usare questo principio della reciprocità: il compenso per lo spettacolo di clown doveva consistere in canti, danze e musiche degli abitanti del luogo. Così nacque il "baratto"» (Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, p. 79).

<sup>89</sup> Per costruire i mascheroni veniva usata la creta, con la quale si creava il positivo. Sopra la creta si stendeva uno strato di carta e vinavil, e, quando la carta era abbastanza rigida, la maschera si svuotava dall'interno in modo da recuperare la creta, che era costosa, per impastarla di nuovo nell'acqua. Quest'ultimo era un lavoro piuttosto ingrato, e ovviamente veniva riservato ai nuovi arrivati.

cordo i giorni di lavoro con Torgeir, soprattutto uno dei compiti che ci diede: dovevamo rappresentare un episodio della nostra vita. Io lavoravo su un sogno che avevo fatto, molto intenso, e ricordo la sofferenza nel voler rappresentare questa esperienza così forte senza poterci riuscire... È stato allora che ho capito che io, con il teatro, non c'entravo nulla<sup>90</sup>.

Tra i partecipanti a quel seminario c'è anche Julia Varley.

Torgeir ci guidò nella creazione di esercizi inventati individualmente a partire dal movimento delle braccia e camminando sempre sulla punta dei piedi. Creavamo camminate, corse, salti e balzelli avanti e indietro con momenti di stop per mantenere l'equilibrio, senza mai appoggiare i talloni. Lavoravamo insieme nella sala, ma ognuno per sé, isolato dagli altri. Durante uno dei tre giorni di seminario, Torgeir ci domandò di fare un'improvvisazione su un avvenimento importante della nostra vita. ... Era la prima volta che facevo un'improvvisazione da sola, senza oggetti, maschere o pupazzi.

Con Torgeir facemmo anche alcuni esercizi di acrobatica, durante i quali mi tagliai il mento. ...

Intanto preparavamo il baratto<sup>91</sup>. Accompagnai Torgeir alla sede di Avanguardia Operaia alla ricerca di una tribuna per la chiesa sconsecrata di San Carpoforo dove l'Odin Teatret avrebbe presentato una parte dello spettacolo *Il libro delle danze* (1974-1979). ... Noi eravamo arrivati con le nostre maschere e i pupazzi. La chiesa era stracolma ... Io stessa vidi lo spettacolo da lontano, ma riconobbi nei colori e nelle danze dell'Odin Teatret qualcosa di familiare. Sentivo un'affinità verso quella tribù, anche se non avrei potuto spiegarne il perché<sup>92</sup>.

Il seminario e il baratto a San Carpoforo sono senz'altro una vittoria anche politica<sup>93</sup> per Santa Marta, ma portano con sé una conseguenza del tutto imprevista: Julia Varley decide di partire per Holstebro. All'inizio, il suo non sembra un trasferimento definitivo:

<sup>90</sup> Claudio Coloberti, intervento del 23 giugno 2011 a Fara Sabina.

<sup>91</sup> I baratti furono due: uno organizzato con Santa Marta a San Carpoforo e un altro all'Isola.

<sup>92</sup> Julia Varley, *Pietre d'acqua*, cit., pp. 25-26. Del training con l'Odin Teatret durante quel seminario, Julia Varley parla diffusamente in un'intervista pubblicata dal «Quotidiano dei lavoratori»: *L'Odin a S. Marta: un incontro confronto* (11 dicembre 1976).

<sup>93</sup> «Tutto questo lavoro è finito con una grande festa, alla chiesa di San Carpoforo in piazza Formentini, dopo che Santa Marta aveva fatto il suo intervento in giro per il quartiere, con le maschere. Avevo portato telecamere, monitor ecc., c'era tantissima gente. Questa è stata la grande vittoria politica di Santa Marta sul CRT, perché l'Odin Teatret aveva fatto il suo intervento dove avevamo detto noi» (Claudio Coloberti, audio-intervista del 1982, cit.).

l'intenzione è quella di restare tre mesi, acquisire le armi del mestiere e poi tornare, più forte, e condividere le sue scoperte con i compagni, tutto sommato ancora inesperti e bisognosi di tecniche appropriate. Non avevano subito, recentemente, un vero e proprio smacco, dopo aver tentato di portare uno spettacolo dalle strade al palcoscenico?<sup>94</sup>

La storia andrà diversamente. Julia Varley tornerà a Milano solo per qualche mese, per poi trasferirsi definitivamente in Danimarca e diventare attrice:

Sapevo solo una cosa: non potevo tornare a Milano e continuare ad essere responsabile per centinaia di giovani come me basandomi sull'entusiasmo e le parole. Avevo scelto il teatro come un modo per dire no, per essere ribelle attraverso le azioni, non sopportando di stare seduta ad un banco di scuola o in un ufficio. All'Odin Teatret avevo scoperto che non sapevo cosa fosse un'azione reale. L'unica cosa che potevo fare era restare in Danimarca<sup>95</sup>.

Il Teatro del Drago perdeva così uno dei suoi membri più motivati e una grande organizzatrice<sup>96</sup>. Un allontanamento, il suo, vissuto come una specie di tradimento, anche se consumato in perfetta buo-

<sup>94</sup> «Mi ricordo Giovanni Lanzone» racconta Julia Varley (intervento a Fara Sabina del 23 giugno 2011). «Anche lui era nella segreteria politica di Avanguardia Operaia, e lui fu quello che venne a vedere lo spettacolo sul Cile del Teatro del Drago fatto al Cesare Correnti e ci disse che dentro il teatro non funzionava: "Io vi ammiro per tutto quello che fate fuori, ma nel teatro non funziona"».

<sup>95</sup> Julia Varley, *Garofani rossi e una rosa*, cit. Anche la vicenda umana e artistica di Julia Varley riflette l'ambiguità del rapporto che i gruppi di base intrattenevano con Barba e l'Odin Teatret. In effetti, i suoi primi tempi in Danimarca sono segnati da una certa diffidenza, proprio perché aveva espresso o almeno le avevano attribuito pareri piuttosto duri nei confronti degli emuli più accesi del gruppo scandinavo: «In Danimarca, durante un primo lungo periodo, Eugenio e io abbiamo mantenuto le distanze. ... Era contrariato da un articolo di cui mi riteneva responsabile uscito sul "Quotidiano dei lavoratori", un giornale della sinistra rivoluzionaria in Italia, che aveva criticato il rapporto di dipendenza di alcuni gruppi di teatro italiani verso l'Odin Teatret. Per Eugenio era una critica gratuita, distruttiva verso chi cercava di imparare anche attraverso l'imitazione in attesa di trovare una propria strada. L'articolo era uscito durante la tournée dell'Odin Teatret in Italia quando conobbi il gruppo. Coincideva con discussioni negli ambienti politici e teatrali italiani sul teatro di base o di gruppo e sul "terzo teatro". Non ero responsabile dell'articolo, ma conoscevo bene il ragionamento che lo aveva prodotto» (Julia Varley, *Pietre d'acqua*, cit., p. 151).

<sup>96</sup> Era Julia Varley, ad esempio, a occuparsi dei registri su cui venivano annotate, mese per mese, le quote versate dai partecipanti ai seminari, gli eventuali ritardi nei pagamenti ecc. Dal punto di vista amministrativo, a Santa Marta vigevano ordine e precisione.



nafede, visto che Julia Varley, dappprincipio, era assolutamente convinta che sarebbe tornata indietro:

JULIA VARLEY: Sto via per un periodo e torno. Non pensavo di non tornare. Non pensavo di tradire. Dalle lettere che ricevevo sembrava che tutti mi odiassero. Forse Claudio meno degli altri. Marco mi ha distrutto<sup>97</sup>.

La partenza di Julia sembra quasi essere il doloroso preludio ai devastanti eventi dell'estate seguente.

1977: si intensifica il terrorismo. Vengono assassinati giudici, magistrati, giornalisti, professori, poliziotti. Nel corso dell'anno si registrano 2.128 attentati, 32 gambizzazioni, 11 omicidi. Un movimento spontaneo nasce nell'area dei gruppi della sinistra extraparlamentare - si chiamerà «movimento del '77»: contesta il sistema dei partiti e dei sindacati, ma anche dei movimenti politici. La crisi economica italiana raggiunge il culmine. Arriva la prima ondata punk. La cultura alternativa passa anche attraverso le radio libere, nate dopo la liberalizzazione delle trasmissioni nel 1976.

Giovedì 17 febbraio 1977: presso l'Università La Sapienza di Roma, allora occupata, il comizio del segretario della CGIL Luciano Lama è interrotto dai tafferugli. Questo episodio palesa la rottura dell'ala creativa e pacifica del movimento e di Autonomia Operaia rispetto al PCI, contestato per la politica del «compromesso storico» e l'abbandono della lotta di classe.

Domenica 6 marzo 1977: le università italiane sono in subbuglio: a Roma, il senato accademico vota la chiusura della Sapienza (verrà riaperta dopo sette giorni).

Venerdì 11 marzo 1977: a Bologna, durante una contestazione, lo studente Pier Francesco Lorusso, simpatizzante di Lotta Continua, cade colpito a morte da un proiettile. Alle successive proteste degli studenti, il ministro degli Interni Cossiga risponde inviando mezzi cingolati nel centro della città.

Martedì 5 aprile 1977: si apre un nuovo capitolo della strategia della tensione. Per la prima volta dal dopoguerra, viene sequestrato un parlamentare, Guido De Martino - ed è un atto, questo, d'intimidazione nei confronti di tutta la classe politica italiana. Le BR rilasceranno il prigioniero dopo quaranta giorni.

Sabato 23 aprile 1977: Rai 2 trasmette *Mistero Buffo* di

<sup>97</sup> Julia Varley, audio-intervista del 1982 (cfr. nota 40).

Dario Fo e Franca Rame, suscitando l'indignazione del Vaticano e della DC, scandalizzati per alcuni brani dello spettacolo.

Giovedì 12 maggio 1977: i Radicali organizzano un corteo per ricordare la vittoria del referendum sul divorzio, nonostante il divieto di manifestare imposto dal ministro dell'Interno, Francesco Cossiga, il 21 aprile. Per tale violazione, polizia e carabinieri vengono schierati in assetto di guerra. Gli scontri sono violenti: Giorgiana Masi, militante femminista, muore a diciannove anni. Due giorni dopo, a Milano, durante una manifestazione di protesta contro quella morte, viene scattata l'immagine simbolo degli «anni di piombo», l'icona degli aspetti tragici e violenti del movimento del '77: un autonomo con passamontagna, a gambe divaricate, che tiene spianata la pistola davanti a sé, puntata contro la polizia. Durante quei durissimi scontri - alcuni gruppi eversivi, in nome dell'«espropriazione» e della «spesa proletaria», saccheggiano i negozi con la P38 in mano -, l'agente Antonio Custra viene colpito a morte.

Giovedì 2 giugno 1977: a Milano, le BR colpiscono alle gambe il direttore del «Giornale Nuovo», Indro Montanelli. La cronaca introduce il neologismo «gambizzare», che descrive il nuovo tipo di attacco scelto dalle BR.

Giovedì 16 marzo 1978: le Brigate Rosse rapiscono il presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro, che ha appena pronunciato un discorso a favore di una politica di cauta alleanza con il Partito Comunista. Cinque uomini della scorta vengono uccisi. Insieme a Berlinguer, Moro è il protagonista del cosiddetto «compromesso storico». Alla Camera e al Senato, per la prima volta nella storia repubblicana, si vota immediatamente la fiducia al governo Andreotti. Il paese, sconvolto, si blocca: il lavoro nelle fabbriche si ferma, partiti e sindacati invitano i cittadini a partecipare a innumerevoli manifestazioni di protesta, migliaia di persone vanno a presidiare le sedi dei partiti politici. Il governo respinge l'ipotesi di qualsiasi trattativa e rafforza i poteri della polizia. Il 9 maggio, il cadavere di Aldo Moro viene fatto ritrovare a Roma, nel bagagliaio di una macchina.

Sabato 18 marzo 1978: Fausto Tinelli e Lorenzo Iannucci vengono uccisi a revolverate vicino al Centro Sociale Leoncavallo di Milano. Gli omicidi sono rivendicati dai Nuclei Armati Rivoluzionari (NAR), d'ispirazione neofascista. I due giovani erano impegnati in un'inchiesta sui rapporti fra spaccio di eroina e fascisti. Mauro Brutto, un giovane cronista dell'«Unità», tra i primi a cercar di far

luce sui due omicidi, finirà ucciso il 25 novembre 1978, investito da un'auto pirata.

Lunedì 22 maggio 1978: viene approvata la legge 194 che disciplina l'interruzione volontaria di gravidanza, fino a quel momento considerata dal codice penale italiano un reato. La battaglia sull'aborto, iniziata nel 1975 e sostenuta principalmente dai Radicali, Lotta Continua e PdUP-Manifesto, ha raggiunto il suo scopo.

Giovedì 15 giugno 1978: il presidente della Repubblica Giovanni Leone, in seguito allo scandalo delle tangenti Lockheed (l'impresa americana che nel 1970 ha corrotto alcuni uomini politici italiani per garantirsi la vendita degli aerei da trasporto «Hercules» all'aeronautica del nostro paese), si dimette. Leone è anche accusato di irregolarità fiscali e traffici immobiliari. Suo successore sarà Sandro Pertini (8 luglio).

Giovedì 27 luglio 1978: è approvata la legge sull'equo canone, che fissa il canone massimo di affitto per le abitazioni e il minimo della durata dei contratti per fini diversi da quelli abitativi.

Sabato 23 dicembre 1978: viene istituito il Servizio sanitario nazionale, che entrerà in funzione il 1° gennaio 1980. Fino ad allora, il diritto alla salute era legato non all'essere cittadino ma all'essere lavoratore (o suo familiare), con conseguenti casi di mancanza di assistenza sanitaria.

Sabato 2 agosto 1980: alle 10.25, nella sala d'aspetto della stazione di Bologna, esplode una bomba. Muoiono 85 persone e ne restano ferite 200. La tecnica e le caratteristiche dell'atto terroristico collegano la strage a quelle di piazza Fontana, di piazza della Loggia e del treno Italicus. È l'episodio più drammatico della lunga «strategia della tensione» iniziata con piazza Fontana: il tentativo di destabilizzare le strutture democratiche dello Stato attraverso azioni terroristiche che coinvolgano uomini politici, magistrati, giornalisti, ma anche semplici cittadini.

*Annus horribilis* – Di spalle, sopra un palco di legno, quattro membri dell'«Immobiliare garofano rosso» sono impegnati in un comizio. Offrono all'invisibile pubblico la loro faccia migliore, la loro passione politica (due alzano fieramente il pugno), ma dietro le loro schiene si stanno svolgendo traffici illeciti: mani rapaci cincischiano bustarelle e licenze edilizie, in barba alla legge 167. Su una delle facciate del palco, a grandi lettere, una didascalia rossa identifica i loschi figuri: PARTITO SOCIALISTA IMMOBILIARISTA. E poi,

per maggior chiarezza: «Vuoi speculare sul centro storico? Rivolgiti all'assessore BACCALINI, il socialista dalla licenza facile. Vuoi sbatter fuori i vecchi inquilini e costruire un bel superattico da 1 milione al mese? Rivolgiti all'assessore BACCALINI, il socialista dal volto disumano. Vuoi liberarti dei giovani rompipalle dei centri sociali e metterci un bel residence? Rivolgiti all'assessore BACCALINI, il socialista che di Marx salva solo il capitale». Il manifesto l'aveva realizzato Giulio Astengo della commissione Grafica. I socialisti, è quasi superfluo dirlo, non la presero bene. I rapporti con l'amministrazione comunale non erano mai stati semplici, ma dopo quell'episodio divennero praticamente impossibili, e le ritorsioni non tardarono ad arrivare. Per prima cosa, il Comune mise fine a ogni collaborazione con il Teatro del Drago, che in precedenza era stato spesso chiamato a tenere spettacoli durante alcune rassegne cittadine, o ad «animare» i quartieri periferici. Nulla di irreparabile, certo, ma sintomatico dell'esaurirsi dell'ossigeno che il Centro respirava.

Intanto, per differenziare l'offerta dei loro interventi, i teatranti di Santa Marta preparano uno spettacolo di animazione per bambini, *Il mondo dei Dodi*.

MARCO DONATI: Fu mia madre a cucire i costumi: delle «ostie» con cinque buchi per far uscire la testa e gli arti. I Dodi erano uno strano popolo che viveva dentro quella sorta di guscio molle: ne raccontavamo la vita — come si svolgeva la loro giornata, cosa facevano... — nella prima parte dello spettacolo. I Dodi avevano un'organizzazione sociale completamente diversa da quella umana, il che accendeva la curiosità dei bambini. Un cantastorie faceva da tramite tra il mondo umano e quello favoloso dei Dodi, come una sorta di interprete. Nella seconda parte cominciava il baratto. I Dodi, molto sorpresi dall'interesse che avevano suscitato, a loro volta chiedevano: «Ma voi come fate?». Il cantastorie tirava fuori molti cartoni e cominciava a costruire una città in miniatura, in modo che i bambini potessero rappresentare situazioni della loro vita quotidiana — la scuola, la Posta, il negozio, la casa... —, ognuno di loro interpretando un personaggio — la maestra, il bidello, la mamma... Era uno spettacolo molto faticoso, soprattutto nella seconda parte, perché non era facile gestire i bambini, tenerli tranquilli. A volte la situazione ci sfuggiva di mano, come a Quarto Oggiaro, la periferia della periferia milanese: in quell'occasione i bambini si scatenarono fino a distruggere la città appena costruita<sup>98</sup>.

L'inasprirsi del conflitto con la «Giunta rossa» non ha come conseguenza solo la riduzione degli spazi d'intervento del Centro. La

<sup>98</sup> E-mail del 23 luglio 2011.

posta in gioco è molto più alta. Se già in precedenza, infatti, s'erano verificati episodi di sgombero e rioccupazione, ora la situazione è abbastanza tesa da lasciar prevedere un'azione ben più incisiva. Anche perché quello stabile, sotto i colori accesi dei murales, non ha perso il suo aspetto signorile, e non può non stimolare i progetti speculativi dei proprietari, che possono contare sulle connivenze con la «Giunta rossa» per aggirare l'ostacolo della legge 167. Lo sgombero dell'agosto 1977, quindi, era annunciato. Marco Donati, sulla sua agenda nera, analizza lucidamente la situazione:

Santa Marta è in un lotto proposto per la 167, si trova inoltre in una zona B2 (quelle super protette in cui circa l'80% delle aree deve essere adibito ad abitazioni popolari e servizi sociali). La tendenza dell'amministrazione comunale è di rimangiarsi, stretta dagli interessi privati di Immobiliari e speculatori, buona parte del piano 167, non procedendo a nessun esproprio di vaste fette delle aree B2 soprattutto nella zona centro, facendole diventare zone A in cui praticamente è tutto concesso alla proprietà, ristrutturare, costruire e ricostruire.

Tutto ciò è evidentemente possibile grazie alla scarsa mobilitazione popolare su questi temi ed alla mancanza di controinformazione e denuncia di queste manovre.

Nella condizione di Santa Marta si trovano molti altri stabili nel quartiere. Lottare per Santa Marta significa lottare affinché la Giunta «rossa» dia concreta attuazione ai piani di edilizia popolare che essa stessa ha deliberato, costringerli nella legalità (sigh!).

La tendenza delle proprietà degli stabili in 167 è quella di procedere sotto la copertura di lavori di manutenzione alle ristrutturazioni abusive degli stessi, in modo da poter riqualificare lo stabile e toglierlo dal vincolo di edilizia popolare; le possibilità di controllo di questi lavori sono poche se si considera che un eventuale intervento del Comune nel caso vengano riscontrati lavori abusivi si risolve con un verbale ed una multa per altro irrisoria<sup>99</sup>.

Questi appunti risalgono al dicembre del 1977. Il loro umor nero è sintomatico: la rioccupazione del Centro, avvenuta in settembre, non ha attenuato il trauma dello sgombero<sup>100</sup>. Si era trattato, in effet-

<sup>99</sup> Marco Donati, appunti presi sulla pagina del 6 dicembre 1977.

<sup>100</sup> C'è da dire che, in questo periodo, i Centri Sociali sono generalmente colpiti da una nuova debolezza. Se da un lato il movimento giovanile entra in una fase di stallo, dall'altro le forze della Nuova Sinistra si allontanano bruscamente dai Centri Sociali, privandoli — sebbene esse non si fossero mai direttamente impegnate nel loro sviluppo — di un importante referente. Si disgregano anche i comitati di quartiere e l'Unione Inquilini, mentre le iniziative di occupazione delle case, dapprima fenomeno nazionale, si frantumano in lotte di minor portata, al massimo di dimensione cittadina.

ti, di un evento devastante. La graziosa palazzina Cornaggia-Medici fu danneggiata profondamente nelle strutture, per renderla inagibile: i servizi igienici furono distrutti, così come la scala d'accesso ai piani superiori (venne poi sostituita con degli scivoli di legno). Avvenne strategicamente in piena estate, quando la città era semivuota.

ROBERTO CERASOLI: Mi ricordo che arrivò una telefonata. Era agosto. Hanno sgomberato Santa Marta. Ci siamo precipitati giù con il Volkswagen, a Radio Popolare bisognava fare un intervento, mobilitarsi: era un periodo di vacanza, c'era poca gente a Milano. Bisognava attirare l'attenzione con qualche megafono.

A settembre tornavano tutti per il Festival dell'Unità, e allora Avanguardia Operaia organizzò una manifestazione di rioccupazione<sup>101</sup>.

Per Marco Donati e per chi, come lui, aveva visto in Santa Marta un valore imprescindibile, si trattò di un evento letteralmente luttuoso. L'entusiasmo dei primi tempi scomparve, sostituito da un sordo scoramento. E dalla rabbia:

Ad un certo punto della vita incontri gli amici; sei pronto ad aprire la porta del tuo tesoro di immagini ed invece niente. Escono parole ma non sentimenti. Mi sento vecchio. Il filo che legava anno dopo anno la mia infanzia e la mia giovinezza si è rotto. Tu ti sei sposata [Julia Varley, sposatasi nel frattempo con Tage Larsen. Marco Donati e Julia Varley erano stati a lungo una coppia, prima della partenza di lei per la Danimarca], S. Marta è stata sgomberata. Tutto da capo, bisogna ricominciare tutto da capo. Non sono triste, non sono angosciato, sono solo stanco di dover ricominciare tutto da capo. Il brivido che hai dentro mentre scopri in te la possibilità di sentire e fare cose nuove diventa vento freddo che entra nelle ossa. Quante miserie ci portiamo dentro. La più grande di tutte è la paura del domani. Cosa, domani? La coppia, domani? Il teatro, domani? Per chi, domani? L'amore, domani? Il sesso, domani? I bambini, domani? Il partito, domani? La sicurezza, domani? La sicurezza domani è che sarai insicuro del dopodomani, più o meno come oggi. È un gioco di parole, sono stanco di giocare e non voglio giocattoli nuovi. Ho i pantaloni lunghi e la faccia da clown. Forse anche la faccia da clown è una moda, un interesse privato in atto pubblico, una voglia matta tutta individuale di ridere e non teatro politico. Come ci sto io dentro la rivoluzione? In piedi o disteso o a gambe per aria.

Tornare a Milano e rivivere la paranoia della megacittà è come mangiare gli spaghetti alla puttanesca; hanno buon odore, sono invitanti, ti viene voglia,

<sup>101</sup> Trascrizione della video-intervista a Roberto Cerasoli realizzata da Claudio Coloberti e Marco Donati nella primavera del 2011.

ma quando ne mangi una forchettata il peperoncino pizzica, la lingua si gonfia e ti penti di averli ordinati, forse sarebbe stata meglio una minestrina, forse un risotto scondito o forse niente, forse non avevi neanche fame, forse avevi voglia di vomitare. Reclamavi per il disordine del magazzino, le maschere si sarebbero rotte, dicevi, i costumi rovinati. Hanno buttato giù anche le scale a S. Marta. Ora è iniziato il carosello della richiesta di solidarietà.

*Intellettuali potenti, grandi gruppi di teatro, di musica, di poesia, di pannello*, anche se non siete mai stati in quelle quattro sudicie mura, anche se non ci verrete mai, sottoscrivete per la riapertura di questo importante centro di cultura d'opposizione. Vi offriamo la possibilità, e solo per pochi giorni, di lavare le vostre coscienze intorpidite, opportuniste e titubanti tra bolscevismo ed eurocomunismo, e di farle brillare della vivida luce rossa del comunismo militante-militante. Affrettatevi *giudici, giornalisti, consiglieri di fabbrica* che ci avete chiamato quando volevate qualche cosa «da ridere», quando volevate «qualche cosa per i bambini», quando volevate qualche musicista per far ballare i compagni, quando non avevate i soldi per pagare i grandi nomi, *compagni, militanti, cani sciolti, indiani* che parlate al plurale e dite «ci» hanno sgomberato ma «NOI» rioccuperemo, voi che avete consumato di S. Marta [*sic*], voi che avete rotto sedie, lasciato sporco, voi che avete delegato riunioni pallose, i coordinamenti, gli incontri con la proprietà perché la politica non si era ancora ricomposta con il vostro personale, voi che avete sfruttato il personale ed il politico del sottoscritto (questa me la sono legata al dito), voi che reclamavate perché non c'era democrazia nell'elaborazione delle scelte, affrettatevi. Niente riunioni, niente turni di vigilanza, niente responsabilità, solo una firma per continuare a parlare al plurale e poi tutto da capo<sup>102</sup>.

Sono pagine livide. Quando ci si sente feriti, la tendenza a sferrare affondi e colpire nel mucchio è quasi inevitabile, anche gettando ombre sulla cattiva coscienza dei firmatari più illustri della petizione per la riapertura (molti i nomi noti del cinema, della musica, del teatro: Roberto Bacci, Eugenio Barba, Pierangelo Bertoli, Augusto Boal, Massimo Castri, Ricky Gianco, Enzo Jannacci, Hideo Kanze, Thomas Richards, Roberto Rossellini, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Giuliano Scabia, Ferdinando Taviani, Roberto Vecchioni...). Oltre a loro, lasciarono una firma migliaia di persone comuni casalinghe, insegnanti, studenti, impiegati, operai, disoccupati... E poi ci furono lettere di solidarietà<sup>103</sup> mobilitazione. In centinaia, forse mi-

<sup>102</sup> Marco Donati, appunti presi sulle pagine dell'agenda che corrispondono ai giorni 29-30-31 agosto e 1° settembre 1977.

<sup>103</sup> Tra le poche carte saltate fuori dalla soffitta di Clara Bianchi e Marco Donati, c'è anche questa lettera (datata Milano, 26 agosto 1977) una tra le tante che in quei giorni arrivarono per esprimere sdegno contro lo sgombero e solidarietà agli

gliaia, avevano frequentato il Centro, e furono tanti quelli che ingrossarono il corteo della rioccupazione, che si snodò da piazza Vetra (dove c'erano un banchetto per la raccolta firme e tazebao sulle attività che lo sgombero aveva interrotto bruscamente) fino al n. 25 di via Santa Marta. Tra la folla, si muovevano personaggi lunari con la faccia dipinta di bianco, attori e musicisti (si riconosce, tra gli altri, César Brie). Non è difficile immaginare l'allegro frastuono di quel corteo che si dipanò tra le vie della città, punteggiato di nodi teatrali (un pagliaccio dormiglione piazza il suo cuscino sulle rotaie del tram; poliziotti sui trampoli dirigono il traffico e dialogano con i viaggiatori dei mezzi pubblici), di sketch che coinvolsero anche le forze dell'ordine (in una foto, uno degli attori blocca un pulmino dei vigili con la sua enorme pancia imbottita), di manifesti ironicamente polemici («Santa Marta. Un covo di: attori, musicisti, grafici, animatori»; «Con i milioni della Scala possono vivere 100 centri sociali» ecc.). Quando il corteo arrivò davanti al portone murato, la facciata del Centro si animò di personaggi: un'emula di Raperonzolo gettava dalla finestra la sua lunghissima treccia, troppo fragile per sostenere il peso dell'uomo che avrebbe voluto raggiungerla; un dormiglione, seccato dal baccano, protestava gettando una secchiata d'acqua; una casalinga (forse disperata) stendeva i suoi panni al secondo piano; un ladro in calzamaglia nera saliva e scendeva dalle finestre; un duello veniva interrotto dall'arrivo di una cuoca maldestra, incapace di far ricadere sulla padella la frittata lanciata per aria... E poi c'era lei, santa Marta in persona (la interpretava Beatrice Damiani), una finta ingessatura del braccio ad alludere allegoricamente alle ferite del Centro e sulla testa un'enorme aureola decorata con i festoni dell'albero di Natale. Era disperata per essere stata sfrattata, ma il buonumore le

«sfrattati»: «Il Centro di Cultura Popolare esprime sostegno ed appoggio al Centro Sociale Santa Marta sgomberato nel mese di agosto dalle forze di polizia.

«Questo sgombero poliziesco, avvenuto in una città con la Giunta rossa, ha colpito un Centro Sociale fra i più vivi e attivi culturalmente della città.

«Riteniamo questo attacco della reazione una grave azione contro tutto il movimento culturale di base che in questi anni è stato il vero fatto culturalmente nuovo della città.

«Questa provocazione poliziesca si inquadra in un clima di accordo programmatico che vede tutti i partiti schierati contro gli interessi popolari.

«La nostra solidarietà al Centro Sociale Santa Marta si deve trasformare in impegno di lotta per la difesa di tutto il movimento, per il riconoscimento e i diritti di tutti gli organismi di base che svolgono attività culturale, perché la Giunta finanzia e riconosca le attività culturali di base, perché il movimento culturale di base contribuisca a rafforzare la linea dell'opposizione contro l'attuale quadro politico».



tornava grazie a un angelo dall'aria furba (Nicoletta Macchia, la più piccola del gruppo: aveva quindici anni) che svolazzava a terra legato a una corda, tenendo in mano la chiave della porticina situata accanto al portone murato dalla polizia. La gente poté così entrare nel Centro e partecipare alla festa di rioccupazione<sup>104</sup>. Una festa che, con la sua spensierata allegria, sembra segnare simbolicamente la fine di un periodo fervido di incontri e di passione politica positiva, rendendo ancora più mesto il passaggio ai tempi più bui degli anni di piombo.

Questa fase estrema e dolorosa genera un nuovo spettacolo, l'ultimo: *Date al sig. Cesare quel che è del sig. Cesare*.

MARCO DONATI: Nacque quando io, Fiorenzo Tonazzo e Carlo Caravetta decidemmo di raccogliere le clownerie che facevamo per strada, facendone un montaggio, organizzandole in una struttura flessibile che ci consentisse di aggiungere o togliere degli sketch, anche in relazione ai diversi spazi in cui ci trovavamo ad agire. A tenere insieme i vari «quadri», facendo da filo conduttore, era Cesare, un anziano signore che faceva le pulizie: una maschera che cominciava a recitare con secchio, paletta, scopa, straccio e «fabellomobili» già mentre gli spettatori arrivavano. Era maniaco della pulizia e distribuiva posaceneri ai fumatori e pattine, visto che aveva appena passato la cera<sup>105</sup>.

CLAUDIO COLOBERTI: Alla fine di tutta la vicenda, il signor Cesare passava con la scopa, dopo che Dio aveva gettato all'inferno tutti i personaggi, perché non avevano le caratteristiche per entrare in paradiso. Cesare passava e spazzava via tutti<sup>106</sup>.

Dagli appunti di Marco Donati alla pagina del 30 novembre 1977, il Centro risulta di nuovo in piena attività («Attualmente in S. Marta lavorano nel laboratorio teatrale 3 gruppi di ricerca che continueranno nel lavoro di studio ed approfondimento delle tecniche e dei metodi di teatro gestuale e di piazza con l'obiettivo di verificarle criticamente e praticamente»), ma si tratta degli ultimi fuochi:

Ora S. Marta è ritornata ad essere una scommessa, non bastano certo le firme di solidarietà raccolte tra i compagni, le adesioni di uomini illustri della cultura, di Eugenio Barba, di Augusto Boal, di Taviani, dell'ARCI, a

<sup>104</sup> Il video della rioccupazione si può vedere all'indirizzo: <http://vimeo.com/25803653>.

<sup>105</sup> E-mail del 23 luglio 2011.

<sup>106</sup> Claudio Coloberti, audio-intervista del 1982, cit.

far sparire i ponteggi e i brutti propositi di quegli sporcaccioni dell'Immobiliare Anankia (o chi per essa).

Torna ad essere una scommessa perché la risoluzione del «caso» S. Marta assume in pieno un carattere politico perché tocca il problema della lotta per la casa, per la difesa del piano 167 di edilizia popolare, per la difesa dalle manovre di speculazione del grande capitale nel centro storico ed insieme quello culturale, per la gestione pubblica dei servizi sociali, per il riconoscimento dell'indiscusso valore sociale dell'attività di dinamizzazione culturale del territorio urbano. È una scommessa che accettiamo volentieri e che facciamo con la Giunta «rossa»<sup>107</sup>.

La scommessa sarà persa. La rioccupazione di Santa Marta, infatti, è solo un falso finale. L'atmosfera, nel Centro, è mutata. È difficile trovarsi in una struttura devastata. È difficile fare le stesse cose di prima quando si è immersi in un clima sempre più violento e raggelante. Muoversi nell'asfittico budello che sta tra lo Stato e le Brigate Rosse tarpa le ali, e Santa Marta si riduce a un malato terminale su cui si esercita un testardo e sfibrante accanimento terapeutico:

MARCO DONATI: È stata una fine triste. Le scale abbattute comportavano difficoltà enormi nella gestione di quella casa. Non c'era più neppure la corrente ce la tolse il Comune. Ci rimase l'acqua, e andavamo avanti con il generatore (che ci fu rubato un paio di volte). Poi arrivarono i punk, e loro non dimostrarono troppo rispetto per gli spazi, li usavano in maniera alquanto spregiudicata. Il mio livello di dolore per quella casa gemente aumentava a dismisura. Fu una lenta agonia.

Inoltre l'organizzazione politica alla quale appartenevo non c'era più. Il Teatro del Drago cominciava a non avere più acqua nella quale nuotare, perché quelli erano anni pesantissimi. Era il '77, c'era la lotta armata, c'erano le Brigate Rosse, il terrorismo di destra. Ogni giorno c'era qualche cosa per cui bisognava scegliere. Vi ricordate? Né con lo Stato, né con le Brigate Rosse. Stare in quella posizione mediana era diventato molto faticoso<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Marco Donati, *Santa Morta? Salta Marta!*, cit.

<sup>108</sup> Intervento di Marco Donati a Fara Sabina, 24 giugno 2011. Sono quelli, in effetti, gli anni in cui il terrorismo erode progressivamente gli spazi di intervento per qualsiasi forma di antagonismo che non rientri nella propria logica. Lo ha ricordato l'ex terrorista Mario Moretti: «Si fronteggiarono allora due concezioni della violenza di classe. Una tradizionale e nel solco dei partiti comunisti, riconosceva che la violenza armata poteva essere necessaria, ma la subordinava alla strategia di massa; era una concezione difensiva che considerava la violenza una scomoda necessità. L'altra concezione era offensiva, superava sul piano ideologico il discorso generico sulla violenza e parlava di lotta armata. Si attacca con le armi il nemico dove esso si trova, non ci si limita a difendere con le armi il terreno in cui è arrivata la lot-

Dopo tanti sforzi, sarà quasi liberatorio staccare la spina. A compiere questo atto estremo fu un ragazzo del collettivo giovanile, che si accordò con i proprietari dello stabile: in cambio di soldi, il Centro sarebbe stato sgomberato volontariamente e pacificamente.

MARCO DONATI: Un membro del collettivo giovanile che aveva partecipato alla fase iniziale dell'esperienza di Santa Marta venne avvicinato dall'architetto (socialista) incaricato della ristrutturazione e si convinse ad accettare un accordo con la nuova proprietà che era subentrata ai Cornaggia-Medici. Gli vennero offerti dei soldi da dividere tra gli occupanti. Ci fu un'assemblea e si decise l'autoscioglimento del Centro e lo sgombero. Non vi partecipai per dolore, perché sapevo che sarebbe andata a finire così. D'altra parte, la situazione era talmente disperata che non si poteva fare altrimenti. I superstiti del laboratorio di teatro si trasferirono al Leoncavallo, e la nostra parte di denaro fu usata per comperare una stufa per la nuova sede.

Era il 1980<sup>109</sup>.

*La libertà dei corpi* – Come abbiamo visto in più occasioni, Santa Marta non era un centro di politica, ma «un punto di riferimento per iniziative di base al di fuori dell'area dei partiti»<sup>110</sup>. Un luogo in cui poteva essere soddisfatto il bisogno di informazione, controinformazione e cultura alternativa dei giovani, e in cui ad avere la meglio erano state la creatività e la leggerezza di teatranti musicisti grafici videomaker, «considerati piccoloborghesi, fricchettoni, intellettuali»<sup>111</sup> da molti militanti della base, più rigidi e seriosi, forse incapaci di comprendere quel far politica con altri mezzi – soprattutto perché non sempre le attività di Santa Marta sembravano produrre risultati concreti. Per chi era impegnato, come Julia Varley e Marco Donati, anche in Avanguardia Operaia, questa situazione generava una sorta di sdoppiamento. Di schizofrenia.

JULIA VARLEY: Da una parte eravamo militanti di un'organizzazione che esigeva una sua disciplina, le quote, riunioni su riunioni, mentre nel Circolo La Comune avevamo altre leggi, e questo ha poi caratterizzato tutta l'attività di Santa Marta. Anche per noi, che eravamo dei militanti politici, il Teatro del Drago e il Circolo La Comune rappresentavano il momento del

ta di massa» (cfr. Mario Moretti, *Brigate Rosse. Una storia italiana*, intervista di Carla Mosca e Rossana Rossanda, Milano, Anabasi, 1994, p. 47).

<sup>109</sup> Intervento di Marco Donati a Fara Sabina, 24 giugno 2011.

<sup>110</sup> «Scena», n. 6, 1976, p. 56.

<sup>111</sup> Julia Varley, conversazione del 24 giugno 2011 a Fara Sabina.

disordine e della disobbedienza del corpo. Il momento del fare e non del parlare, delle azioni e non delle idee<sup>112</sup>.

Non che la politica non contasse il Teatro del Drago era sempre pronto a scendere in strada, a prendere posizione con le sue spettacoli; la commissione Grafica combatteva battaglie politiche con i suoi manifesti ecc. , semplicemente veniva declinata in una maniera diversa, più libera e meno costrittiva.

MARCO DONATI: Dovreste sapere com'è fatta la cellula di un'organizzazione comunista extraparlamentare per capire che tipo di liberazione possa dare a un militante il poter pensare che esista un altro modo per contattare le persone, per guardarle, per parlarci. Tutti quanti noi eravamo obbligati a vendere il nostro giornale, «Avanguardia Operaia». Andavamo alle fermate dei tram e il minimo che ci potesse capitare era che ci rispondessero: «No, grazie». Eravamo serissimi, perché dovevamo dire cose molto importanti. A livello personale eravamo assolutamente convinti di essere in una situazione pre-rivoluzionaria e, per questo, dovevamo spiegare per bene alla gente quello che stava succedendo o sarebbe potuto succedere. Tutto cambia se ti confronti con le persone che ti stanno intorno con degli strumenti diversi da quelli usati tradizionalmente dalla politica: se indossi una maschera, se animi un pupazzo, infrangi i meccanismi della quotidianità e tutto diventa più facile guardarsi, relazionarsi, parlare, farsi ascoltare. La gente si incuriosiva. Se dovevo dare un volantino, ero costretto a cacciarlo in mano a quelli che passavano; invece, quando facevo azioni per strada, la gente si fermava spontaneamente attorno a me<sup>113</sup>.

Nel caso delle attività teatrali, la questione della libertà dalle costrizioni assume un senso ulteriore. Già dai primissimi tempi, prima ancora dell'impegno in Santa Marta, il teatro era percepito dai membri del Teatro del Drago come una specie di zona franca, di ecosistema speciale, dove recuperare un modo di vivere e operare liberato da obblighi e gerarchie: «Nei partiti e nelle organizzazioni di base riconoscevamo dirigenti e responsabili, ma nel teatro eravamo anarchici e ribelli» ricorda Julia Varley<sup>114</sup>.

Questo spazio particolare sembra dilatarsi e complicarsi quando il training comincia a essere praticato in modo più diffuso e sistematico. I primi esercizi li avevano introdotti il Teatro del Sole e alcuni ex membri della Comuna Baires:

<sup>112</sup> Intervento di Julia Varley a Fara Sabina, 23 giugno 2011.

<sup>113</sup> Marco Donati, intervento a Fara Sabina del 23 giugno 2011.

<sup>114</sup> Julia Varley, *Pietre d'acqua*, cit., p. 22.

Esercitavamo ogni parte del corpo separatamente, muovevamo le spalle e il bacino, giocavamo con una palla immaginaria attraverso l'impulso di una parte del corpo. Facevamo capriole avanti e indietro, sopra e sotto ai tavoli, saltando sopra sedie e persone, vincendo la nostra paura. Lo chiamavamo espressione corporale. Durante un esercizio, camminavo con gli occhi chiusi annusando e toccando degli oggetti in vari punti della sala. In un altro, correvo allegramente in circolo con altre persone mentre qualcuno da fuori ci dirigeva per cambiare le posizioni delle braccia<sup>115</sup>.

La prepotente entrata in scena dei corpi è una specie di rivoluzione copernicana, capace di cambiare l'approccio alla politica e alla vita: «Prima di Santa Marta» racconta Marco Donati «la politica era un fatto cerebrale. Poi sono entrati in gioco anche i corpi, e a quel punto abbiamo scoperto anche i nostri bisogni e desideri. La forza dei corpi è una forza devastante»<sup>116</sup>.

Il lavoro sul corpo apre nuove possibilità e fa percepire bisogni di lavoro su di sé che possono essere svincolati del tutto dal «prodotto»: «Quello che contava era altro: il lavoro sul corpo, il modo in cui puoi relazionarti con gli altri attraverso tutti e cinque i sensi»<sup>117</sup>. Il processo, insomma, finisce per diventare l'elemento più prezioso, tant'è vero che molti dei laboratori di Santa Marta non si ponevano neppure il problema di realizzare uno spettacolo finale. «Si voleva fare teatro, ma non spettacoli»<sup>118</sup>: i partecipanti si incontravano per fare un durissimo lavoro sul corpo, sulla percezione, seguendo un percorso che a volte li portava anche a chiudersi e a non accettare nuovi membri, il che non era un atteggiamento molto «politicamente corretto».

MARCO DONATI: Santa Marta nacque come un esperimento politico per la produzione e l'esportazione di cultura alternativa. Un esperimento di cui è cambiata la sostanza nel momento in cui ci siamo confrontati con i corpi, perché abbiamo scoperto che a essere importante non era tanto quello che producevamo, ma il fatto di stare lì, in quel momento, in quel luogo, con quelle persone<sup>119</sup>.

Il paradosso che la «politica con i mezzi del teatro» possa allontanare proprio dalla politica è di certo uno degli elementi più interes-

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 23. Sul tipo di training praticato in Santa Marta si veda anche l'intervista a Julia Varley, *L'Odin a Santa Marta: un incontro-confronto*, cit.

<sup>116</sup> Intervento di Marco Donati a Fara Sabina, 24 giugno 2011.

<sup>117</sup> Claudio Coloberti, audio-intervista degli anni Ottanta, cit.

<sup>118</sup> Lo ricorda Julia Varley nella registrazione audio del 1982.

<sup>119</sup> Marco Donati, intervento a Fara Sabina del 24 giugno 2011.

santi emersi dagli incontri con gli ex membri del Teatro del Drago. La riscoperta e la liberazione del corpo, insomma, porterebbero a una sorta di fuga istintiva dai condizionamenti anche quelli profondamente condivisi dell'ideologia. Non è un caso, allora, che Marco Donati sia stato radiato dalla cellula studentesca di Avanguardia Operaia agli inizi del Teatro del Drago, quando le prove avevano finito con l'allontanarlo dalle riunioni cui era obbligato a presenziare, evidentemente catturato dal piacere del teatro. Un piacere che, a Santa Marta, si intensifica con la pratica del training, sotto la guida di professionisti.

Paradossalmente, però, sarà proprio il training a sottolineare la distanza tra gli obiettivi di chi, come Julia Varley, il teatro lo scelse come professione, e quelli di chi voleva continuare a praticarlo come un modo alternativo di far politica. Questo divario affiorò al ritorno della futura attrice dell'Odin Teatret dalla Danimarca, dopo i tre mesi passati ad acquisire tecniche, ed era tanto profondo da portare al suo definitivo trasferimento a Holstebro. Qualche anno dopo, il Teatro del Drago si dissolverà, e con esso la sua memoria postuma. Ne rimane però un'impensabile traccia: la sua silente presenza è, in qualche modo, parte della storia dell'Odin Teatret, proprio attraverso i fili, sottili eppure tenaci, che la partenza di Julia Varley ha teso tra queste due realtà tanto distanti.

È, questo, un esempio particolarmente lampante di quella che Eugenio Barba ha chiamato «la storia sotterranea del teatro», una storia che corre nascosta come un fiume carsico e che non sempre emerge per mancanza di documenti e di prove materiali, visto che trascende gli spettacoli e si sostanzia in una «rete di attività, di relazioni e di incroci»<sup>120</sup> condannata alla volatilità dalla propria evanescenza e per questo suscettibile a esser ancor più facilmente inghiottita dall'oblio.

L'incontro di Fara Sabina, trent'anni dopo gli eventi qui raccon-

<sup>120</sup> Mirella Schino, *La busta 23*, cit., p. 173. A proposito di legami sotterranei, alcuni degli ex membri del Teatro del Drago intrattengono rapporti di collaborazione con l'Odin Teatret. Marco Donati ha realizzato i manifesti per gli spettacoli *Il castello di Holstebro*, *Mythos*, *Doña Musica's Butterflies* e *Salt*. Suoi anche il poster della 10ma edizione dell'ISTA (1996) di Copenaghen e alcune copertine di libri e di riviste legati all'ambiente dell'Odin Teatret. Claudio Coloberti si occupa dal 2006 dell'archivio video e cinematografico dell'Odin Teatret. La sua collaborazione è iniziata nel 1999, con il video di *The dead brother*, con Julia Varley. Insieme a Torgeir Wethal ha curato il progetto video per *Ur-Hamlet*, la documentazione di *Mythos*, il video di *Sale* ecc.

tati, è il segno tangibile dei legami tutt'ora esistenti tra gli ex membri dello sconosciuto e scomparso Teatro del Drago e l'Odin Teatret. Un dato di fatto su cui ora, acquietati gli appassionati sentimenti di un tempo, si può ragionare serenamente, ma che sarebbe risultato di certo indigesto ai giovani teatranti di Santa Marta. Nel loro caso, infatti, alla diffidenza diffusa nei confronti dello «sceicco» Eugenio Barba si sommava il rancore verso l'Odin Teatret, responsabile di aver trascinato con sé Julia Varley.

La ferita del suo abbandono ha impiegato molto tempo a rimarginarsi, e diversamente non avrebbe potuto essere. Era profonda, tanto quanto le incomprensioni che precedettero la definitiva partenza di Julia Varley.

Era il 1976.

Dopo anni di fervida attività comune, sembrava non esserci spazio che per un dialogo tra sordi.

JULIA VARLEY: Ero andata all'Odin Teatret perché dovevo imparare *tutto*, o almeno quanto più potessi, per poi dividerlo con i miei compagni di Santa Marta. Sono tornata dopo tre mesi, e l'unica cosa che riuscivo a fare era andare in sala e provare ossessivamente a reggermi sulle mani, puntando i piedi contro il muro — una cosa che, probabilmente, non mi riusciva granché. Passavo ore a far questo; Marco mi guardava e diceva: «Non capisco. Cosa pensi di darmi? Di fare?»<sup>121</sup>.

MARCO DONATI: Ricordo quando tornò la prima volta. Mi faceva alzare alle sei della mattina, mi portava a Santa Marta e mi faceva fare training. Mi lasciava andare verso le nove meno un quarto, ora in cui andavo a lavorare. Me l'ha fatto fare per una settimana, perché lei aveva ormai questa abitudine. Io avevo invece consuetudini più mediterranee ed ero a pezzi, perché alzarmi alle sei e mezza, per me, era una cosa stravolgente. Dopo, mi tremava perfino la mano... e io dovevo disegnare, sono un grafico! Ero sudato, puzzolente... Poi se n'è ripartita, potevo dormire un altro po'...

Prima, noi di Santa Marta facevamo una specie di training «capriolato». Non mi capacito che io l'abbia fatto per tanto tempo. Ho smesso quando, a un attimo dal salto mortale, mi sono chiesto: «Ma perché devo farlo, questo salto?»<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> Julia Varley, intervento del 24 giugno 2011 a Fara Sabina.

<sup>122</sup> Marco Donati, audio-intervista degli anni Ottanta (cfr. nota 40).





Pierangelo Pompa  
DAL TEATRO GRANDE DI TIANJIN

Caro Nicola,

ho ascoltato per anni i tuoi racconti sulla Cina sapendo che parlavamo anche d'altro, ma che per parlarne bisognava per forza parlare della Cina. Alla fine in quel paese ci sono andato e mi sono pure studiato un po' la lingua, ovviamente per cercare tutt'altro. Adesso tocca a te starmi a sentire per qualche pagina, in cui sarò io a fare della Terra di mezzo il mio pretesto, come faceva qualcuno in Francia nel Settecento. Questa sarà forse una lettera persiana dalla Cina.

Tianjin Zhongguo Da Xiyuan (Teatro Grande di Tianjin). Spettacolo di Hebei Bangzi, genere regionale del Nordest. Luglio dell'anno scorso. Fuori dal teatro, tanti vecchi con un bigliettino in mano, come quelli in fila all'ufficio postale nel giorno in cui si ritirano le pensioni: in un numeretto la promessa di una felicità se non altro transitoria. I vecchi additano con fanciullesco, gutturale entusiasmo i faccioni degli attori ingigantiti di tre quarti sulle locandine. Si capisce l'inizio?

Ma all'aria aperta di questa Cina lanciata verso il futuro si respira soltanto a fatica, vuoi per il caldo, vuoi per le tossiche nebbie che lo velano, questo futuro. Il marciapiede ricorda allora la sala d'attesa di un ospedale, e i vecchi pazienti spettatori indossano a permanenza i più recenti modelli di mascherine antismog, entrate a far parte del quotidiano paesaggio fisiognomico, oggetti d'uso comune come gli occhiali da sole. Cortine di fumo (grigio) e cortine di ottimismo (rosso): le mascherine filtrano i lati incerti della crescita economica, e filtrano i volti dubbiosi di una generazione stordita dalle pluridecennali emissioni di un'ideologia impazzita. Tianjin, caro Nicola, è una metropoli industriale con tredici, chi dice quattordici, milioni di abitanti. È una delle città più inquinate del mondo: c'è chi dice la quarta e chi insiste, quasi orgogliosamente, con la terza. A morire soffocati, tanto vale essere i migliori. D'estate fa trentacinque gradi all'om-

bra; dell'umidità non so dirti il tasso, ma la condensa oleosa sulla pelle. I teatri non chiudono mai, neanche d'estate, ma gli infarti per la strada sono piuttosto comuni, come le demolizioni forzate nei quartieri vecchi o gli arresti nelle ore meno trafficate. È la prova provata che il teatro non farà mai la storia. Sono arrivato in bicicletta e ho anch'io la saliva marrone. Secondo le istituzioni municipali, però, conservare le mascherine persino dentro casa è un atteggiamento disfattista e antipatriottico. Lo sviluppo è così, spiegano, non si può fare senza bruciare carbone. La distruzione, garantiscono, è uno stadio solo passeggero. «Tutto è per il meglio nel migliore dei modelli di sviluppo possibili!», direbbe candidamente Voltaire. E poi il Partito è con la gente, finanzia persino il teatro tradizionale. È fatta così la *pars construens* della propaganda di nuova generazione: dinamica, moderna, relativista quando serve, così lontana così vicina dalle forme nostrane della manipolazione, così razionale da sembrare a tratti persino logica. La *pars destruens* è fatta invece meno di parole che di costumi indotti e di giganteschi fatti compiuti. Eloquenza ideologica dell'abbondanza e della tecnologia, che gratta via senza sforzo molti residui di anacronistica dignità. Eloquenza complementare alla persuasività più artigianale della polizia. La comunicazione di Stato sottolinea i numerosi vantaggi del disastro ambientale e dell'ordine pubblico, ma la furia ideologica (in Cina?) si manifesta a volte più nello spogliare le cose di qualsiasi valore, che nell'attribuirgliene uno artificiale. Una certa indifferenza distruttiva era la garanzia del vero patriota già ai tempi della Rivoluzione Culturale. Il merito era spesso proporzionale alla nonchalance con cui si picconavano i templi o si sputacchiava pubblicamente sugli attori con i cartelli al collo. Allo stesso modo, l'impellente produttivismo di oggi rende imbarazzante la dimensione stessa del dubbio. E in nome dello «sviluppo» (non ci vuole più molto a gridare che non è «progresso», Pier Paolo...) si trattano l'aria e l'acqua, anche nel privato quotidiano, come si trattavano, in nome della Rivoluzione, i sacrari della cultura tradizionale. Sembravano convinzioni ed erano terrificanti automatismi di massa. Sembravano argomenti ed erano massacri. Gli attori però hanno recuperato il rispetto che meritano. Qualcuno diventa addirittura Artista Emerito del Popolo.

Spiegazioni e consumi indotti, ti dicevo. Sapendo poco leggere e poco scrivere di tutte queste spiegazioni, sprovvisti del requisito specifico per essere indotti a consumare, gli anziani spettatori annuiscono riverenti alle Grandi Narrazioni scritte dai burocrati del Partito, laureati magari in ingegneria informatica, ma privi di uno spiccato

talento per l'epica. Annuiscono come se capissero, questi vecchi, ma intanto inseguono ancora a teatro le narrazioni piccole piccole che conoscono fin da bambini, le narrazioni ingenuie e un po' ridicole del teatro tradizionale. Per sicurezza, indossano le maschere, setacci non soltanto respiratori. Da dietro quei filtri neanche troppo efficaci, si affacciano incerti su una città di cui non riconoscono più che qualche angolo residuo, su generazioni che cambiano a un ritmo indecifrabile e che di certo vanno a vedere altri e più nuovi spettacoli. Lo spettacolo vecchio, invece, lo spettacolo dei vecchi, trapela dal grigio come l'immagine di un altro tempo. Immagine ancora viva, come sa bene il Partito, che ne ha fatto un'icona turistica globalizzata, ma immagine viva come a volte sono vivi gli anziani: con addosso la promessa della pronta partenza o di una permanenza solo mummificata.

La prima replica del sabato comincia alle due del pomeriggio, per un'abitudine che resiste allo smog. A dispetto della calura e delle polveri sottili, tanti spettatori arrivano mezz'ora in anticipo e aspettano sull'asfalto fumante, contendendosi, oltre alle offerte migliori dei bagarini, l'esile filo d'ombra concesso dal muro del teatro. Si asciugano il sudore, si appoggiano allo sposo di una vita o a qualche altro tipo di bastone. Ne vale davvero la pena, perché oggi va in scena, con un amatissimo dramme classico, la compagnia municipale di Tianjin, che è pure compagnia regionale e persino compagnia nazionale di prima fascia. Perché le compagnie, così come gli attori e i registi, sono qualificate e burocratizzate in fasce concentriche di tipo geografico e meritocratico, che determinano i compensi e la circuitazione, oltre al grado di controllo politico. Ma gli anziani di Tianjin non si preoccupano della censura, non cercano particolari innovazioni drammaturgiche. A loro basta la cara, vecchissima *Leggenda del serpente bianco*, la storia di quel giovanotto mandarino innamorato di un rettile millenario attualmente incarnato in umane sembianze. Attori di primissima fascia sapranno senz'altro farla rivivere da par loro.

Sul marciapiede di fronte c'è tutto un altro mondo, invece, tutto un altro ritmo. Giovani donne e giovani uomini (così si chiamano in Socialdemocrazia) emaciati ed emancipati da usate consuetudini. Aggrappati ai telefoni, anelano a un tipo diverso di ebbrezza dei sensi. Vanno per negozi nelle grandi catene occidentali e, come ho imparato a farlo io, anche loro cominciano a chiamarlo *shopping*. Occupano diligenti le tavolate oscure dei videogiochi, allineati come operaie sui banchi tessili degli scantinati. Inconfessabile occidentalismo

di ritorno in un paese antiamericano? Passatismo moralistico in un giovane uomo europeo manicheo e disorientato?

Trattandosi della Cina, forse basta il solo fattore numerico a rendere pertinente per la storia del teatro che questi ragazzi non sono mai andati a teatro e quasi tutti non ci andranno neanche una volta sola, a dispetto dell'oretta di *jingju* inserita nei curricula scolastici, decisiva come da noi quella di educazione civica. Che non andranno mai a teatro, lo dicono sia le statistiche che una schiacciante evidenza somatica (*La faccia di chi non andrà mai a teatro*: potrebbe essere il titolo di un saggio di criminologia lombrosiana). Ma ancora più schiacciante, per me che di teatro mi nutro e di teatro idealizzo la mia vita, è l'evidenza che non andare agli spettacoli è l'ultimo dei problemi di quei ragazzi cementificati. E io che passo mesi di tarda gioventù a tradurre Mei Lanfang...

Vecchi di qua, giovani di là, caro Professore, e io convintamente tra i vecchi. Da una generazione all'altra non si vedono processi di cambiamento in atto, ma processi già completamente avvenuti, senza transizioni, senza misure intermedie: *the day after*. Ma bando al pessimismo, tutto è per il meglio con la migliore compagnia municipale possibile! E poi, dai '60 a oggi, tra la moglie di Mao e tutto il resto, poteva davvero andare peggio per il teatro classico.

Le ragazze che passeggiano dirimpetto, purtroppo, non vengono a teatro, e dunque non fanno per me. Chissà cos'hanno nei polmoni, senza le mascherine, e chissà cos'hanno nei cervelli. Molte, però, hanno l'ombrello aperto sulla testa. Nella primavera-estate del 2010, infatti, per essere al passo con la desolazione, bisogna mantenersi più bianchi possibile. E allora fuori l'ombrello, dato che, come dice la parola, l'ombrello fa ombra. Confucio mica per caso aveva rettificato i nomi, e mica per caso oggi al Partito gli è tornato simpatico: la Legge è Legge, la Moda è Moda, l'ombrello fa ombra. Tra le utilissime tautologie confuciane, strano a dirsi, ce n'è una che non è stata rilanciata, ed è quella che relegava gli attori sull'ultimo dei gradini sociali. Avrebbero dovuto, stando sempre a Confucio, mettere i commercianti sul penultimo. Nella primavera-estate del 2010, la Cina veste un completo grigiofumo, trafitto qua e là da sventolanti esplosioni di rossobandiera (o rossosangue, per chi lo vuol vedere e, con Confucio, ama dire pane al pane). La bellezza, invece, ha la pelle bianca, e il sole è un attentato all'epidermica occidentalizzazione. Che è solo epidermica, per carità, perché qui siamo in Cina e con l'identità non si scherza.

Da questo lato del marciapiede, soffocato dal paradosso di questi

de-solatissimi 40 gradi, vado col pensiero alle simbologie cromatiche del trucco teatrale nell'Opera di Pechino. Intatti dalla moda, infatti, poco estetici nell'abbigliamento funzionale anziché no, questi anziani stanno per riconoscere per l'ennesima volta, nelle facce truccate di bianco di certi *jing*, i personaggi più cattivi dello spettacolo. Nella cultura tradizionale, mi ricordo, il bianco aveva a che fare con la sfortuna e con la morte. Se era solo una convenzione, poco male; ma, se quel simbolismo era appena appena radicato in qualche tipo di subconscio, questa moda è una catastrofe psicocosmica. Etnoscenologia e psicocosmo a parte, sbiancatissimi sono i divi sui manifesti delle sale da film e albi sono tutti i pupazzi che nelle vetrine pubblicizzano i completi da pallacanestro. È candido persino il manichino di Yao Ming, gigante di Shanghai «alto bello e perfetto», che ha conquistato il basket statunitense, senza smettere però di confidare nel Partito. Nient'altro che tristemente chiazzati, invece, chiazzati di un colore indefinibile (terra di Cina bruciata?), sono i visi istupiditi di tante ragazze di città, scrostati da maldestri tentativi di essere aggiornati, da candeggine cosmetiche e plastici chirurgici da baraccone. Il fatto che non vadano a teatro è un sintomo davvero marginale.

Eppure il teatro tradizionale, almeno nelle grandi città, è strutturalmente lo stesso di prima, nelle forme se non nei numeri e nel sistema di produzione. Il Partito Comunista lo finanzia programmaticamente, perché dopo la Rivoluzione Culturale ha capito che con l'identità non conviene scherzare. Non conviene, alla lettera. È un business, soprattutto ideologico e diplomatico. Dà alla gente un certo qual senso delle radici, e ricorda agli stranieri che la Cina è sempre la Cina. La conservazione delle forme tradizionali dà dunque il segno della continuità culturale con la Cina degli antenati, e la repressione delle forme nuove rievoca il glorioso passato imperiale. C'è addirittura il Canale 11 della CCTV che trasmette teatro tradizionale dalla mattina alla sera, con tanto di quiz sulle convenzioni del trucco e Supercoppe di *jingju* con gara secca a eliminazione diretta. Ma questo spettacolo, al vivo, ha riserve di spettatori per pochi decenni al massimo. Fantastico sull'ipotesi assurda di un teatro che, in tutto il suo splendore, sopravviva ai propri spettatori; su spettacoli inimmaginabili fatti per celebrare una sala vuota; sulle gloriose rappresentazioni che ancora si danno, corre voce, nelle tombe sepolte dei Ming: ipotesi magnifica e mostruosa a un tempo, meraviglia museale e obbrobrio ideologico. Più realisticamente, sia gli attori che i linguaggi continueranno a transitare lentamente verso i modi dello sceneggiato stilizzato, così bello peraltro alla televisione.

Ma non sembrano avere le mie stesse preoccupazioni, gli spettatori di Tianjin. Loro sono occupati a sopravvivere in una pubblica strada, tappandosi il naso (e non la parte che ricorda) con le mascherine, ignorando tutto delle mie ardite metafore. Indifferenti, tutto sommato, alla sorte magnifica e progressiva del loro grande paese, fanno la fila per una piccola felicità senza pretese di futuro. Alleгри, il giudizio sospeso, rinfrancati dall'imminenza di un sogno che non li ha ancora traditi, o che piuttosto ritrovarono alla fine dei '70 dopo averlo perduto, e non per pochi anni. Altri sogni, perduti in frangenti simili, non sono invece più ritornati. Con la schiena al muro, questi vecchietti sfuggono il sole sbiadito e cancerogeno del miracolo moderno. Sfuggono, con un esercizio di memoria, lo spirito del tempo: così, forse, direbbe quel nostro amico che ama applicare al teatro le sue metafore esistenziali. Eludono una certa solitudine, mi sembra, una solitudine individuale e generazionale. E si asciugano di nuovo il sudore misto a olio. Sputano, sonoramente sputano, che oggi in Cina cominciano a vietarlo per darsi un tono tra le nazioni educate, e sputare in Cina non è solo un uso comune, ma ormai è una tecnica di sopravvivenza, persino alla lettera. E loro vorrebbero morire senza aver dovuto smettere di sputare. Conversano, liberamente conversano sullo spettacolo a venire, che conversare d'altro è spesso più rischioso che sputare. Sono piccolissimi, gli spettatori di Tianjin, rispetto allo scheletro del nuovo grattacielo che incombe come Godzilla in fondo al viale. Grandi appena come esseri umani, spesso curvi per sovrappiù, presenze decisamente velleitarie. Le fondamenta del grattacielo sono ancora a cielo aperto (troppo facile chiamarla una ferita), e mi affaccio sull'enorme cratere scavato per ospitarle. Trenta metri sotto, si asciugano il sudore, stavolta misto a ghiaia, centinaia di operai ancora più piccoli degli spettatori, ancora più velleitari, nude le mani e nudo il torso in mezzo al fango. Cerco di indovinare la loro età: forse qualcuno di loro a teatro c'è andato o ci andrà. A proposito, ma che gli hanno fatto al mio cervello di italiano, che mi vergogno a parlare di operai? Si parla di teatro anche per parlare di operai. Il grattacielo sarà il terzo più alto della provincia, ma qualcuno di loro insiste con il secondo. Alle Olimpiadi degli ultimi, si sa, il migliore deve arrivare secondo.

In fondo alla fila riconosco il botteghino, ma non faccio a tempo ad avvicinarmi che vengo accerchiato da tre o quattro uomini più sudati degli altri, che si accapigliano tra loro per potermi parlare per primi. Il più scaltro mi afferra sottobraccio, mi tira da un lato della strada, mi rassicura sulla nostra amicizia e mi sciorina sotto gli occhi

un ventaglio di tagliandi numerati, simili a quelli dei nostri uffici postali. «La pensione!», si illude tra me e me lo spettacolante precario che una pensione non ce l'avrà mai, e già il suo collega si rifà sotto e mi trascina dal lato opposto, aggirando con uno scatto il ritorno del rivale. Si conquista così lo spettatore straniero. Tianjin è una città grandissima, ma non internazionale come Pechino o Shanghai: per un bagarino medio, un cliente straniero può ancora valere un paio di settimane di lavoro intenso. La sostanza commerciale del teatro mi appare per la prima volta in tutta la sua naturalezza e vitalità, che ancora resiste per certi aspetti al sistema cinese delle sovvenzioni. In Europa (non senza nobilissime ragioni, per carità), noi Artisti la snobbiamo per una questione di principio.

Tianjin, in particolare, è sempre stata città di grandi commerci teatrali. Secondo un modo di dire vecchio di secoli, per vedere il teatro più raffinato e rispettoso della tradizione bisogna andare a Pechino, mentre per fare i soldi con gli spettacoli bisogna andare a Shanghai. Ma è a Tianjin che il pubblico infuoca le sale. Nella compravendita dei biglietti vagono tutte le ferree convenzioni della contrattazione alla cinese, alle quali, purtroppo per il bagarino, ho già consacrato numerosi *yuan*: non gli lascio fare il suo prezzo. Deluso, definitivamente accaldato, si allontana imprecaando, chissà se proprio verso il caldo, verso di me o verso se stesso. Di sicuro non verso il Comitato Centrale, ché smetterebbe di fare il bagarino, perché in Cina non piove e il governo non è ladro. Il libero qualunquismo, infatti, è una conquista tutta occidentale. L'altro bagarino lo guarda andar via, poi mi si riavvicina quatto e prudente: mi fa il prezzo che farebbe a un cinese qualsiasi, cioè il prezzo di un pasto frugale. Diventerà il mio bagarino di fiducia, mi telefonerà a ogni inizio di settimana per conoscere i miei programmi teatrali e mi riceverà davanti alle sale di tutta la città. Diventerà anche il mio cicerone drammaturgico. Sottobraccio nei foyer, infatti, mi racconterà la trama di tutti gli spettacoli e mi esibirà, come si esibisce un trofeo, ai suoi colleghi gelosi e agli spettatori abituali. A volte rinuncerà persino alle ultime vendite per venirsi a sedere accanto a me. Commenterà per filo e per segno la prestazione degli attori, con la disincantata competenza di chi tratta la merce da una vita. Da buon commerciante, saprà riconoscere senza esitazione che quel giovane attore alza troppo l'angolo dello sguardo ed esagera l'apertura dei gomiti: se continua così, difficilmente farà carriera. Gli altri bagarini, invece, entrano in genere a spettacolo cominciato, dopo aver contato l'incasso. Se non si addor-

mentano esausti nelle ultime file, commentano tutto il tempo ad alta voce. Sia l'incasso che lo spettacolo, come fossero una sola cosa.

Caro Nicola, ero venuto a teatro con la testa piena di termini tecnici, di pensieri intelligenti sul repertorio drammatico e di piccole vanità sul mio futuro di regista. Ho realizzato in pochi minuti che nel mio paese il teatro in realtà non l'avevo mai visto. Il teatro vero, intendo, il teatro al tempo degli spettatori. Sono nato che il commercio teatrale già non esisteva da un po'. Sono nato che molti spettatori avevano già quel senso di inferiorità rispetto agli spettacoli, che li portava ad applaudire proporzionalmente alla noia sperimentata, dato che quelli sono Artisti, e chi non sa apprezzare siamo noi. Pragmatici, invece, luminosamente inflessibili gli spettatori di Tianjin, severi come deve esserlo chi ha pagato un biglietto.

Non penso più allo Hebei Bangzi, lo ammetto, dimentico persino di prendere il programma di sala. Inseguo con lo sguardo e con la fantasia le traiettorie private degli spettatori di Tianjin. Il busto di Mei Lanfang mi scivola accanto senza neanche un saluto. Non me ne vorrai, gli ho dedicato tanto tempo. Riesco appena a dare un senso ai miei studi sul grande interprete di ruoli femminili, accorgendomi che la biografia incisa nel marmo è piuttosto eufemistica. Non dice, per esempio, che il maestro fece bene i conti, prima di non scappare a Taiwan nel 1949. Nei suoi scritti, lui, parla continuamente degli spettatori col rispetto dovuto ai datori di lavoro.

Entro lentamente nella sala, un occhio al biglietto e uno al numero delle file. L'aria si fa immediatamente più fresca e respirabile, i vecchi crollano sulle poltrone con un sospiro di liberazione. Svelando inattesi sorrisi, le mascherine si abbassano sotto i menti barbuti. Ricominciano a respirare, suggerisce l'amico metaforico.

Un signore claudicante mi nota con la coda dell'occhio, sussurra qualcosa alla vecchina che lo accompagna a braccetto. Qualcun altro si volge sulla poltrona e mi guarda anche meno discretamente da dietro un agitatissimo ventaglio. Sento di avere molti occhi addosso, e gli occhi addosso dei cinesi fanno un po' di ammirazione, ma molto di paura e sospetto. Mi sento quasi di troppo. Una signora si alza dalla prima fila, mi guarda più esplicitamente e mi fa strani cenni con la mano. «Vai via», mi sembra di capire. Al mio esitare, mi viene incontro, percorre lentissimamente, a passo di stampella, i cinquanta metri in salita che dal palcoscenico conducono al foyer tra due spicchi di platea. Mi raggiunge e mi fa cenno di seguirla. Non c'è né ammirazione, nel suo contegno, né sospetto, ma solo quel dolcissimo senso dell'accoglienza che hanno i cinesi di almeno cinquant'anni,



soprattutto quelli cresciuti in campagna. Tianjin non è Pechino né Shanghai, a teatro ci va la gente normale e uno spettatore straniero è ancora una presenza abbastanza esotica. Ripercorro insieme alla signora i cinquanta metri in discesa, poi mi fa accomodare in prima fila accanto a lei. Tentenna, si guarda intorno circospetta. Poi mi si accosta e sussurra al mio orecchio straniero le prime perle della sua pluridecennale esperienza di spettatrice: «Qui in Cina mi confida esitante si vede meglio da vicino!». Io le darei un bacio in fronte e una laurea ad honorem per la scienza dei teatri. Neanche al Dams me lo avevano spiegato. La signora, a modo suo, la sa lunghissima di spettacoli. Viene a teatro quattro o cinque volte la settimana. La gente la conosce e le custodisce volentieri quel posto laterale sotto il proscenio. Altri spettatori mi salutano ossequiosamente, mentre svolgono come lei un sacchetto di plastica, dal quale estraggono senza mezzi termini un raviolo, delle noccioline e l'immane termos con il tè. Mi offrono di favorire, ma io declino per un riflesso condizionato, maturato nelle sedute austere del teatro di gruppo. Mangerranno, per la mia inconfessabile invidia, lungo tutto lo spettacolo, soddisfacendo tra le poltrone un ulteriore bisogno primario. Andare a teatro per togliersi la fame, forse era questo che voleva dire Bertolt Brecht quando parlava del teatro cinese per raccontare il teatro che sognava lui, e mischiava le tavole imbandite con l'effetto di straniamento. Ma io non penso a Brecht, e stasera non conosco *Verfremdung*. Mi emoziono tout court. Penso però alla Rivoluzione Culturale, a quella sì. Anche quella studiata all'università, come il teatro epico, ma stasera declinata sotto i miei occhi dalle schiene straniate di tutti questi vecchietti, raddrizzate soltanto dall'azione di guardare. Guardare qualcosa che una volta era sembrato perduto per sempre.

Il Zhongguo Da Xiyuan è tra i teatri più importanti della città, con tutti i velluti del caso. Gli spettatori, invece, indossano pantaloni corti, scarpe di tela coi calzini al ginocchio, facce consumate da proletari come si deve. Si accomodano senza nessuna reverenza su poltrone sproporzionate alla loro informalità. Allungano le gambe e agitano rumorosamente i loro ventagli. Li guardo, li rguardo e me la racconto così: hanno conosciuto il teatro nei villaggi, nelle sale da tè o nelle adunate maoiste quando erano bambini, e il teatro è rimasto per loro la stessa esperienza immediata e carnale, nonostante i tanti incomprensibili terremoti politici che lo hanno sballottolato per quello che è: un accessorio marginale. Marginale come un anziano. Il teatro è rimasto per loro un fenomeno naturale come le stagioni, che nessuna frana culturale è ancora venuta a istituzionalizzare come

vuota passerella mondana o costoso onanismo intellettuale. A teatro questi spettatori sono ospiti esigenti e irrituali, quasi fossero i veri padroni della casa. Sono competenti e appassionatissimi. Ricevono gli amici, li abbracciano, dispongono i parenti, non prendono posto. Saranno gli attori a dover essere alla loro altezza. *Il teatro è la casa degli spettatori*. Ma c'è spettatore e spettatore, mi rendo conto. Che differenza, in effetti, tra questa generazione che ha imparato il teatro prima ancora di andare a scuola, che l'ha incorporato come un bambino incorpora i suoi giochi, e gli spettatori dei teatri di velluto delle nostre parti, a teatro per illudersi che dedicare la vita al denaro non significa per forza essere poveri di spirito, ignoranti però del tutto la gioia impudicamente improduttiva del guardare spettacoli. Ma questo è davvero moralismo, e forse sto mitizzando quella sciatteria che in questo paese, fuori da questa sala teatrale, mi dà così fastidio.

Il teatro è già quasi pieno e ha l'aria di riempirsi ancora di più. Ma se mi guardo intorno, non sono soltanto l'unico straniero, sono anche l'unica persona sotto i cinquant'anni. C'è giusto qualche figlio unico portato dai nonni, che si diverte e chissà se davvero dimenticherà. Ma i giovani no, hanno com'è normale altri intrattenimenti. Il Partito può avere buon gioco a investire sugli attori, a metterli sui depliant turistici, ma creare spettatori è molto più difficile, se insieme al teatro si scoprono anche altre merci e altre tecnologie, Terre Promesse decisamente più credibili. Ci ragiono ancora, per quello che posso. Faccio due conti. Mi convinco ancora di più che tra questi spettatori molti andavano a teatro già prima della Rivoluzione Culturale, cioè all'inizio degli anni '60, quando molti cinesi non solo non conoscevano ancora la televisione e la radio, ma neanche il telefono e il ventilatore. È allora che il teatro è entrato nelle loro ossa, si è radicato nella loro quotidianità come il tè e come i ravioli. Negli anni '50 avevano visto gli attori delle sale da tè mandati a recitare al fronte o nelle campagne, spesso all'aperto per migliaia di persone. Il teatro tradizionale veniva già messo duramente in discussione dall'ortodossia comunista, che lo bollava di feudalesimo. Mei Lanfang doveva sottoscrivere una rigida autocritica. Ma gli spettatori non si accorgevano di tutto questo fracasso, perché gli spettacoli erano ancora grosso modo gli stessi. Poi, all'improvviso, tra il '66 e il '76, hanno visto quel teatro quasi scomparire, o peggio diventare un luogo eletto della violenza fisica e ideologica. Hanno visto quegli attori brutalizzati in mezzo alla strada e, paradosso dei paradossi, qualcuno di loro brutalizzava a sua volta, intossicato da polveri più sottili e inafferrabili del monossido di carbonio. Senza capirne il perché,

dato che il perché non c'era, hanno vandalizzato o visto vandalizzare i templi e gli altri edifici teatrali tradizionali, e hanno dovuto vergognarsi di amare quel teatro, fingere di non desiderarlo. Poi l'hanno visto riapparire, ancora una volta senza capire, non più nei templi e neanche nelle piazze, ma all'improvviso in immensi stanzoni semi-vuoti in stile sovietico chiamati teatri. L'hanno visto riemergere, come ormai tutto il loro paese, carico di dolorosa nostalgia. Assediati dai troppi eventi più grandi di loro, si sono riaggrappati immediatamente a quel mondo tornato a essere, almeno lui, meravigliosamente immobile, fermo a un tempo che era peggiore, ma si stava meglio. Si sono aggrappati a uno spettacolo retrogrado, forse, e censurato di sicuro, ma fedele a qualcosa di essenziale. Un po' come aveva fatto Mao Zedong nel suo ultimo anno di vita, quando era già costretto a letto dalla malattia. Dopo quel popò di vita sfibrante, guardava infine la morte in faccia, e mentre sua moglie spadroneggiava e imponeva ai cinesi di vedere soltanto e per forza le otto opere modello, lui si intratteneva inconfessabilmente, di nascosto dalla moglie e dalla propria parte più ligia, con decine di filmini di teatro tradizionale girati in segreto apposta per lui. Ah, se fossero sempre queste, le scappatelle dei potenti! Ma lasciamo stare Mao e i suoi vizietti «feudali», e torniamo ai vecchi spettatori di Tianjin, che dopo tanti decenni sono ancora lì: indisciplinati, forse, e persino infantili, ma implacabili al momento giusto con chi è tenuto a intrattenerli, come sanno essere, appunto, solo i bambini. Sì, molti sono proprio gli stessi di quarant'anni fa: bambini, ragazzi o giovani padri negli anni '60, anziani o quasi anziani oggi, piccole abitudini come preziosi amuleti, la sofferenza portata che si legge sugli occhi, insieme alla rassegnazione a non capire più niente di quello che gli succede intorno. Oppure posso dirlo così: la gioia ingenua di frequentare da capo la propria innocenza, riconoscendo quegli attori a cui non ne perdonano una.

Il Novecento in Cina ha fatto del teatro l'oggetto transizionale del proprio delirio ideologico, ci ha giocato come i bambini che tagliano la coda alle lucertole, che sono decisi a sfregiare ma sperano in fondo che la coda ricresca. Ma, più che altro, il Novecento ha scritto e riscritto come voleva il senso che questi spettatori dovevano dare alla propria vita, con tecniche opposte e complementari di spersonalizzazione. Li ha ubriacati di parole schematiche e significati artificiali. All'eccesso osceno dei significati impartiti, però, sembra corrispondere, negli sguardi di queste persone, una mancanza di riferimenti inversamente proporzionale. Sembrano aver perduto qualsiasi appiglio logico per ricondurre il presente al passato e viceversa. Ep-

pure, nei corpi invecchiati e nelle menti rimbambite, pulsa ancora lo stesso groviglio elementare di mistero e somatica esaltazione che sapevano, e sanno, suscitare gli attori di tradizione. Un groviglio fatto tanto di echi biografici che di brividi estetici, riconoscibile proprio perché attinente alla dimensione magmatica di una certa memoria, e non a quella univoca dei significati.

Che sarà del teatro classico cinese? Continuerà a essere quel palpitante anacronismo che è, o resterà un anacronismo semplicemente monumentale? Intanto i vecchi di Tianjin ululano «hao!» a mezzo della scena, tenera claque di un invisibile a cui ancora non rinunciano. Telefonano, si salutano, vanno a fumare nelle toilette puzzolenti. Aspettano la scena preferita, perché in Cina lo spettacolo funziona così. Questo anacronismo, questa sopravvivenza feudale in cui non avevano più osato sperare, ha a che fare col loro futuro, quel futuro breve che ancora li riguarda, più di qualsiasi rivoluzione tecnologica. Il teatro li aiuta a salvarsi da un esilio cronologico ancora più completo, perché lega con un passato necessario e fa dell'insensatezza una zona ancora vivibile dell'esistenza.

Tra tante rivoluzioni promesse, tra tante rivoluzioni credute, è plausibile che questi vecchi spettatori non si aspettino più molto dalla storia del loro paese. E così sono contento che abbiano avuto l'opportunità di innamorarsi di nuovo del proprio superatissimo teatro, e sono contento, anche se alla mia età mi spaventa, di poter condividere un po' di questa loro vecchiaia. Sono contento che ogni tanto possano togliersi la mascherina antigas e tornare in un disadorno stanzone sovietico che ricorda una felicità diversa da quella obbligatoria che corre per le strade. Non so se dovrei dirlo: sono contento che possano morire prima del loro teatro.

Intanto lo spettacolo comincia, e tu non preoccuparti, Professore. Tra uno spettatore e un pensiero filosofico, guarderò anche qualche pezzo di *Serpente bianco*. Guarderò gli attori che dominano alla perfezione quest'orgia di entusiasta maleducazione teatrale, e mi ricorderò che non esisterebbero questi spettatori senza questi professionisti giganteschi, questi animali da palcoscenico che in una settimana vanno ancora sette giorni su sette davanti ad agguerriti parterre di popolani, in due o tre teatri diversi, con quattro o cinque spettacoli estratti dal repertorio. Altro che teatro e taoismo, altro che misticismo della partitura, qui non è tanto un problema di Buddha nei camerini: questo è teatro di professione. Probabilmente tra non molto, senza questi spettatori, smetterà di esistere anche questa spe-

cie pleistocenica di attori, un'altra cosa che in Europa abbiamo dimenticato: gli attori al tempo degli spettatori.

Primo atto, intervallo, secondo atto, intervallo, terzo atto... Per un attimo mi sento di nuovo osservato. Non dagli spettatori, stavolta, ma dagli attori. Ho la sensazione che l'attrice principale si stia rivolgendo verso di me, che proprio verso di me stia guardando. Capita, a chi va a teatro. Ma stavolta non è solo l'estasi dello spettatore rivelato: «Guardi,» mi fa notare la signora «stanno recitando per lei».

Caro Nicola, questa è la Cina dove sono stato, e questo è quello che avevo bisogno di vedere. Si capisce che cosa cercavo? In ogni caso, adesso devo proprio salutarti, devo proprio andare.

Come dove?

Ma a fare spettacoli. Il prossimo si chiama *Dodici parole buone*.

A provare a venderli. Lo facciamo anche a cappello.

A guardare negli occhi qualche spettatore che ha ancora fame.

Pierangelo



Claudio Meldolesi  
SCRITTI RARI:  
BRECHT, TEATRO DI GRUPPO, TEATRALITÀ<sup>1</sup>

1) *L'ultimo Brecht e il cinema-utopia-del-teatro*<sup>2</sup>

La critica continua a fare il nome di Brecht per dare un precedente al lavoro di Syberberg e di altri registi tedeschi di questo dopoguerra, ma non pochi, soprattutto i cineasti di provenienza teatrale, rifiutano la parentela: per loro Brecht è stato, nel bene e nel male. Achternbusch afferma: «Amo Brecht come combattente politico, allorché attacca la società. Ma l'opera letteraria [brechtiana] è terribilmente debole». E Schlöndorff: «[Non bisogna] fare lo stesso errore di Brecht: incastrato in un modello, qualsiasi testo incancrenisce»<sup>3</sup>. Il «nuovo» cinema tedesco questa è la mia spiegazione si è emancipato guardando al patrimonio brechtiano, ma coltivando la mancanza del «poeta-regista».

Lo sforzo che la cultura del teatro sta facendo è volto, invece, a capire le modalità di una ripresa pratica di Brecht, nel momento in cui opportunamente si mette in discussione il suo sistema di pensiero e irragionevolmente si riducono e si banalizzano le messinscene dei suoi testi. Il teatro del nostro tempo ha ancora bisogno dei maestri novecenteschi.

Per non affannarci attorno a un Brecht inesistente, l'ispiratore del brechtismo, occorre muovere dal presupposto dell'esistenza di

<sup>1</sup> Ancora tre scritti «rari» di Claudio Meldolesi, dal contenuto non omogeneo, ma imparentato. Sono stati composti dal 1983 al 1991, e sono saggi d'intervento in convegni o discussioni. Offrono una riflessione sulla vita contemporanea del teatro, che riguarda le sue tre facce principali: teatranti, spettatori e studiosi.

<sup>2</sup> Pubblicato in «Cinema & Cinema», n. 60, gennaio-aprile 1991, pp. 3-7.

<sup>3</sup> La dichiarazione di Achternbusch è tratta da un'intervista pubblicata in «Le Monde», 9 novembre 1990 (ora in Herbert Achternbusch, *Teatro*, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 121). Quella di Schlöndorff, da *La scena ottica*, a cura di Elfi Reiter, Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1989, p. 38.

vari Brecht: cioè dal fatto che egli giocò su più tavoli, sia per spirito libertario, sia per opportunismo. Brecht fu dunque drammaturgo e teorico, letterato e organizzatore, poeta e regista; ed è soprattutto il regista che ha messo in discussione il simulacro brechtiano.

D'altro canto, nella produzione di teatro la regia è storicamente un elemento artificiale, non facente parte della struttura genetica, naturale degli spettacoli, come il lavoro dell'attore: essa si aggiunge al processo produttivo, tende ad avere un'evoluzione contraddittoria e i suoi valori sembrano perciò ricorrenti nel tempo, verticali. Sicché possiamo dire che il nostro secolo non ha mai smesso di lavorare alla fondazione della regia; e, d'altro canto, che la verticalità costituitasi con la nuova arte scenica nel primo Novecento, con le grandi sperimentazioni di Stanislavskij o di Craig, è restata riferimento essenziale per l'attività e la produzione della regia oggi. Il tempo «lento», che ci permette di ammirare ancora da vicino le regie di un Copeau, non si è staccato dal nostro tempo artistico. I quaderni di lavoro e i libri illustrati di questi registi ci parlano di un tempo diverso dal nostro e però non datato, cioè ancora pregnante.

Non a caso questo effetto di attrazione scatta anche nel caso di Brecht: nel Brecht regista ritroviamo componenti storicizzabili accanto a forti effetti di verticalità, di classicità vivente, che ancora ci spingono a un rapporto di contemporaneità con la sua produzione registica. Possiamo guardare al Berliner di Brecht come al teatro che ha trasmesso riferimenti verticali a buona parte della regia europea, compresa la regia italiana: si pensi a Strehler e agli altri registi che, tramite Brecht, hanno potuto trovare un loro pur tardivo rapporto con la regia storica. Ciò spiega come la presenza di Brecht sia rimasta in qualche modo latente nella produzione artistica fino agli anni '80: presenza sovversiva e insieme schermata, fatta di forti coloriture, percepibili a mezza via fra emozione e ragione, e perciò stranianti. Esempio paradigmatico: lo spettacolo di Eugenio Barba *Ceneri di Brecht*, che utilizzava soluzioni sceniche brechtiane come fossero citazioni da un libro: tali soluzioni si inserivano perfettamente nella nuova messinscena, come fossero pirandellianamente predisposte alla nuova rilegatura spettacolare.

Ora, il tema «Brecht e il cinema» è forse più complesso, perché una cosa è parlare delle ricorrenze di una certa creatività teatrale nel sistema teatro, e una cosa è parlarne in rapporto alla produzione cinematografica. Tuttavia ci sono delle esche all'interno della produzione teatrale di Brecht che rimandano al cinema, indubbiamente. (E non dico così per quella sorta di allucinazione culturale che prese le



generazioni precedenti alla mia e la mia stessa, quando il bisogno di un leader passe-partout creò attorno a Brecht un effimero culto della personalità in ogni campo).

Circoscrivendo il discorso al periodo in cui Brecht lavora come regista, negli ultimi anni di vita — periodo in cui la produzione dello «scrittore di drammi» diviene significativamente marginale e frammentaria —, possiamo constatare la presenza di vari elementi cinematografici nella sua scrittura scenica: mi riferisco innanzitutto alla regia della *Madre*, il dramma brechtiano tratto dall'omonimo romanzo di Gor'kij.

Già nella stesura del testo — lo ricorda la Rüllicke<sup>4</sup>, una dei principali collaboratori al Berliner —, l'inventore del teatro epico si era rifatto alla *Corazzata Potëmkin*. Ed effettivamente nella *Madre* il processo narrativo si svolge per contraddizioni, così come progredisce per contraddizioni di senso la *Corazzata Potëmkin*. Ma è poi la messinscena del '51 che esalta il momento del conflitto in senso filmico, fornendo uno schermo di leggenda a una spettacolarità tramata di contrasti, di contrapposizioni.

Brecht si scopri regista, allora, oltre i suoi drammi: un regista teatrale alimentato dal cinema di Ejzenstejn. Significativamente quello spettacolo era corredato di espliciti momenti cinematografici. Proiezioni d'ambiente incombevano sulle azioni dei personaggi; un film di un minuto e quaranta secondi ripercorreva la marcia delle rivoluzioni proletarie; dalla narrazione per immagini scaturivano, con coerenza di montaggio, le azioni epico-gestuali del dramma; perfino alcune gag da cinema muto raccordavano questi livelli della composizione. La narrazione visiva, inoltre, stabiliva un secondo rapporto temporale: con la rappresentazione della *Madre* avvenuta nel '32. Questa rappresentazione, svoltasi con modalità agitatorie durante la resistenza antinazista, era citata riproducendo raggruppamenti di fondo e movimenti coreografici; e da questo rispecchiamento nel passato militante del dramma derivavano altri richiami al cinema sovietico.

Non solo. Brecht allora stava pensando alla resa filmica di *Madre Courage*: studiava particolari meccanismi di sgranamento delle immagini, perché a tutti i costi voleva figurare ciò che solo la poesia gli aveva consentito: l'immagine del tempo che trascorre, una dimensione che il teatro difficilmente riesce a produrre — atmosfere cechovia-

<sup>4</sup> Cfr. Käthe Rüllicke-Weiler, *Since then the world has hope. 1968*, in Hubert Witt, *Brecht as they knew him*, Berlin, Seven Seas, 1975, p. 75.

ne a parte con la fisicità immanente degli attori. Brecht era interessato a una materializzazione del tempo in senso politico; e in questa direzione realizzò degli esperimenti di viraggio della pellicola insieme al chimico Robert Havemann (proprio il «comunista tedesco» passato all'Est perché colpito da *Berufsverbot* all'Ovest, che ebbe un'esperienza prima di dirigente e poi di coscienza critica della RDT).

Così egli andò oltre le sue vecchie «distrazioni», come sceneggiatore e co-regista di film: ora non solo pensava al cinema, ma in qualche modo lo «praticò» facendo teatro.

Era però troppo affaticato (e pigro) per portare avanti questa sperimentazione disinteressata, e la tenne come una ruota di scorta. Per un paio d'anni non ci pensò più. Fece poi altre sperimentazioni ispirate al cinema lavorando al *Coriolano* e al *Faust*, però senza dichiarazioni d'intenti. Forse perché considerava il cinema l'arte dei grandi compromessi, mentre già si sentiva sopraffatto dai «piccoli» compromessi del suo teatro con l'autoritarismo della Repubblica Democratica. Infine quasi dimenticò quel suo vecchio bisogno di modernità espressiva.

È il periodo in cui il Berliner sembra perdere i suoi caratteri avanzati e in cui Brecht agisce più spregiudicatamente, fino a sfiorare l'amoralità. Ma il nuovo dirigente aveva ancora il sangue dell'emigrato. E quando sopravvenne l'insurrezione del '53, Brecht, dopo un'istintiva reazione opportunistica (era ormai un'autorità della Germania Orientale), entrò in una fase di forte ripensamento, la fase delle *Elegie di Buckow*. Si chiuse allora con se stesso a scrivere versi in campagna. Versi sintomatici: sequenze poetiche superatrici dell'io lirico, come le sequenze cinematografiche.

A questo punto, per dare conto di tale modificazione determinatasi nello spazio di pochi mesi e senza passare per un qualche gesto clamoroso, potrà soccorrerci il concetto sociologico di «struttura della vita individuale» che Daniel Levinson ha anche definito il «disegno di base della vita di una persona in un periodo dato»<sup>5</sup>. Levinson ha fatto notare che le scelte importanti di vita non possono essere capite né partendo solo dalle circostanze esterne, né isolando la svolta comportamentale: si tratta di cogliere, piuttosto, l'elemento di mobile interrelazione con l'esterno che l'individuo sceerne dalle

<sup>5</sup> Il lavoro di Levinson, *The seasons of a man's life* (New York, Ballantine, 1978), è stato parzialmente tradotto in *Età e corso della vita*, a cura di Chiara Saraceno, Bologna, il Mulino, 1986.

componenti centrali della sua struttura di vita. Ed eccoci al punto importante per la nostra analisi. Le componenti centrali in ciascun individuo sono generalmente due o tre, e in ogni periodo si verifica un cambiamento della loro posizione strutturale: una componente prima centrale diviene periferica, o scompare, e il suo posto viene preso da un'altra componente, senza che la sfera delle motivazioni coscienti ne controlli il movimento, sulla base di una nuova organizzazione del rapporto di sé con il mondo. Torniamo a Brecht avendo in mente questo schema. È mia convinzione che dopo la rivolta popolare del '53 si determinò in lui una profonda «dinamica di adeguamento». La scossa dell'evento comportò un evento-stimolo di tipo personale, e la fedeltà partitica divenne meno centrale nel militante. Così Brecht, pur non cambiando «idea» e non modificandosi come uomo pubblico della RDT, prese a contraddirsi come mai in passato; cosa che, per conseguenze successive, lo portò a spezzare il filo degli adeguamenti politici. Nuove esigenze artistiche si sostituirono alle precedenti strategie verso il mondo esterno. Nell'equilibrio degli interessi brechtiani l'elaborazione ideologica divenne misurata, mentre prese molto più peso la pratica poetica e registica. L'attività poetica tese ad assimilare così l'elaborazione concettuale (per cui il pensiero teorico di Brecht si fece molto frammentario dopo la stesura delle totalizzanti *Elegie di Buckow*), e, con la sua nuova arte, il regista del Berliner rigenerò la sapienza dello scrittore di drammi. Infine lo ha osservato Besson, poesia e drammaturgia trovarono un loro punto di fusione nell'ultima elaborazione teorica brechtiana, che si distinse dalla precedente per la sua illuminante frammentarietà.

Torniamo alle parole di Schlöndorff: «[Non bisogna] fare lo stesso errore di Brecht: incastrato in un modello, qualsiasi testo incancrenisce». Ma già l'ultimo Brecht cerca un'altra via. È lui stesso a spiazzare questo «errore», eliminando il confine tra poesia e pensiero teorico e agendo come regista epico in senso lirico, sempre riportando in primo piano l'elemento della sperimentazione.

È qui che inizia il capitolo della messinscena del *Cerchio di gesso del Caucaso*: esperienza essenziale che in questa sede non avremo tempo di analizzare adeguatamente (in cui comunque la teoria di Levinson trova un solido riscontro). D'un tratto Brecht diventa uno strenuo sperimentatore, che impiega un anno per mettere a punto una regia, considerando in senso euristico la pratica del teatro. È il Brecht che arriverà a teorizzare il teatro come luogo del cambiamento.

E in questa fase, non a caso, anche il suo pensiero sembra riaprir-

si al cinema. Per esempio, la nuova meta registica di Brecht diventa la simultaneità della perfezione rappresentativa, dell'osservazione sociologica esatta e dell'evento percettivo. Categorie sintomatiche, di pertinenza cinematografica più che teatrale.

È nel quadro di questa utopia che Brecht sottopone a verifica Azdak, il personaggio del Giudice sottoproletario nel *Cerchio di gesso*: soggetto per antonomasia eccentrico che, visto sotto la lente della precisione rappresentativa, rivela tratti di inopinata attualità. Con la sua miscela di immoralità e di desiderio rivoluzionario, egli rispecchia e motiva un significato della rivolta di Berlino<sup>6</sup>.

Brecht s'interroga come poeta militante sulla capacità politica del sottoproletario, che all'interno della commedia è appunto il giudice, il liberatore degli umili e l'immorale. Ecco: l'impulso registico di Brecht si può forse riassumere in questo tentativo di verifica dell'umiltà obliqua di Grusa e di Azdak; ma contemporaneamente egli agisce come poeta, ed è portato a creare da una forma: da una forma attiva quale si conveniva a uno sperimentatore, da una risultante alla maniera del «campo fisico» teorizzato da Schönberg, situazione di riposo fra due forze contrastanti.

Dunque la forma come situazione di riposo fra due forze contrastanti, la semplicità come cancellatura che elimina il non necessario, l'io lirico come segreto dell'oggettività della «poesia». Questo Brecht mira a una forma che abbia caratteristiche binarie, di oggettività.

Ma questa precisione, questa forma realmente compiuta del teatro, direbbe Ejzenstejn, è il cinema. Non diceva Ejzenstejn che il cinema è la forma attuale del teatro, nell'epoca della precisione comunicativa?

## 2) Unificazione e politeismo<sup>7</sup>

In questa relazione affronterò tre questioni interconnesse: la riunificazione dei teatri, la memoria degli anni Settanta e la cultura professionale degli attori di gruppo.

<sup>6</sup> Chi scrive ha pubblicato con Laura Olivi un libro sull'ultima fase brechtiana: *Brecht regista*, Bologna, il Mulino, 1989. Il lettore interessato vi potrà trovare, fra l'altro, vari approfondimenti analitici e una vasta documentazione su questo allestimento del *Cerchio di gesso*.

<sup>7</sup> Pubblicato in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del Convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, pp. 33-40.

1. Sulla riunificazione dei teatri. La legge Lagorio ha confermato l'ipotesi avanzata per tempo da alcuni di noi, che si dovesse ricominciare a considerare il teatro in termini istituzionalmente unitari. Unitario è ormai il contesto: questa stessa riunione di «nuova cartografia» dovrà essere bilanciata dall'assessore nostro ospite con altre riunioni di vecchia cartografia. Sempre più unitaria è la base economica del far teatro. E sempre più si faranno confronti artistici fra gli spettacoli delle stabili pubbliche e private, e fra gli spettacoli delle stabili private e dei gruppi. I critici migliori da tempo fanno così (i peggiori si rifiuteranno ancora di recensire il teatro di gruppo, ma non importa).

Ciò ha già fatto cadere un cardine del vecchio modo di ragionare, il concetto di teatro ufficiale. Ad esempio, il successo di Carmelo Bene non potrebbe essere compreso con la categoria di teatro ufficiale, che di per sé comportava un'idea di passatismo artistico. Cosa dovrebbe intendersi per teatro ufficiale? Il più sovvenzionato? Il più antico? D'altro canto, questa situazione ha fatto sì che la diversità teatrale non sia più postulabile a priori, come attributo dovuto al porsi fuori delle mura tradizionali. Siamo nella confusione. Teatro normale, di gruppo e d'avanguardia si confondono. E allora vuol dire che ci serve un adeguamento generale del pensiero. Perché certo ha senso trovarsi qui a ragionare sul teatro in cui crediamo, che non è quello della vecchia tradizione, ma le categorie che abbiamo in mente non sono ben registrate; esse ci spingono verso incoerenti perdite d'identità o verso usurati alternativismi: tendono a farci ragionare da politicanti di minoranza, anziché da uomini di teatro.

Lo spettacolo più amato, ultimamente, dagli animatori di questo convegno, *Il Vangelo di Oxyrhincus*, è stato presentato a Milano, all'Elfo. Forse che l'Elfo, come stabile privato, non avrebbe dovuto ospitarlo? O dovremo farci sospettosi per il fatto che l'Odin Teatret quest'anno non abbia scelto le periferie e le palestre? Sarebbe assurdo. In verità, l'unificazione dei teatri è un processo istituzionale che non impedisce la mobilità artistica: *l'unificazione dei teatri è più che un teatro solo*. Attraverso l'unificazione può esserci perdita di pluralità e può esserci perdita di emarginazione. Non si è più cose, ma non si è una cosa sola. Dunque, il ristabilimento di un piano istituzionale attraverso l'unificazione non è un male di per sé (così come non è un male, a livello di istituzione letteraria, che si considerino scrittori tanto Borges quanto Piero Chiara); diventa un male se l'una cosa, l'unificazione, nega il non essere una cosa sola, la molteplicità dei teatri.

Qui si dispiega lo spazio di una nuova conflittualità. In generale la conflittualità, come condizione odierna dell'unificazione, appare giustificata, data l'esistenza di irriducibilità artistiche, ideologiche, progettuali. Nonostante il suo solenne torpore, il teatro normale è il primo ad assestare colpi vigliacchi, come la montatura del cavallo di Riccione. Esso non ammette che possano esserci altri teatri nel processo di unificazione. Per questo attacca, appena può. Cosa vuole in definitiva? Dentro alla legge Lagorio e fuori di essa, vuole un riconoscimento definitivo della natura museale del teatro.

È che i vecchi teatranti, tranne rare eccezioni, non credono più a quello che fanno. Sanno di esercitare dei modi produttivi esauriti, non sono stati capaci di formarsi degli allievi, sono sprovvisti di un pensiero teatrale rigoroso. Il teatro museo è davvero la loro chance, per cui hanno fatto scrivere a Lagorio che il teatro di prosa è come l'opera lirica: un bene culturale. La loro logica non è nemmeno priva di ragioni. Se la società tecnologica ha reso anacronistico il teatro essi dicono, che male c'è a farne un museo? L'arte del teatro ha tante vecchie tecniche da riesporre, sera per sera, al fuoco della ribalta. E ha una memoria drammaturgica da preservare. Ed è in grado di richiamare folle di spettatori.

Il museo, dunque, come soluzione per riconferire credibilità al teatro di vecchia tradizione. Ma attenzione: il processo dell'unificazione comporta che un po' tutti, nessuno escluso, abbiano addosso un'impronta di museo. Nel testo-invito di questo nostro incontro ho letto con imbarazzo questa frase soddisfatta che trent'anni fa sarebbe stata sottoscritta dallo stesso Paolo Grassi: oggi «c'è una regia critica che riattraversa il repertorio e conduce gli elementi della tradizione alla verifica del contemporaneo».

Dalla conflittualità con il teatro tradizionale siamo così passati alla conflittualità tra di noi; passaggio obbligato, come dimostrano vari episodi degli ultimi tempi. Ma io non credo che qui si debba tanto consumare il nostro periodico rito di litigiosità, quanto trovare una strada per andare oltre la condizione oggettiva di conflittualità in cui ci troviamo, per far sì che l'uno non sia una cosa sola.

2. Questa urgenza mi porta al riferimento mancante nel documento di convocazione del nostro incontro, il teatro degli anni Settanta: intendendo, con questa definizione, l'esplosione teatrale che ebbe luogo nel mondo intero fra il 1965 e il 1975. Se si vuole contrastare la tendenza al museo, si fa ineludibile il riferimento agli anni Settanta, con la loro opposta idea-forza del teatro vivente e con la

loro angoscia per le difficoltà dell'esprimersi. È strano. Fino a pochi mesi fa, nelle discussioni teatrali non si parlava che di restaurazione, e ora il panorama sarebbe mutato al punto da non prevedere nemmeno l'esistenza di difficoltà? «Molti gruppi si legge presentano oggi un raccolto di opere forti e suggestive, che aprono a un pubblico popolare [...]. Si chiude una fase, se ne apre un'altra. L'attraversamento del teatro dopo le incursioni di piazza e le apparizioni urbane, dopo l'uso dei trampoli e delle maschere e dopo il proliferare delle performance, approda infine a una scena nuova, sensibile, aperta». Personalmente sono d'accordo solo in parte. Mi domando se sia davvero utile ai buoni spettacoli degli ultimi tempi considerarli iniziatori di una nuova fase.

Dicono i sociologi: è quando ci si scosta dalla norma stabilita che la norma appare. Ecco, il teatro degli anni Settanta, pur con tutte le sue inadeguatezze, ha rappresentato lo scarto dalla norma stabilita che ci ha fatto vedere finalmente la norma del nostro teatro nazionale: e cioè il monolitismo, quell'arteriosclerosi teatrale che oggi si rideterminerebbe spontaneamente se nel processo dell'unificazione prevalesse la logica museale della riduzione a uno. Gli anni Settanta, insieme agli anni Venti, hanno rappresentato l'unico periodo in cui il nostro secolo ha saputo rompere la sua compattezza teatrale: rottura del condizionamento nazionale, rottura della logica ministeriale, rottura del teatro come privilegio della classe borghese e della grande città, rottura dell'univoca tradizione professionale, rottura del dogma del teatro interpretativo a base testuale, rottura della sottomissione al mercato degli spettacoli. Negli anni Settanta il teatro di nuova esperienza ha sfondato le resistenze, al punto che lo stesso teatro tradizionale ne è rimasto per anni disorientato. E oggi, esaurita quella forza propulsiva, è rimasta la memoria di un cambiamento di condizioni, la quale ha certamente influito anche sulla realizzazione dei buoni spettacoli di cui parla il documento di convocazione del nostro incontro. Il teatro degli anni Settanta, questo tempo della rottura che ci ha fatto essere compagni di Beck e di Grotowski, è memoria di civiltà.

Prima degli anni Settanta, in Italia era considerato solo il teatro primario, con alcune poche ammirevoli eccezioni che gli si contrapponevano. Il teatro degli anni Settanta è andato al di là delle contrapposizioni, ha trovato una strada autonoma dal teatro ufficiale, nel parallelismo di tante e tante iniziative indifferenti al teatro come norma. E ha così ritrovato il filo di una logica diversa: *il non tradizionale come questione storica del teatro italiano*. Non è poca

cosa avere dalla propria parte una ragione storica, perché la storia non si stanca di far riemergere le condizioni per l'affermazione dei bisogni reali. E se questo è vero, stiamo attenti agli atteggiamenti antistorici che ci porterebbero facilmente a bruciare i buoni spettacoli degli ultimi tempi. Troppo spesso in passato si è arrivati a dei buoni risultati, cui non si è dato il tempo di decantarsi per l'urgenza di farne delle bandiere alternative.

La memoria degli anni Settanta ci invita a un altro tipo di ottimismo: cioè a non nasconderci le difficoltà, che semmai si sono aggravate sia a livello economico, tranne che per alcuni, sia a livello politico: il teatro museale di Lagorio, con la sua propaganda del non vivente, è evidentemente omologo alla politica nucleare del governo. Per questo si ripropone urgentemente il bisogno della memoria vivente degli anni Settanta. Abbiamo bisogno di saperci continuatori di quella sensibilità e di quel parallelismo nel processo dell'unificazione.

Così, i teatranti dei gruppi potranno rivendicare a sé il senso generale del far teatro. Non diranno, come diceva la vecchia avanguardia: il teatro sono io e basta. Continuando a dimostrare che il museo non è l'unica strada, essi evidenzieranno quello che è già implicito e che è il sale del presente teatrale: la possibilità di un autentico politeismo. Il teatro museo va benissimo, ma non c'è solo il solenne Giove, dio dei vecchi teatri, c'è anche Cerere e c'è Minerva e c'è Mercurio e c'è Vulcano. Penso a Santagata e Morganti e a Luca Ronconi, a Leo de Berardinis e ai Magazzini, e ovviamente non solo a loro. E non solo a teatranti italiani. Sarebbe un modo di opporsi alla disuguaglianza aumentando le uguaglianze del teatro diverso.

Il politeismo, il diritto a credere-praticare diverse fedi e diverse forme, in un sistema che sappia essere ordinatore e disordinatore, è la vera posta in gioco dell'unificazione. Un politeismo, però, non indiscriminato: rigoroso e astuto, perché l'unificazione sta comportando da tempo un rimescolamento del buono e del cattivo, ed è ancora carente la disponibilità a riconoscere il buono nel campo avverso e il cattivo nel proprio; così com'è ancora carente la capacità di rubare. Ci sarebbero tante cose utili da rubare nei musei.

3. Il politeismo non significa solo: esistono vari tipi di teatri; significa: il teatro è la compresenza di vari tipi di teatri, ognuno dei quali tipi poggia su una mentalità diversa. Questa possibilità, che è stata per secoli la realtà del teatro italiano, nel Seicento, nel Settecento, e che tutti risentiamo a portata di mano, tuttavia continua a sfug-



girci. Ci sentiamo a disagio nel dire che il teatro è naturalmente uno e che, anzitutto, va giudicato con le categorie del teatro, come buono o cattivo. Abbiamo pudore a parlare del teatro in nome del teatro in generale, anziché dei teatri particolari di cui facciamo parte. Stentiamo a riconoscere che il teatro può essere insieme antico e moderno. Cos'è dunque che ci impedisce di assumere una posizione organicamente politeista?

Al di là delle fedi e delle forme spettacolari, le quali già si manifestano nel segno del molteplice, credo che l'impedimento provenga dal livello intermedio tra fedi e forme, dal livello delle culture professionali, la cui inadeguatezza fa sì che la nostra visione subito si ideologizzi, che ondeggi fra chiusure di setta e aperture parlamentariste, e che perciò continui a involversi in varianti dei luoghi comuni del vecchio teatro.

In altre parole, e per capirci meglio. A mio parere, l'operatività dei gruppi negli ultimi cinque, dieci, quindici anni si è svolta attraverso una serie di costanti, fino a costituire una nuova tradizione. Le tante e tante iniziative, con l'emersione di alcuni spettacoli esemplari, i festival, con la formazione di un pubblico diverso, e la presenza ormai di due generazioni di teatranti, hanno prodotto delle abitudini consolidate, cioè delle forme di resistenza al mero fluire degli avvenimenti. Siamo diventati così una tradizione basata su delle nuove abitudini. Ora le abitudini ci insegna Gombrich hanno due facce; da un lato, sono un elemento essenziale per poter fare delle esperienze, dall'altro, spingono ad agire a un livello inferiore a quello della coscienza. A questo modo la nostra tradizione ha potuto accumulare esperienze politeiste, tenendole al di sotto della coscienza. Ho parlato di incoscienza ma avrei potuto parlare di insensatezza, malattia che unisce lo svagato al folle, che i migliori hanno forse patito di più e che nasce dall'ansia di essere altrove.

Abbiamo quindi un duplice problema: di adeguamento del senso e di rivalorizzazione del disadattamento. Problema di conoscenza materiale, che pertanto non potranno risolvere gli uomini di libro (i quali hanno anche loro qualche responsabilità nella non formazione delle culture professionali dei gruppi). Dovranno essere i teatranti a risolverlo, perché si tratta di cogliere e di trasmettere le leggi concrete chiamate come volete: consigli, principi che permettano di non disperdere i risultati dell'esperienza professionalmente sovversiva che è stata fatta. Ci siamo abituati a una pratica teatrale che continua a perdersi e a ritrovarsi senza darsi dei punti di appoggio, se non di tipo programmatico. E ora l'interessante della situazione in cui ci

troviamo è che non sono più possibili i semplici aggiustamenti. O si scioglie questo nodo culturale, dando vita a una tradizione politeista cosciente della sua materialità professionale, o si diventa una tradizione abitudinaria, più o meno in svendita. Perché? Evidentemente per via dell'unificazione in cui e di cui siamo.

Il teatro normale ha risolto il problema delle culture professionali surrogandolo con un sistema chiuso di principi recitativi, con un certo culto della personalità del regista e con un sostanziale misconoscimento delle problematiche pedagogiche del teatro. Soluzione al negativo che tuttavia «funziona», perché è facilmente riconoscibile dal pubblico, facilmente riproducibile da una compagnia all'altra, e che nelle mani di buoni registi consente ancora risultati di ricerca. Perciò il teatro normale sembra professionalmente più forte del teatro di gruppo, anche se non è vero.

Vorrei concludere parlando dei nostri attori, prime vittime di questa inadeguatezza di culture professionali: è doloroso riconoscerlo, ma il teatro dei gruppi, nonostante la sua diversa sensibilità, non ha trattato gli attori molto meglio del teatro normale. Oggi, mediamente, essi possiedono la cultura del loro gruppo, ma non possiedono la cultura della loro professione. Il che li rende deboli e, in certi casi, li imprigiona.

Eppure, la messa a punto di una cultura attorica di nuova tradizione è il cardine di tutti i discorsi che stiamo facendo, e non solo per quanto riguarda il rapporto unificazione-politeismo. Infatti, anche il diritto alla memoria degli anni Settanta passa attraverso il fatto che una generazione anomala di attori, quale quella di cui parliamo, giunta ai 30-35 anni riesca a darsi una cultura professionale compiuta. E dicendo generazione, intendo l'insieme di tutti gli attori dei gruppi, non solo gli attori e le attrici simbolo dei gruppi maggiori. Non dimentichiamo che un buon poeta può non aver niente in comune con un qualsiasi scrittore di versi, ma un buon attore è anzitutto un attore qualsiasi che ha acquistato una particolare autocoscienza. Se dimenticassimo questo principio, che senso avrebbe parlare ancora di gruppi? Il problema dei gruppi è, alla fin fine, il problema degli attori di gruppo.

Detto questo, non mi compete indicare soluzioni, bensì rilevare una situazione di fatto che, grosso modo, appare così riassumibile.

1) L'attore dei gruppi, in quanto attore nato da una rottura dell'unità del teatro, si è costruito un mestiere da zero, spesso ignorando il teatro normale. Perciò il suo sapere risulta disomogeneo. Egli sa fare più cose dell'attore di vecchia tradizione, il quale, però, nei suoi

limiti sembra un professionista completo. Mediamente, c'è un problema di completamento delle abilità dell'attore di gruppo, ma soprattutto c'è il problema di allargare la sua conoscenza degli effetti teatrali, in quanto *effetti oggettivi*.

2) Molti gruppi considerano le tecniche dal punto di vista industriale e se ne riempiono la pancia. Ora è vero che esiste un sistema generale delle tecniche teatrali, ma l'esteriorità delle tecniche rimanda all'interiorità del loro uso; all'interiorità del gruppo che le seleziona sulla base della sua cultura, e all'interiorità dell'attore che le fa proprie con un processo largamente inconscio. Il che spiega perché l'arte dell'attore non può che esprimersi per frammenti. Se ne ricava un'esigenza opposta a quella del punto precedente: la cultura professionale dell'attore dei gruppi richiede criteri di asciugamento e di personalizzazione del rapporto con le tecniche.

3) L'attore dei gruppi ha poche occasioni di recitare durante l'anno e pertanto, a differenza dell'attore di vecchia tradizione, ha problemi di allenamento e di autoritrovamento. Come risolverli?

4) Il radicamento fisso in un gruppo particolare è un suo punto di forza, ma anche di debolezza. Qualsiasi cultura professionale richiede una certa assimilazione di esperienze esterne, un uscir fuori per stare poi dentro più profondamente. Come promuovere rapporti fra gruppi affini che superino la superficialità degli scambi seminariali? E come andare oltre i condizionamenti nazionali?

5) Nell'ottica del politeismo, quanti sono i tipi di teatro esistenti? È logico pensare che ogni tipo di teatro dovrebbe darsi la sua variante di cultura attorica.

Questi punti ci dicono, poi, che la questione dell'attore nel teatro dei gruppi e nel teatro normale ha molti elementi in comune, e che, pertanto, una soluzione politeista della cultura dell'attore di gruppo avrebbe delle conseguenze rilevanti per tutti gli attori. Perché il teatro normale, a suo tempo, si costituì in opposizione al teatro degli attori, disperdendone l'esperienza collettiva e poi costringendo i singoli a prestazioni di sempre più alienata funzionalità. E chi ricorda la nascita del teatro dei gruppi sa bene quanto vi contribuirono la ribellione degli attori scontenti e la critica degli ex attori scappati dalla professione.

Sarebbe tempo di riannodare questo filo, partendo dall'autonomia ormai raggiunta dal teatro dei gruppi. Non si tratterebbe di conquistare attori del teatro normale, anche se questo capitolo ha una sua piccola storia da non sottovalutare; si tratterebbe di considerare l'impegno culturale dell'attore di gruppo come un modello di inte-

resse generale. E di affermarlo in un mondo teatrale come l'attuale che ha abbandonato i suoi attori, tenendoli disoccupati, usandoli come esercito di riserva.

Il processo dell'unificazione dei teatri apre anche spazi di questo tipo: di controffensiva e di nuovo, fecondo disordine.

### 3) *Teatralità*<sup>8</sup>

«Il corpo dell'attore rivela la sua vita allo spettatore, mettendo in pratica vari principi». Così si legge in *Antropologia teatrale*, che segnala, fra gli altri, i tre caratteri del «principio dell'opposizione». Primo: il corpo si rivela teatralmente vivo attraverso la contrapposizione di «forze» a lui interne (come «l'alto e il basso» e «l'avanti e il dietro») o interne-esterne (esterna nel teatro giapponese, per esempio, è la forza dell'orchestra). Secondo: i singoli elementi, contrastandosi e allontanandosi, non arrivano mai a perdere «il particolare legame che li oppone», legame che in ultima analisi costituisce il canale di manifestazione dell'energia attorica. Terzo: il principio nel suo complesso, codificato in Oriente, «ovviamente appartiene anche all'esperienza dell'attore occidentale».

Questi caratteri non trovano diretto riscontro nella percezione dello spettatore occidentale, il quale si rende conto sì della vita del corpo dell'attore, ma confusamente; anche a voler imitare la lucidità di Barba, le simmetrie descrittive non reggerebbero: di norma, lo spettatore percepisce solo il risultato delle contrapposizioni attoriche, crede di essere in presenza di una quotidianità eccezionale, ed è portato perciò a disinteressarsi del corpo per giudicare l'anima. Si rifletta però al fatto che, se lo spettatore agisse a sua volta come una «forza contrapposta», in rapporto di organica influenza con le forze corporee dell'attore, il teatro non avrebbe più delle utopie da perseguire e finirebbe per condannarsi a una circolarità ripetitiva; in una parola, all'infelicità.

Il comportamento dello spettatore non presuntuoso è da giustificare, a mio giudizio, quanto quello dell'attore non funzionale. Sarebbe sbagliato screditarne le difese e ignorarne la complessità parteci-

<sup>8</sup> Pubblicato in *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di Nicola Savarese, Firenze, la casa Usher, 1983, pp. 201-203. L'intervento di Meldolesi compare solo in questa prima edizione del «dizionario di antropologia teatrale» di Barba e Savarese, che verrà poi ripubblicato più volte, in genere con il titolo *L'arte segreta dell'attore*.

pativa, ovvero la capacità di contraddirsi. Il letterato-spettatore Savinio si dimostrò davvero in sintonia con il corpo che aveva visto recitare, scrivendo che l'attore comunica per frammenti, che la sua arte è «minutaglia». Quali teatranti allora erano altrettanto consapevoli? La mia ipotesi è che lo spettatore viva in un altro mondo, con altre abitudini, e che la sensibilità però possa consentirgli una dialettica sui generis con i principi dell'attore.

L'individuazione di questa dialettica non è facile, perché richiede un'investigazione a mezza altezza, non coincidente cioè né con il livello generale delle culture (le culture dell'attore e dello spettatore non sono comunicanti), né con quello empirico degli spettacoli. Dal punto di vista dell'attore, il livello intermedio da investigare è stato individuato da Barba con criteri induttivi tecnico-antropologici. Dal punto di vista dello spettatore, sappiamo che lo stesso livello andrà cercato indirettamente, per negazioni successive: altrimenti, in assenza di tecniche che rendano omologabile la ricezione, il vetro delle metafore e delle poetiche interromperebbe il ragionamento, o per contrasto lo costringerebbe a ritrarsi nell'inesprimibile delle emozioni personali. Mentre da Brecht sappiamo che la dialettica sui generis dello spettatore è solo enunciabile, non descrivibile, perché comincia dove ha termine l'«elemento coercitivo al quale noi ci siamo perfettamente abituati» (*Sulla pittura dei cinesi*). Brechtianamente, in questo senso, il mio enunciato farà centro sulla categoria di teatralità.

Cominciamo da ciò che ci siamo proposti di evitare. Nuovo e tradizionale, razionale e irrazionale, teatro di parola e teatro-spettacolo: quanti equivoci sono passati attraverso queste contrapposizioni culturali degli spettatori (e anche le contrapposizioni recenti, a partire da quella fra vecchia e nuova razionalità che ha informato la dicotomia avanguardia/post-avanguardia, non hanno certo contribuito a un chiarimento dei rapporti spettatore-attore). D'altro canto, gli stessi teatranti, spiegando le loro tendenze, hanno abituato a pensare che al teatro poetico si contrappone il teatro politico; al teatro di consumo, quello d'arte; al teatro popolare, quello metropolitano eccetera; ma come non vedere in quelle qualificazioni delle sintesi logiche a scapito del teatro? E cioè che il teatro poetico è per lo più il lirismo che ha divorato la comunicazione teatrale, che il teatro politico è per lo più l'insieme delle parole d'ordine che hanno divorato la comunicazione teatrale, e via dicendo; e che, di conseguenza, gli elementi concretamente poetici o politici presenti negli spettacoli non possono che provenire dalla sfera del teatrale, non da quella qualificativa, non da quella delle sintesi. Dunque, nel mondo a parte dello

spettatore, l'analogo del principio dell'opposizione appare individuabile nel contrasto fra il senso della teatralità e il normale apriorismo della fruizione, di cui nonostante tutto lo spettatore non può fare a meno (così come la corporeità extra-quotidiana dell'attore, per vivere, non può fare a meno della corporeità quotidiana).

Penso al senso della teatralità come a ciò che non coincide con la sintesi dello spettacolo sottoposto a consumo, e anche questo elemento potrebbe essere messo in parallelo con il punto di vista dell'attore: Barba non parla del corpo recitante in rapporto al personaggio o al montaggio registico, la sua osservazione è concentrata su uno spaccato particolare fatto dalle capacità attoriche a monte e alla base dello spettacolo; e anche il senso della teatralità (prescindendo dall'esserci di una drammaturgia e di una regia) è come uno spaccato dei momenti di concreta attrazione dello spettatore, che presuppongono una sensibilità/competenza a monte e un coinvolgimento di base (senza tali presupposti lo spettatore attratto non si distinguerebbe dal consumatore qualsiasi). Di qui la somiglianza più profonda: come il principio dell'opposizione informa il preconsciouso tecnico-antropologico dell'attore vivente, così il senso della teatralità rimanda al preconsciouso cultural-psicologico dello spettatore attratto; vedrei in questa somiglianza l'elemento a mezza altezza capace di consentire la dialettica sui generis dello spettatore.

La teatralità, ovvero ciò che permette l'attrazione dello spettatore, trova riscontri anche nella ricerca storica. Gli storici del teatro sanno bene (essendosi formati in questo allenamento) che per rapportarsi agli spettacoli trascorsi occorre perlustrare le loro pieghe documentarie, cercando dettagli e asperità incoerenti con il giudizio ufficiale dei contemporanei: le perlustrazioni possono comportare, oltre ai disoccultamenti ordinari (riguardanti le sovrapposizioni ideologiche dei cronisti e delle circostanze), anche dei disoccultamenti straordinari, nel caso di documentazioni e memorie di eccezionale pregnanza, tali da far intuire il godimento suscitato. La vita della teatralità nel presente è, però e paradossalmente, più complicata, perché gli spettacoli vengono sempre più confezionati come delle sintesi calligrafiche e di tendenza; tanto che ormai non siamo sorpresi dal dover godere della teatralità a dispetto degli spettacoli, che per la loro globalità – salvo pochissime eccezioni – risultano prevedibilissimi.

La teatralità vive dunque, per lo più, di flussi individuabili come i corpi estranei nell'organismo umano, che attraggono per il loro sottrarre frammenti di presente alle sintesi scontate della comunicazio-

ne spettacolare; frammenti che sono intimamente diversi dagli acuti degli attori ottocenteschi, perché non corrispondono ai nodi drammatici degli spettacoli, e che lo spettatore percepisce per rapporti di consonanza con le sue personali attese. Questa mi pare la condizione odierna: la teatralità non può esistere con continuità allo stato puro, e tuttavia essa può vivere controcorrente, dentro e in opposizione ai contesti tecnici, ideologici, produttivi e di mercato che pure, per la loro quotidianità, le consentono di venire alla luce.

Ci sono casi in cui la teatralità avviene casualmente: lo spettacolo di Fo sul rapimento di Agnelli era un'antologia di capacità già mostrate, di bravure già esibite; lo spettatore era ben a suo agio nel consumarlo; ma il Fo-Agnelli a un certo punto a Bologna, dove mi è capitato di vederlo, cominciava a far l'arlecchino oltre il previsto, e questa dimensione fuori tema innestata dal corpo dell'attore metteva come in ridicolo la farsa, la normalità dello spettacolo: gli attori di contorno sbandavano, la farsa naufragava nonostante Fo facesse più di un a-parte per dire che tutto era sotto controllo e lui, il corpo-spettacolo, diventava sempre più attraente. La teatralità di Fo quella sera arrivò ad agire per mezz'ora almeno.

E ci sono casi in cui la teatralità programmata non avviene: Brecht riteneva *Il signor Puntila e il suo servo Matti* un esperimento di teatro popolare (scrisse delle splendide pagine in proposito); per questo programmò un allestimento di dettagli vistosi, come quello della maniera puntilesca di Steckel di abbottonarsi il soprabito: egli prevedeva che il pubblico attratto dalla «minutaglia» sarebbe progressivamente arrivato al senso della sua teatralità popolare; invece, il pubblico fu soprattutto colpito dagli aspetti stravaganti dello spettacolo, e cioè dalle interferenze occulte, autobiografiche, che vi percepì: sentì in qualche modo che dietro la fantasia puntilesca c'era il piacere dell'esule di orinare all'aria aperta.

Il teatro epico ha posto il problema della difesa dello spettatore dalle sintesi-spettacolo. Brecht, per parte sua, arrivò a decentrare l'interesse dell'ascolto, fino a dislocarlo in modo che il senso della teatralità da lui supposto avesse spazio per attivarsi; non è detto però che fosse poi lo spazio previsto a essere ripercorso dall'attrazione dello spettatore. Giocando con i termini della logica induttiva, Brecht si autorizzava a prevedere troppo, specie quando lavorava per modelli. D'altro canto, l'altro Brecht, quello amico degli attori, era capace di smentirsi: la linea brechtiana più avanzata puntò a dotare la lingua del teatro di una costruzione poetica, distante dalla lingua dell'uso teatrale, solo apparentemente formalizzabile (sintetizza-

bile in termini logici), e capace perciò di corrispondere con lo scambio fenomenico della teatralità. Solo in questo senso mi sembra che la teatralità sia programmabile: creando le condizioni materiali perché dal lavoro di allestimento possano nascere dei minuti di effettiva attrazione; la discriminante rispetto al teatro di messinscena sta nel privilegiamento dei minuti e nella diffidenza per gli spettacoli che corrono filati sui binari della bellezza.

A priori esiste il preconcio tecnico-antropologico del recitante, fatto per individualizzarsi o perdersi di volta in volta in quel teatro, in quello spettacolo, in quel minuto; ed esiste il preconcio cultural-psicologico dello spettatore, fatto per reagire o consumare ogni volta. Se l'incontro attori-spettatori è prevedibile a livello culturale e a livello di «spettacolo» (è relativamente prevedibile l'esito delle nuove produzioni in questa o in quella città), lo è molto meno al livello dei preconsi; ed è forse questo il lato bello, difficile e perciò sovversivo del teatro. A fronte della prevedibilità dei comportamenti spettacolari e sociali, la teatralità si distacca con l'energia dell'opposto, del non pianificabile: sicché il teatro ricco di teatralità può essere definito il luogo dove i conti non tornano (al contrario di quanto pensava la vecchia critica filotestuale e antiattorica), e dove la banalità, l'ineffabile e le pretese razionalizzatrici risultano immediatamente insopportabili.

Lukács riteneva che l'essenza dell'opera d'arte, comunque intesa, fosse a sua volta fenomeno di un'altra essenza; in rapporto alla dialettica sui generis dello spettatore si potrebbe dire esattamente il contrario. Per il suo finale risolversi nel fenomeno, lo scambio connesso alla teatralità, indefinibile una volta per tutte, chiede di avvenire in forme frammentate e decentrate, come lo scambio poetico. La teatralità tende a decentrarsi; quando invece tende a sintetizzarsi, come la poesia che ambisce a un'interiorità superiore a quella dei versi, la teatralità rifluisce o si snatura.

In termini critici, questo concetto fluido ma non mistificante di teatralità potrebbe servire a problematizzare i discorsi sulla qualità degli spettacoli, che risultano quasi sempre vaghi e poco convincenti perché indirizzati a definizioni di sintesi o perché troppo soggettivi (e potrebbe fornire anche qualche aggancio materiale in più agli approcci soggettivi non arbitrari). Inoltre, potrebbe comportare un maggiore rispetto per gli attori: sarebbe davvero opportuno che, prima di giudicare, si cercasse e si cercasse il gusto dell'attrazione, contraddicendosi.



Mirella Schino  
STORIA DI UNA PAROLA.  
FASCISMO E MUTAMENTI  
DI MENTALITÀ TEATRALE<sup>1</sup>

Siamo tornati più volte, nelle pagine di «Teatro e Storia», sul problema di come sia stata vissuta, in Italia, la cosiddetta «nascita della regia teatrale». In particolare, un paio di numeri fa, c'è stato il Dossier *L'anticipo italiano*<sup>2</sup>. Ora, con questo saggio, mi addentro in un episodio apparentemente secondario: la nascita e i primi anni di vita della parola «regia».

Ma questa storia, in sé tanto esile, permette di esplorare due fili particolari: in primo luogo come un regime per molti versi indifferente al teatro, il fascismo, abbia potuto modificare in profondità il modo di *pensare* al teatro. In secondo luogo, il fatto che un mutamento di mentalità nato durante il fascismo sia diventato una delle radici del nostro stesso modo di pensare alla «nascita della regia». E di studiarla.

Sto parlando di radici profonde, di cui per lo più non siamo consapevoli, che hanno avuto conseguenze importanti negli studi. E di novità significative che riguardano perfino figure veramente molto esplorate, come quella di Silvio d'Amico.

Ripartiamo quindi da un punto di partenza acquisito: la regia è stata più di una pratica teatrale, e molto più di un mestiere. È stata la conquista del teatro del Novecento. Ne ha condensato l'essenza, l'immagine, l'ossatura, la propensione alla rivolta. È attraverso la regia, e in particolare attraverso la figura del regista, che le attività tea-

<sup>1</sup> Ripropongo qui, con poche modifiche e un titolo diverso per evitare confusioni, un saggio dal titolo *La parola regia*, pubblicato in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527.

<sup>2</sup> Cfr. il Dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», anno XXII, vol. 29, 2008, pp. 27-255.

trali novecentesche hanno potuto ramificarsi in direzioni tanto diverse, sia per quanto riguarda le tecniche che per quanto riguarda il senso, l'uso e il valore del teatro.

Forse la regia non avrebbe potuto acquisire un'importanza così grande se fin dai suoi inizi, al nascere del ventesimo secolo, non avesse avuto confini labili, che hanno reso impossibile anche in seguito definire cosa debba e cosa non debba essere considerato attinente a essa. Perciò nella nozione di regia è stato possibile, un po' per volta, col tempo, immettere di tutto: ai nostri giorni, vi è compresa ogni forma di direzione inclusa tra i due estremi del più elementare lavoro di coordinamento e di un teatro completamente rinnovato nella sua estetica e nelle sue pubbliche funzioni. Ma se ora la parola «regia» comprende entrambi i due estremi, all'inizio, negli anni Venti e Trenta, le cose stavano in modo molto diverso. Sono, in Italia, gli anni del «ritardo», o di quello che è stato chiamato «interregno degli autori».

Inseguiremo la parola regia principalmente nelle pagine della rivista «Scenario», tra il 1930 e il 1940.

### *Gli anni del «ritardo»*

Ho un ricordo di molti anni fa: Claudio Meldolesi che mi interroga, con reale partecipazione, su quel che penso «dell'interregno degli autori». A lui sembrava importante. Claudio Meldolesi e Sandro d'Amico sono stati due tra le poche persone capaci di interessarsi con rigore a temi come questo: l'interregno degli autori drammatici italiani tra gli anni Venti e Trenta. Gli anni del «ritardo». Li consideravano interessanti non solo in sé, ma come parti di una rete complessa di punti interrogativi. Questo saggio prosegue la discussione con loro.

In sé, la storia della parola regia è solo una curiosità. Ma, in mezzo al miscuglio di discussioni, tensioni artistiche, tensioni politiche che si accumulano intorno alla creazione e ai primi anni di vita di questo nuovo termine, sta almeno una parte importante della spiegazione della peculiarità italiana. Non va dimenticato che è stata proprio la peculiarità italiana a permettere, sotto l'emblema impreciso della «regia», la coabitazione di tendenze dissimili dalle formule un po' rigide di Silvio d'Amico, alla passione e perfino alla sofferenza di persone come Gerardo Guerrieri o il giovane Squarzina. Dalle

prime pubblicazioni, e dai primi studi seri sui grandi «registi» europei, all'ideazione del Piccolo Teatro di Milano.

Al punto che sono stati in diversi a sostenere, un po' anche per il gusto del paradosso, che «regia» è una parola troppo polivalente, e che sarebbe stato meglio farne a meno addirittura: alcuni, come Orazio Costa, l'hanno sostenuto per un eccesso di rigore; altri, come Ferdinando Taviani, per insofferenza verso quella che gli sembrava una banalizzazione. Ma sopprimere questa ambiguità non serve a niente. Indagarla, invece, e comprenderne le cause è importante.

Spesso mi è stato chiesto perché mi interessi tanto un periodo così spento. Forse è perché noi veniamo da lì, e da lì viene anche il nostro modo di studiare. È lì che si è formato il grumo primordiale, la struttura segreta di pensiero del teatro italiano del dopoguerra: un modo di pensare al teatro che ancora ci appartiene, o almeno ci condiziona profondamente. Il teatro pratico ha sempre influito sul pensiero di chi studia, nel bene e nel male. Bisogna imparare a farci i conti. Attraverso una migliore comprensione degli anni del ritardo, potremmo cominciare a intuire il perché di certi temi ricorrenti negli studi, affrontati tante volte, e sempre ritornati a galla. Ancora discutiamo se sia possibile parlare di regia per Pirandello o per D'Annunzio. Ancora ci sembra che lo «spettacolo» e il «teatro»<sup>3</sup> possano essere studiati separatamente, o addirittura contrapposti. E che sia possibile occuparsi del secondo privilegiando la letteratura, oppure considerandolo «opera d'arte», e lasciando invece da parte quanto concerne, piuttosto, la biologia. O senza tener conto della mancanza di soluzione di continuità tra spettacolo e quanto possiamo chiamare «vita teatrale». Ancora ci sembra logica la contrapposizione tra norme e modelli generali da una parte e avanguardie dall'altra. E ancora tendiamo a guardare alla nascita della regia come all'invenzione di una pratica di mestiere, di cui ha senso discutere la data di origine o l'onnipresenza. Questioni come queste, e la nostra incapacità di superarle, hanno le loro origini lì, negli anni del ritardo.

È per questo che ogni tanto bisogna tornarci e riflettere. In questo saggio, il tema che svolgerò sarà solo quello dei piccoli cambiamenti di mentalità, dei mutamenti nelle gerarchie automatiche di va-

<sup>3</sup> In questo caso, la distinzione tra spettacolo e teatro non è quella che fa Claudio Morganti nelle pagine de «Lo Straniero» e sulla copertina di questo vol. 32 di «Teatro e Storia»: Morganti, infatti, parla piuttosto della differenza tra eventi spettacolari e spettacoli teatrali.

lori, degli spostamenti di parole d'ordine che si agglutinano intorno a questa storia.

### *Mutamenti di gerarchie di valori*

Bisogna partire da un'affermazione di Claudio Meldolesi, che, parlando dell'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale, cioè della seconda metà degli anni Trenta, nota come, al momento della pubblicazione del *Tramonto del grande attore*, nel '29, «il teatro italiano fosse leggibile ancora in chiave tradizionalista»<sup>4</sup>. Chiunque abbia studiato quel periodo l'ha sperimentato: lo stupore nel vedere quanto rapidamente, nel corso di quindici anni, stia cambiando l'odore stesso del teatro, che continua ancor oggi a essere considerato immobile, «in ritardo».

Cambia l'odore, non il teatro. Il teatro maggioritario, e più amato dal pubblico, è sempre quello delle (eccellenti) compagnie di giro. Ma il teatro di cui si parla, di cui si discute accanitamente, su cui si litiga, è un altro.

Il problema dei mutamenti di *mentalità*, essenziale, anche se sfuggente, è anche il filo conduttore per valutare il peso del fascismo sul teatro da un'angolatura diversa dal solito: non più quella della progettualità durante gli anni del regime, o quella delle trasformazioni ministeriali, che sono alla base dell'importante volume di Gianfranco Pedullà<sup>5</sup>. Le leggi e le riorganizzazioni non cambiano la vita teatrale, quanto meno non in tempi stretti, e non cambiano neppure la mentalità. Il mutamento profondo che ci troviamo davanti ha altre cause, e andremo a cercarle nel mondo dei tira e molla, delle dichiarazioni, delle discussioni. Andremo a verificarlo studiando come valori, o disvalori, fascisti (razzismo, xenofobia, antipacifismo, culto dell'italianità, autarchia linguistica) si siano potuti intrecciare a vecchie battaglie teatrali, condizionandole o trasformandole.

<sup>4</sup> Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 23. Il volume di Meldolesi è stato ripubblicato presso Bulzoni (Roma 2009), nella collana «Memorie di teatro».

<sup>5</sup> Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994.

*Una storia nota*

Di per sé, la storia della parola regia è semplice e nota: nel 1932 Bruno Migliorini approva ufficialmente, dalle pagine di «Scenario», il nuovo termine, «regia», originariamente proposto da Enrico Rocca per parlare di uno spettacolo di Tatiana Pavlova. L'anno successivo, una nota redazionale annuncia il fatto che il termine è ormai entrato in circolazione. Nel gennaio del 1940, Nicola De Pirro parla del problema della regia italiana in un lungo editoriale (dal titolo *Nascita della regia in Italia*), sempre sulla rivista «Scenario». Intorno all'articolo di De Pirro possiamo notare una piccola costellazione, forse casuale, di interventi su cosa sia, e cosa debba essere, la regia<sup>6</sup>. Particolarmente interessante è quello del ventunenne Paolo Grassi, che sottolinea, quasi con furore, come la parola regia fosse stata usata «in grande stile per la prima volta in Italia quando il nostro paese fu invaso dalla signora Tatiana Pavlova»<sup>7</sup>. Il termine «invaso» forse è evidente è usato in senso negativo. Un paio di anni dopo, Grassi tratterà una storia alquanto tendenziosa della situazione italiana, composta da compagnie «capeggiate ciascuna da un direttore artistico (spesso il primo attore) il quale metteva regolarmente in scena il repertorio della sua compagnia, passando agevolmente, se il caso lo richiedeva, da Shakespeare a Niccodemi, da Goldoni a Hennequin»<sup>8</sup>.

Intanto, nel '41, Migliorini ripubblica il suo contributo nel volume *Saggi sulla lingua del Novecento*<sup>9</sup>. Lo unisce alla expertise per un altro termine nuovo, «autista», e aggiunge qualche commento e qualche nota. Il titolo diventa *Autista e regista*.

Nel '47, Silvio d'Amico trasforma la storia della nascita della parola in un mito di fondazione per la regia italiana, e lo racconta pro-

<sup>6</sup> Cfr., ad esempio, gli interventi del '40 di Vito Pandolfi, a cui fa riferimento Meldolesi in *op. cit.*, p. 70 e ss.

<sup>7</sup> Paolo Grassi, *Tutta la verità in teatro. Parliamo di autori e registi*, «Dea», luglio-agosto 1940. Cito l'articolo dal volume, un po' ingenuo come impostazione storiografica complessiva, ma ricco di materiali interessanti, di Carlo Dilonardo, *Paolo Grassi. Il valore civile del teatro. Cronache, racconti, memorie*, Roma, Arduino Sacco, 2009, p. 26.

<sup>8</sup> *Problemi del nostro teatro: la regia*, «Pattuglia», luglio-agosto 1942 (anche in questo caso cito da Dilonardo, *op. cit.*, pp. 25-26). Cfr. anche Giovanni Tassani, Fabrizio Pompei, Umberto Dante, *Una generazione in fermento. Arte e vita a fine ventennio*, Roma, Palombi, 2010, in particolare cfr. il saggio di Tassani sulle tre riviste «Via consolare», «Spettacolo» e «Pattuglia».

<sup>9</sup> Bruno Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941.

prio ad apertura del fondamentale volume da lui curato *La regia teatrale*, Roma, Belardetti, 1947. Nella sua Introduzione, unisce la storia della nascita della parola a una lunga riflessione, riassunto di molti interventi precedenti, sul «notevole ritardo sugli altri paesi» con cui l'Italia si è resa conto della «necessità di questa funzione» (la regia), di fronte alla quale il pubblico scrollava le spalle, i critici erano diffidenti, gli attori masticavano male<sup>10</sup>. Sono anni, ormai, che D'Amico<sup>11</sup> (e ormai non solo lui) parla di questo «ritardo». Più o meno a partire dal 1929.

Del resto lo si capisce anche dalle parole di Grassi: a partire dagli anni Quaranta, l'immagine di un'Italia degli anni Venti e Trenta «in ritardo», culturalmente stanca e grigia, è ormai un luogo comune storiografico consolidato. Sembra un dato di fatto.

### *Nascita di una rivista e di una parola*

Nascono dunque insieme, nel febbraio del '32: una parola nuova e una rivista nuova.

Una rivista può essere uno strumento importante per cambiare il modo di pensare degli spettatori, e «Scenario» sembra essere stata fondata proprio per questo. È una rivista sia di cinema che di teatro. I direttori sono due. Uno è Silvio d'Amico, di cui sono ben note la cultura, l'internazionalità, la tenacia e la volontà di «riformare» il teatro italiano<sup>12</sup>. Cattolico, non fascista ma molto vicino al fascismo, molto stimato dal ministro delle Corporazioni, Giuseppe Bottai, è diventato da poco consigliere della neonata Corporazione dello spettacolo. Un ruolo importante, che D'Amico sfrutterà a fondo per il suo progetto di riforma, che, com'è noto, comprende anche la creazione di una moderna scuola di teatro.

<sup>10</sup> Cfr. *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947, pp. 9-23, in particolare pp. 10-11.

<sup>11</sup> Silvio d'Amico scriveva il suo cognome con la «d» minuscola. Non voleva fingere d'esser nobile, era un'abitudine del periodo, come faceva presente il figlio Alessandro, suggerendo di usare la minuscola almeno quando il cognome era accompagnato dal nome. Come verrà fatto anche in questo saggio.

<sup>12</sup> Rimando, per tutto quel che riguarda il D'Amico riformatore, all'informaticissimo saggio di Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, Introduzione in quattro parti all'edizione delle *Cronache* di Silvio d'Amico, pubblicate, in quattro voll., a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito (Palermo, Novecento, 2001-2005). Cfr., per quel che riguarda il nostro discorso, in particolare il terzo (1928-1933) e il quarto volume (1933-1955).

Il secondo direttore della nuova rivista è Nicola De Pirro. Nato nel 1898, quindi più giovane di D'Amico, segretario generale (poi direttore) della Federazione degli industriali dello spettacolo<sup>13</sup>, è e sarà un funzionario per il teatro di importanza primaria non solo durante tutto il corso del regime, ma per molti anni ancora. Il *Chi è?* del 1940 ce lo presenta con una biografia d'eccellenza (dal punto di vista politico): «Direttore generale per il teatro presso il ministero della Cultura Popolare. Dopo la grande guerra cui partecipò da ufficiale negli Arditi e nella Brigata Granatieri, si iscrisse, dei primi, al Fascio di Roma; squadrista, partecipa alla Marcia su Roma»<sup>14</sup>.

Nel '35, diventa direttore generale dell'Ispettorato per il teatro presso il ministero per la Stampa e Propaganda, poco dopo è a capo della Direzione generale del teatro per il ministero della Cultura Popolare: uno di quei ruoli elastici, e quindi determinanti, creati dal fascismo, e spesso ripresi dalla Democrazia Cristiana nel dopoguerra. De Pirro è considerato un arbitro del teatro italiano. Dopo la guerra, ridiventa, nel '48, direttore generale per il teatro presso la Presidenza del Consiglio<sup>15</sup>. Conserverà un ruolo chiave.

Con una simile coppia di direttori, nel '32 «Scenario» sembra essere una rivista almeno indirettamente benedetta dal regime. Si può permettere di essere una rivista militante. Anzi: è, o crede di essere, anche l'incarnazione di una tendenza di pensiero sulla riforma teatrale almeno ufficiosamente approvata dal regime. Si rivolge a un pubblico vasto, ma non comune. Il pubblico teatrale che legge le riviste, negli anni Trenta, non è ovviamente popolare, ma i lettori per cui D'Amico scrive sono la crema del pubblico borghese, sono le persone che desiderano un miglioramento del teatro. Se sono spettatori del Centro-Nord sono stati, e saranno, anche in grado di vedere molti di quei personaggi e spettacoli d'eccezione di cui la rivista parla. Sono anni in cui in Italia passano molti spettacoli del nuovo teatro europeo, anche se non si spingono mai più a sud di Roma<sup>16</sup>. È una

<sup>13</sup> Il *Dizionario Biografico degli Italiani* non dedica una voce a De Pirro, ed è un peccato, è un personaggio importante. Cfr. per queste notizie di base, soprattutto Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Eden, 1945, in particolare pp. 29 e 31-32.

<sup>14</sup> *Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi*, Roma, Cenacolo, 1940.

<sup>15</sup> Cfr. una lettera di Silvio d'Amico a Nicola De Pirro del 6 marzo 1948, conservata presso l'Archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, e pubblicata da Raffaella Di Tizio, con altri documenti, sotto il titolo complessivo *Nascita dell'Accademia*, tra i «Materiali» all'interno del sito internet [www.teatroestoria.it](http://www.teatroestoria.it).

<sup>16</sup> Cfr. il Dossier *L'anticipo italiano*, cit.

rivista, insomma, che si protende verso una cerchia non popolare, delimitata, ma non settaria, di spettatori.

E non è solo una rivista colta: è bella.

Che la sua notevolissima qualità sia dovuta essenzialmente a D'Amico è dimostrato, credo, dal fatto che, appena la sua presenza comincia a scemare, prima ancora che se ne vada, e De Pirro rimanga direttore unico, non resti quasi niente di quell'ampiezza di respiro internazionale nell'informazione che caratterizza i primi anni. La qualità di «Scenario» viene dallo splendido e non banale apparato iconografico, dalle notevolissime firme che ospita (Massimo Bontempelli scrive sul radioteatro, Olga Resnevic ed Ettore Lo Gatto sul teatro russo, Pietro Sharoff sulle peculiarità del pubblico italiano, Guido Salvini pubblica i suoi appunti di regia, insieme a quelli di Pitoëff...) <sup>17</sup>. È una rivista pensata come un luogo dove registi e intellettuali del teatro possano dialogare, intrecciando le loro parole e le loro curiosità. Ci sono articoli storici (vanno ricordati in particolare quelli di D'Amico, ma potremmo segnalare anche un lungo saggio di Alberto Spaini su Goethe maestro di scena) e di attualità. Ci sono molti interventi di teatranti — da Pitoëff a Craig, a Guido Salvini, a Copeau a Tatiana Pavlova.

E poi c'è un respiro internazionale, che viene soprattutto da una serie di rubriche immaginate per informare di quanto avviene sui palcoscenici o tra i libri di tutto il mondo.

È, insomma, un tipico frutto della sistematicità di Silvio d'Amico, che in certi casi diventa un atto di disarmante genialità. La rivista ha qualcosa in comune con il modo in cui è stata progettata l'*Enciclo-*

<sup>17</sup> Il frontespizio di uno dei primi numeri: « Scenario. Rivista mensile delle arti della scena . Silvio d'Amico-Nicola De Pirro direttori; Treves-Treccani-Tumminelli editori; Paolo Milano Segretario di redazione. Saggi su autori, interpreti, problemi estetici ed economici della scena, corsivi polemici, rassegna di libri e periodici, cronache della scena italiana, Corrieri da Parigi, Berlino, Londra, Vienna, Madrid, Salisburgo, Praga, Varsavia, Budapest, New York, Hollywood, Sciangai — osservatorio musicale — notiziario da tutti i paesi». Tra i collaboratori: «M.C. Antinori, Antonio Baldini, Bruno Barilli, Massimo Bontempelli, Gastone Bosio, A.G. Bragaglia, Enrico Cavacchioli, Giovanni Cavicchioli, Alberto Cecchi, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Jacques Copeau, Mario Corsi, Lele d'Amico, Silvio d'Amico, Mario Da Silva, Nicola De Pirro, C.M. Franzero, Arnaldo Frateili, M.G. Gatti, Luciano Gennari, Eugenio Giovannetti, Sergio Kara-Murza, Alfredo Kerr, Mario Labroca, Fernando Liuzzi, Ettore Lo Gatto, Virgilio Marchi, Alfredo Mortier, Paolo Milano, Massimo Mila, Camillo Pellizzi, Gino Pierantoni, Georges Pitoëff, Vittorio Podrecca, Max Reinhardt, Enrico Rocca, Gino Rocca, Guido Salvini, Alessandro Sardi, G.B. Shaw, Alberto Spaini, Alessandro Varaldo, C.G. Viola, Eugenio Zamjatin, Italo Zingarelli».



*pedia dello Spettacolo*: internazionalismo, completezza, passione, sproporzione rispetto alle pratiche correnti. La peculiarità italiana fatta soprattutto della qualità degli interpreti si apre alle novità internazionali, ne viene a conoscenza attraverso reportage frequenti e si intreccia armonicamente a esse. Un bell'articolo di Mario Da Silva sul grande giocoliere Rastelli<sup>18</sup> precede un intervento sulla Société Universelle du Théâtre<sup>19</sup>. Nel numero di marzo, c'è un *Elogio della marionetta* di Vittorio Podrecca. In ogni numero si possono trovare grandi citazioni, buttate lì come ornamento della pagina, incastonate tra gli articoli. Quella del primo numero è di Copeau: «È esistita una compagnia del Vieux Colombier. Ma è anche esistito un pubblico del Vieux Colombier». È praticamente il programma di «Scenario».

Le corrispondenze dall'estero sono una rubrica fissa. Nel primo numero, un «Corriere tedesco» (di Mario Da Silva) comprende un lungo articolo negativo sulla più importante novità di quei mesi: *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, di Bert Brecht, come viene chiamato, e Kurt Weill. La critica al testo di Brecht è negativa, ma al tempo stesso manifesta stupore per la poca ricettività del pubblico tedesco rispetto a temi che pochi anni prima avrebbero fatto scalpore<sup>20</sup>. Nello stesso numero, il «Corriere russo» si apre sul famoso ritratto che Nikolaj Uljanov ha fatto di un Mejerchol'd pensoso, in costume da Pierrot. Leggendo la rubrica dedicata ai libri, i lettori italiani vengono a sapere che in Unione Sovietica è uscito un importante volume di Boris Zachava su Vachtangov. E possono anche conoscere, tramite l'autrice dell'articolo (Olga Resnevic), quale sia il «credo» del regista russo:

1) Ogni spettacolo teatrale è un complesso unico, organizzato dalla mente direttiva di un régisseur; 2) l'elemento fondamentale, il cuore dello spettacolo, è l'attore, che deve possedere una tecnica perfetta, una dizione

<sup>18</sup> Enrico Rastelli era morto il 13 dicembre del 1931. Sulla sua morte D'Amico aveva scritto uno dei pezzi più belli tra quelli che ha firmato De Gustibus, e che pubblicava nella rubrica «L'Osteria della Posta» de «La Tribuna» (*Moralità di Rastelli*, 20 dicembre 1931). Gli articoli per «L'Osteria della Posta» sono solo raramente di argomento teatrale, ma sono anch'essi di grande interesse per ricostruire l'atmosfera del periodo e il pensiero di D'Amico.

<sup>19</sup> Sui rapporti tra D'Amico e la SUDT cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, cit., pp. 16 e ss.

<sup>20</sup> Nel numero di marzo del 1932, «Scenario» ospita anche un lungo primo piano su Brecht di Enrico Rocca («Un giorno, come evocato dal pazzesco clima del dopoguerra, fa la sua comparsa a Monaco, proveniente dalla natia Svevia bavarese, un ventenne che assomiglia assai più a un conducente d'automobili che a un poeta»).

nitida, e una padronanza assoluta del proprio mezzo, il corpo, assoggettata a un perfetto senso di ritmo e musicalità.

L'Italia ha ospitato uno spettacolo diretto da Vachtangov, ma solo per poche repliche, a Torino, nel settembre 1929, invitato nel teatro di Riccardo Gualino, e poi al Teatro Manzoni di Milano<sup>21</sup>. L'importanza che avrà Vachtangov per la giovane regia italiana – basti pensare a Pandolfi o a Squarzina – non viene certo da un così breve passaggio. Non può venire neppure dalla recensione della Resnevic, naturalmente. Ma leggere testimonianze come questa, e soprattutto vedere la continuità di articoli simili, permette di comprendere fino a che punto il pubblico italiano *conoscesse*, avesse familiarità con spettacoli e libri e figure chiave del Novecento europeo. Dal *Notiziario* che concludeva ogni numero, il lettore poteva venire a sapere sia dei festeggiamenti per gli ottant'anni di Zacconi, che del grande teatro che Mejerchol'd stava per inaugurare a Mosca.

Sì, il pubblico italiano aveva a disposizione molte informazioni, e perfino qualcosa di più: sapere. In una recensione al volume di Léon Moussinac, *Tendances nouvelles du théâtre* (1931), nel numero di marzo del 1932, Mario Corsi scrive:

Sono stati i Russi i primi a coordinare e ad affidare nelle mani di un direttore artistico tutti gli elementi dello spettacolo, dalla luce alla pittura e all'architettura, dalle parole alla musica e agli attori [...]. Negli altri paesi d'Europa, preoccupati soltanto di riunire le parti incoerenti dello spettacolo, e di attenuare la loro naturale discordanza, in genere non s'è cercato di arrivare nel teatro che alla concezione dell'*insieme*. I Russi hanno mirato alla *unità*.

La presenza dei «Russi» in quanto riconosciuti maestri della «regia» è vistosa<sup>22</sup>. Nel maggio del '32 viene pubblicato un lungo e det-

<sup>21</sup> Cfr. il Dossier *L'anticipo italiano*, cit., pp. 83-84. Sull'attività di Gualino, cfr. inoltre i documenti raccolti e introdotti da Francesca Ponzetti, pubblicati con il titolo *Il caso Gualino* tra i materiali consultabili nel sito internet di «Teatro e Storia», sotto la voce *La risposta italiana*. Cfr., infine, il saggio, sempre di Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del teatro Odeon. Progetto per uno studio*, «Teatro e Storia», n.s., anno XXIV, vol. 31, n. 2, 2010, pp. 267-296.

<sup>22</sup> Per quel che riguarda l'influenza dei «Russi» sul teatro francese (che a sua volta è quello che influisce di più sul teatro italiano), cfr. il volumetto *L'art dramatique russe en 1928* dei coniugi Autant (cfr. Michel Corvin, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Age d'Homme, s.d. [1972]).

tagliato reportage dello scrittore Evgenij Zamjatin sul teatro russo innovativo di prima e dopo la rivoluzione. Nel '33, a gennaio, Pietro Sharoff pubblica *Confessioni di un regista russo in Italia*, che contiene, tra altre considerazioni, anche una cortesissima critica al pubblico italiano. Il regista nota (riecheggiando lo stupore espresso dal grande Nemirovic-Dancenko durante la sua tournée italiana)<sup>23</sup> come in Italia sia considerato ovvio e legittimo entrare in sala in ritardo, disturbando i presenti. Perché in Italia un certo tipo di rispetto o di concentrazione teatrale ancora non c'è.

Altre presenze frequenti nelle pagine di «Scenario» sono più prevedibili: per esempio quella di Max Reinhardt. Dopo il congresso del '32, tenuto in Italia, della Société Universelle du Théâtre, il numero del maggio di quell'anno si apre sul discorso introduttivo del regista austriaco (*Comunione dell'arte*). Reinhardt parla a lungo delle glorie italiane d'ogni tempo – la Commedia dell'Arte, la Duse e anche la Ristori... È certo un gentile omaggio al paese ospitante, ma forse non solo. E ancora più prevedibili sono le frequentissime notizie dalla Francia, il paese più influente per l'Italia.

Ma ci sono anche notizie dalla Cina...<sup>24</sup> Un «Corriere dalla Cina»: chi mai poteva immaginare che a un lettore italiano degli anni Trenta potessero essere familiari il nome e la fama di Mei Lanfang, e il suo viso da scena, truccato da fanciulla, ornato da campanellini, misterioso? Meno esotici, ma altrettanto degni di essere notati, sono gli articoli sulle tendenze moderne della danza: in Italia è una passione che sembra non essere mai arrivata. Eppure, soprattutto nei primi mesi di «Scenario», possiamo trovare parecchi articoli, che trattano di Mary Wigman, dei Sakharoff; che polemizzano con Bragaglia (ha attaccato i Sakharoff); che ricordano i Balletti Svedesi.

Infine, ci sono frequenti articoli sulla scenotecnica o su questioni inerenti lo spazio scenico. È un modo per mettere il lettore in grado di familiarizzarsi con quelle tecniche e quei problemi di spazio che sembrano la base stessa dell'arte nuova del teatro. Vedremo più avanti come saranno anche un pomo di discordia.

Allora non è vero che l'Italia fascista è provinciale?

Però bisogna ricordare che la bellezza e la qualità di «Scenario» sfioriscono presto: la rivista si fonde con «Comœdia» nel '35, anno in

<sup>23</sup> Cfr. Fausto Malcovati, *Un épisode italien resté confidentiel. Les mises en scène de Nemirovitch-Dantchenko en Italie, 1931-1933*, «Teatro e Storia», n.s., anno XXIV, vol. 31, n. 2, 2010, in particolare pp. 256-257.

<sup>24</sup> È un reportage di Corrado Sofi, pubblicato nel febbraio 1933.

cui De Pirro viene messo a capo della Direzione generale dello spettacolo; D'Amico si ritira un anno dopo, e, già a partire dal '35, l'aspetto e i contenuti della rivista cambiano, si restringono, impoveriscono. Si banalizzano<sup>25</sup>.

### *La lettera di Migliorini sul n. 1*

La *Lettera al Direttore* di Migliorini è collocata, nel primo numero della rivista, in posizione dimessa, subito dopo un articolo di De Pirro sui compiti del sindacato musicisti.

Nell'affrontare questa lettera, il primo, apparentemente semplice anello della lunga catena che ci apprestiamo a snodare, bisogna dunque tener conto del fatto che «Scenario» non è solo una bella rivista, o una rivista di tendenza: è uno strumento creato per inventare un pubblico nuovo e un nuovo modo di pensare. Agisce sulla base della ripetitività, attraverso bombardamenti di articoli perfino negativi su tutti i volti della questione della regia. Un po' come Bottai, D'Amico e le persone che gli stanno intorno credono veramente alla possibilità di organizzare dall'alto eventi modello per una nuova produzione nazionale. La parola chiave è «nazionale»: stiamo parlando di una riforma progettata per organizzare a livello nazionale la frattura col passato. Con l'appoggio, magari implicito, del regime.

Quanto a Migliorini, lui, com'è noto, è uno studioso importante, tra pochi anni sarà creata per lui la prima cattedra universitaria di Storia della lingua italiana, a Firenze. È redattore capo dell'*Enciclopedia Italiana*. È favorevole alla creazione di neologismi purché sensati<sup>26</sup>.

Si è già detto che, nel '41, Migliorini ripubblica la sua *Lettera al Direttore* nei *Saggi sulla lingua del Novecento*, in un capitolo dedicato ai termini *Autista e regista*. Per quel che riguarda la parola «autista», è stata voluta direttamente da un organo fascista («i giornali del 16 gennaio 1932 scrive Migliorini pubblicavano un comunicato della Confederazione nazionale dei Sindacati fascisti dei trasporti terrestri e della Navigazione interna, in cui si raccomandava la sostituzione di

<sup>25</sup> Questo non vuol dire che non ci saranno articoli molto importanti anche dopo, naturalmente. Ma il tono generale della rivista cambia.

<sup>26</sup> Per un recente quadro generale sull'attività di Migliorini, cfr. *Bruno Migliorini, l'uomo e il linguista (Rovigo 1896-Firenze 1975)*, Atti del convegno di studi (Rovigo, 11-12 aprile 2008), a cura di Matteo Santipolo e Matteo Viale, Rovigo, Accademia dei Concordi, 2009.

*chauffeur* con *automobilista* nel significato generico, e con *autista* per indicare chi esercita la professione di conducente di autoveicoli per conto di privati o per servizio pubblico. L'Italia Letteraria del 24 gennaio pubblicava questo mio articolo»). Per una discussione generale del problema dei «tentativi di eliminazione dei forestierismi», Migliorini rimanda al capitolo *Purismo e neopurismo* nel suo volume *Lingua contemporanea* (Firenze, Sansoni, 1938).

L'autarchia linguistica fascista pesa ugualmente anche sulla creazione del secondo termine. Ma in questo caso, la creazione nuova è anche un'occasione da cogliere al volo — forse anche provocata ad arte.

Lo stesso Migliorini ci parla del peso di D'Amico sulla nascita della parola:

Pure nel gennaio 1932, Silvio d'Amico preparava la pubblicazione d'una nuova rivista, «Scenario». Segnalandomi un articolo in cui Enrico Rocca aveva adoperato per la prima volta *regìa* in senso teatrale, la redazione m'invitava a discorrere del vocabolo, mandando alla rivista un articolo o una lettera aperta. E il primo fascicolo di «Scenario», uscito verso la metà di febbraio, pubblicava la lettera seguente, con il titolo *Varo di due vocaboli*<sup>27</sup>.

In questo modo, l'Italia si è trovata, unico paese al mondo, ad avere coniato una parola nuova, un supporto per una teoria forte nata in assenza di una pratica. O, per descrivere le cose come probabilmente avrebbe fatto Silvio d'Amico, una parola e una teoria preparate *in attesa* di una pratica. Non solo la teoria, ma anche la *parola* è stata un indubbio fattore di mutamento, forse in modo meno lineare di quel che i suoi creatori potevano aspettarsi. Sono cambiamenti che hanno riguardato soprattutto un aspetto particolarmente difficile da controllare e da studiare, nel teatro: il modo di pensare.

Vale la pena tornare a leggere, se non l'intero saggio del '41, già riassunto per quel che riguarda la parte che ci interessa, almeno la «lettera» di Migliorini del '32:

Caro Direttore,

nel «Lavoro Fascista» del 31 dicembre [1931], Enrico Rocca parlando di *Mirra Efros* approvava «la compagnia e la regia di Tatiana Pavlova». Ella mi chiede quel che penso dell'uso di *regìa* nel senso di «realizzazione scenica, arte della messinscena».

<sup>27</sup> Bruno Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, cit., pp. 200-211 (i due vocaboli, in questo caso, sono *regia* e *regista*).

È il senso che il francese *régie* ha preso in tedesco, in seguito all'importanza assunta in Germania dal *régisseur*: anzi la connessione tra i gallicismi *Regie* e *Regisseur* è più viva e sentita in Germania che non sia in Francia tra *régie* e *régisseur*.

Questo neologismo merita di attecchire anche in Italia? Vediamo i pro e i contro. Esso è stato già preceduto da *regìa* nel senso di «monopolio, amministrazione diretta da parte dello Stato»; francesismo crudo, importato nel secolo scorso non senza critiche di puristi.

In francese il vocabolo è il participio passato di *régir*, adoperato come sostantivo. Come le analoghe formazioni italiane (per es. *ferita* da *ferire*, *tenuta* da *tenere*, *armata* da *armare*, e anche il corrispondente *retta* da *reggere*: si pensi a *dar retta* e alla *retta* del convitto, che è «ciò che serve a reggere, a sostenere l'alunno»), *régie* ha presto assunto un significato concreto, quello di «amministrazione, gestione diretta da parte dello Stato».

Questo concretarsi del significato (il quale portava necessariamente con sé un certo distacco dalla famiglia a cui apparteneva) permise a un termine così francese nella forma di entrare in italiano con un leggerissimo adattamento, che valse a neutralizzarlo abbastanza bene: il discendente del participio in *-ita* fu adottato in una famiglia diversa, quella dei nomi in *-ia*. *Regìa* suona in italiano come se appartenesse alla serie di *albagia*, *bugia*, *allegria*, *badia*, e degli innumerevoli grecismi in *-logia*, *-grafia*, ecc.; il meteco, insomma, s'è collocato in una famiglia abbastanza distinta.

Il nuovo significato di *regìa* troverebbe, nell'acclimatarsi in italiano, un appoggio in quest'uso anteriore del vocabolo, senza timore, d'altronde, di spiacevoli collisioni, giacché tra l'uno e l'altro significato non v'è probabilità di equivoci.

Ma è necessario, o almeno molto utile, il neologismo? E non vi sono altri termini più opportuni? Il francese *mise en scène* e, sulle sue tracce, l'italiano *messa in scena*, si adopera di solito per designare indistintamente la realizzazione scenica in generale e una singola messinscena. Distinguere la *regìa* di Reinhardt dalle sue messinscena è una differenziazione che può essere utile: necessaria non oseremmo dire, tanto spesso nella lingua bisogna accontentarsi del pressappoco anche per distinzioni ben più importanti.

Del resto *messinscena* ha gravi tare; anzitutto d'origine: il tipo *mise en scène*, *mise en marche*, cioè di un participio passato con i suoi complementi in funzione di sostantivo, era completamente alieno dall'uso italiano, solo da qualche decennio abbiamo *la messa in scena*, *la messa in marcia*, *l'entrata in vigore*, *l'andata in macchina*. Poi il faticoso adattamento: *messa in scena* con un antipatico iato o *messinscena*, con un gruppo di consonanti estraneo all'uso corrente. Infine l'impossibilità di far derivati: *mettinscena* non solo è brutto la sua parte, ma va contro il senso linguistico più comune, che associa l'azione e chi la compie con un gioco di suffissi (*arte*, *artista*, *impresa*, *impresario*, ecc. ecc.) e non con una variazione che sembra un'alternanza radicale. D'altra parte, *inscenare*, *inscenamento*, *inscenazione*, *inscenatore*, che

presenterebbero un gioco di suffissi più conforme all'uso consueto, hanno anch'essi quel gruppo «*nsc*» lacerator di ben costruiti orecchi. Altri derivati di *scena*, come *sceneggiatura*, ecc., sono già bell'e occupati, e del resto *scena* è ormai troppo carico di significati: si pensi al diverso valore che ha in *mes-scena* e *scenotecnica*.

Che il nuovo termine intervenga a limitare l'uso di questi altri, non dovrebbe dispiacere. Purtroppo, però, anch'esso è (come dire?) poco prolifico. Se il maggior merito di *regia* è la sua connessione con *régisseur*, bisognerebbe risolvere i due problemi insieme. E *regissore* non lo consiglierei davvero a nessuno<sup>28</sup>, tanto sa di *apprentissage* e di *sciantosà*.

I vari gruppi di nomi in «*ia*» hanno scarsi derivati perché sono per lo più derivati essi stessi: *calligrafia* va con *calligrafo* e *ragioneria* con *ragioniere*, *magia* con *magò* e *valentia* con *valente*, ecc. ecc. Né vorremmo certo ricorrere a un suffisso di aggettivo spregiativo secondo il modello di *bugiardo* da *bugia*.

Invece *regista*, foggiato sul tipo di *allegoria-allegorista*, *economia-economista*, *mineralogia-mineralogista*, *utopia-utopista*, potrebbe essere un adattamento di *régisseur* munito di tutte le qualità per attecchire.

Se poi sia per attecchire o no, non siamo proprio in grado di profetizzare. Ci voleva tutta l'ammirazione di Cristina di Svezia per credere che Ménage potesse non solo sapere di dove le parole venivano, ma anche dove andavano.

Questa è la lettera del '32. Il saggio del '41 che la ripubblica, dopo un breve accenno alle critiche rivolte a queste due parole nuove, *regia* e *regista*, fa una considerazione sulla rapida fortuna dei due termini, dovuta in gran parte all'autorevolezza di D'Amico. Conclude affermando che «[n]egli ultimi mesi del '32, *regia* e *regista* si vedevano sempre più largamente, e nel '33 erano ormai di uso generale per il teatro, e molto più per il cinematografo». Per il cinema, infatti, capire quale sia la funzione del «regista» e accettare che il regista sia l'autore del film è molto più semplice che per il teatro, per il quale questa funzione rimane molto spesso non chiara.

La convinzione di un eminente linguista, una precisa volontà teatrale, che sarebbe semplicistico riferire al solo Silvio d'Amico; il peso di un regime che ha optato per un'autarchia anche linguistica: le motivazioni sono indipendenti, il risultato molto meno. Forse potrem-

<sup>28</sup> Nota di Migliorini: «Ernesto Rossi narra che, quando si recò in Germania e recitò nel teatro di Gera, tutti gli artisti gli vennero incontro capitanati dal direttore e dal regissore (*Quarant'anni di vita artistica*, vol. II, p. 186). A.G. Bragaglia (It. Lett., 2 giugno 1934) cita questo passo per mostrare la differenza che nell'Ottocento si faceva nel teatro tedesco tra direttore e *régisseur*».

mo dire solo che la tendenza all'autarchia linguistica fa maturare velocemente o anzi tempo la nascita della parola nuova.

Era in ogni caso una possibilità ricca, e fu sfruttata a fondo. L'esistenza stessa di una parola nuova italiana *creava* una faccia nuova da esplorare. Metteva fine a tutto il pasticcio delle diverse possibilità linguistiche (da «corago» a «regissore»)<sup>29</sup> che di volta in volta qualcuno proponeva. E poi una parola nuova permetteva di spiegare, di distinguere. Come la redazione di «Scenario» si affrettò a fare, approfittando del «compleanno» della nuova parola.

### *Il compleanno della regia*

Nel secondo anno della rivista, nel numero del febbraio 1933, appare, su «Scenario», una coda alla lettera di Migliorini, sotto forma di una breve nota redazionale, inserita sommessamente dopo un lungo articolo di Nicola Chiaromonte su Mickey Mouse, i cartoni animati e i loro precedenti. Il titolo è *Compleanno di due vocaboli*:

Giacché la nostra rivista li ha tenuti a battesimo, lasciate che essa si felicitì con loro per aver passato prosperamente un anno. *Regia* e *regista* ormai si leggono nei più solenni giornali: la differenziazione tra la *regia* (soggettiva) e la *messinscena* (oggettiva) si fa sempre più chiara, e le voci discordi che insistono per *maestro di scena*, *mettinscena* o *direttore artistico*, si fanno sempre più fioche. Sarà interessante portare una prova della rapidità con cui i vocaboli si sono divulgati. Il fascicolo di «Scenario» in cui un geniale filologo, Bruno Migliorini, proponeva l'adozione dei due termini uscì a metà di febbraio, e ancora essi non erano noti né l'8 marzo alla «Gazzetta del Popolo» che nella sua interessante rubrica combatteva *régisseur*; né ai partecipanti al concorso della «Tribuna», chiuso il 31 marzo, dove *régisseur* era uno dei termini messi in discussione. Invece nell'elenco di italianizzazioni raccomandate il 6 luglio dalla Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti, che è in sostanza l'elenco della «Tribuna» riveduto, *regista* è dato come equivalente di *régisseur*. Naturalmente questo riconoscimento ufficioso contribuì molto a diffondere il termine. In un anno dunque i nostri figliocci sono cresciuti bene. I due vocaboli sono diventati italiani. Adesso non ci resta se non augurare che, al verbo, corrisponda la realtà; e auspicare la nascita d'una regia italiana, e di registi italiani.

<sup>29</sup> D'Amico stesso, scrivendo, aveva adoperato senza problemi l'espressione francese *mise en scène* (in francese la distinzione tra le due espressioni *régie* e *mise en scène* è inversa rispetto a quella della loro versione italiana).



Sono poche parole, e non è neppure sicuro che siano di D'Amico, anche se sono segnate da un gusto simile al suo per la precisione implacabile. Ma queste poche righe sono il simbolo di quel che sta avvenendo in Italia. Negli altri paesi si rileva un'inequivocabile, ma un po' difficile da ridurre in concetto, tendenza a un modo radicalmente nuovo di pensare al teatro. Nell'accezione italiana la regia diventa un'idea, una proposta concreta, definibile, circoscritta. Un po' immiserita. Circoscritta al lavoro per lo spettacolo. Una pratica di mestiere, che riguarda soprattutto il rapporto tra testo e lavoro per metterlo in scena.

Ne parleremo ancora. Per ora dobbiamo solo rilevare come si crei, fin dagli inizi, una sfasatura italiana tra ciò che il termine «regia» indica in generale (il fenomeno storico della grande riforma europea) e ciò che indica quando è usato per parlare del lavoro per uno spettacolo (una pratica di mestiere, riguardante il lavoro per mettere in scena un testo). La sfasatura non è percepita come tale, ma crea disagio, e soprattutto determina l'esigenza di sempre maggiori precisazioni e astrazioni.

Molto di quel che avverrà in Italia sarà condizionato da questo passaggio mentale, così piccolo, così insignificante, che riguarda la «regia»: da un flusso storico complesso a una pratica semplificata di mestiere. Permetterà, anzi farà diventare lecite, domande sostanzialmente senza peso, come queste: cos'è, *esattamente*, la «regia»? Quando è iniziata? Chi l'ha iniziata? Quali sono i suoi principi? Quali i suoi obblighi? Cosa ne consegue, per il testo, per gli autori drammatici?

#### *Regia e «ossessione organizzativa»*

La regia arriva in Italia come uno stile, una pratica. Qualcosa che può essere definito (e importato). Qualcosa che è valido *in assoluto*, per tutti. Viene discussa in quanto bene in sé. Viene discussa la sua applicabilità a tutto il teatro. Viene discussa in quanto causa e al tempo stesso facciata artistica di una riorganizzazione della vita delle scene italiane, che si suppone partirà da un modello forte, ma per allargarsi poi all'intero teatro. È una logica non diversa da quella che porterà, nel secondo dopoguerra, alla nascita del Piccolo Teatro di Milano come prototipo buono per tutta l'Italia.

Da un punto di vista materiale, com'è noto, questa progettualità non cambia niente. La vita delle compagnie continua a svolgersi

come al solito – come se la discussione sulla regia stia avvenendo altrove. Tuttavia, qualcosa accade. Le compagnie sono sottoposte a una pressione molto forte. In parte viene dal mutamento di richieste artistiche, che però riguarda molto più la critica del pubblico, e non è quindi un pericolo imminente. Molto più forte, più concreta, quotidiana è invece la pressione economico-organizzativa. Le compagnie tradizionali sono piccole industrie autonome, autofinanziate, artisticamente indipendenti. I capocomici, i primi attori, hanno sempre sviluppato una capacità notevole di strategie personali niente affatto banali. Gli uomini d'affari del teatro, invece, pensano in termini di monopoli e di consorzi. Pensano in termini di parificazione e di omologazione. Di diversificazione degli investimenti, in modo da poter controllare tanto le sale quanto i repertori. Di intervento nelle organizzazioni sindacali e burocratiche volute dal fascismo.

Per i pochi che si sono occupati dell'Italia del «ritardo», anche negli anni precedenti il fascismo, l'espressione «uomini d'affari del teatro» evoca subito nomi precisi – il potente Re Riccardi, l'astuto Paolino Giordani, il Consorzio dei proprietari dei teatri. Sono per lo più proprietari di repertori o di teatri, o di entrambe le cose. È soprattutto a partire dalla prima guerra mondiale che il loro intervento prende a stringere la vita delle compagnie come in una morsa. Non si tratta solo di una pressione economica un po' più forte dell'usuale. Sta nascendo un modo di pensare agli affari teatrali diverso: in grande<sup>30</sup>. La ricchezza del teatro, momentaneamente in crisi, specie dopo la fine della grande guerra, può essere sfruttata molto meglio smettendo di ragionare in termini di singole compagnie, di singole industrie indipendenti, e cominciando a occuparsi degli affari teatrali nel loro complesso. Vista la situazione di crisi, la tendenza a pensare «in grande», in termini di consorzi e monopoli, degli uomini d'affari determina, di riflesso, un effetto a valanga: la nascita di una serie di leghe e associazioni nazionali con funzione difensiva.

Sta iniziando una trasformazione grande e importante: quella sostituzione (che avverrà solo nel secondo dopoguerra) di una gestione privata del teatro con una gestione parzialmente pubblica, che viene in genere identificata come «modernità»<sup>31</sup>. È importante ricordare

<sup>30</sup> Ho trattato il problema a partire dalla mia tesi di dottorato, nel 1986 (*Un teatro sconnesso. La situazione italiana dalla prima guerra mondiale alla morte di Eleonora Duse*). Cfr. anche il cap. *Un mondo nuovo* nel mio *Il teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione riveduta e ampliata, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 261-299.

<sup>31</sup> Cfr. in proposito Andrea Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del grande atto-*

che i protagonisti di questa trasformazione si identificano con quell'«industria teatrale» oggetto di polemica sul finire della guerra<sup>32</sup>. Può, se non altro, aiutarci a capire atteggiamenti di rifiuto o di perplessità di persone come Marco Praga, o gli stremati capocomici, o l'irascibile Pirandello.

È con l'avvento del fascismo, e delle possibilità di azione che il fascismo offre, che la pulsione a un pensiero «complessivo», che naturalmente non è proprietà esclusiva degli uomini d'affari, comincia a prendere la forma di uno sforzo per una riorganizzazione nazionale innovativa. Determinante, da questo punto di vista, è stata com'è noto anche la tendenza di Giuseppe Bottai a dare un valore politico a problemi amministrativi e artistici («Nello Stato fascista, diciamo *nello Stato*, il problema dell'arte non può essere risolto lasciando l'arte alla libera creazione, ché evidentemente sarebbe stato inutile proporsi tale problema. Rimane dunque da esaminare il lato più importante della questione: che cosa può fare lo Stato per l'arte?»)<sup>33</sup>.

Si arriva quindi, nel 1930, alla creazione della Corporazione dello spettacolo, la prima in ordine di tempo delle corporazioni create dal regime, per volere di Bottai. L'unica, durante il suo ministero, e sola corporazione fino al 1934. All'interno della Corporazione, Paolo Giordani, il più «moderno» tra gli uomini d'affari, ha un ruolo di consigliere, come d'Amico<sup>34</sup>.

La corporazione non è una macchina per fissare automaticamente il salario o la tariffa; è un organismo, in cui tutti gli aspetti della produzione si accolgono in unità, da quelli materiali a quelli ideali, da quelli di quantità a

*re. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, in particolare p. 11.

<sup>32</sup> Cfr. i celebri articoli di Gramsci sull'industria teatrale (soprattutto sul Consorzio dei proprietari dei teatri) del 28 giugno, 4 luglio, 8 luglio e 17 luglio 1917. L'edizione più recente è quella a cura di Guido Davico Bonino: Antonio Gramsci, *Cronache teatrali 1915-1920*, Torino, Nino Aragno Editore, 2010.

<sup>33</sup> Giuseppe Bottai, *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, ora in Idem, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di Alessandro Masi, Roma, Editalia, 1992, p. 74. Su Bottai e le arti dello spettacolo, oltre naturalmente al volume di Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, cfr. anche Vito Zagarrò, «Primato». *Arte, cultura, cinema nel fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007. Cfr., inoltre, Maria Carmina Mercaldo, *La tentazione del teatro: Bottai, Farinacci, Mussolini*, in *Teatro e fascismo*, numero monografico di «Ariel», maggio-dicembre 1993, n. 2-3, pp. 157-165.

<sup>34</sup> Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 126-127.

quelli di qualità, da quelli del lavoro manuale a quelli del lavoro intellettuale, da quelli dell'esecuzione in serie a quelli della creazione; un organismo, insomma, dove investitori di capitale, gestori d'azienda, produttori, tecnici, lavoratori, professionisti e artisti si ritrovano a lavorare *insieme*, solidalmente<sup>35</sup>.

Se per un momento ci asteniamo dal voler distinguere tra forze che esercitano una pura pressione economica, e forze che rappresentano istanze di modernizzazione, diventa più facile capire come in Italia nei primi tre decenni del Novecento quel che si sviluppa è una tendenza alla riorganizzazione economica e istituzionale *nazionale*, che taglia alla radice le basi stesse della vita delle compagnie. È forse difficile accorgersi di come questa tendenza sia nata intorno alla prima guerra mondiale, perché gli «uomini d'affari» sono presentati sempre come una forza negativa, volta a svilire il valore d'arte del teatro.

Ma mettere insieme queste due forme di pressione, quella puramente economica e quella organizzativa dall'alto (a cui bisogna aggiungere anche quella politica, conseguenza di un regime, e quella artistica)<sup>36</sup>, ci permette di capire il loro impatto su chi il teatro lo faceva, e cioè i comici. Ci fa anche capire come la durata di questa pressione non sia solo quella di un decennio fascista. Si tratta invece di quasi trent'anni di continui condizionamenti.

La mentalità dei comici, sotto questo peso, lentamente si sfalda.

Meldolesi ha parlato dell'«ossessione organizzativa» che domina il pensiero sul teatro negli anni Trenta<sup>37</sup>. Possiamo aggiungere che vi

<sup>35</sup> Giuseppe Bottai, *Arte e regime*, in *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>36</sup> Sull'ambiguità, o polivalenza, del ruolo di alcuni «uomini d'affari», in particolare Paolo Giordani, si erano già espressi alcuni osservatori più smaliziati, o più testardi, come ad esempio Marco Praga. Cfr. il suo epistolario con D'Amico, in *Marco Praga e Silvio d'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, a cura di Guido Lopez, Presentazione di Luigi Squarzina, Roma, Bulzoni, 1990, in particolare pp. 14-33. Per quel che riguarda la complessa opera di Giordani nel teatro italiano, mi limiterò a ricordare non solo il suo ruolo di consigliere nella Corporazione, a fianco di D'Amico, o la sua partecipazione a progetti di riforma come quello del '26 di Pirandello, ma, soprattutto, la sua importanza determinante nella fondazione dell'Ente italiano scambi teatrali, nel '37, con il quale perfezionava la convenzione del 1928 per una limitazione dell'afflusso e della circolazione delle opere teatrali straniere, creandosi una posizione di monopolio nella gestione e selezione dei repertori permessi (cfr. i volumi a cura di Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984, 3 voll.: vol. III, in particolare pp. 1388-1389).

<sup>37</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *op. cit.*, pp. 33 e ss.

convergono almeno tre forze: le istanze fasciste – il desiderio di lasciare un'impronta fascista anche sul teatro, per dirla con Bottai; le istanze di rinnovamento, di adeguamento del teatro italiano agli standard europei; le istanze per una diversa gestione dell'economia che vengono dagli uomini d'affari. Il risultato è quello di porre la questione teatrale nei termini di «riforma»: cioè di un modello riorganizzativo, valido per tutti e sempre, un modello da applicare all'intera Italia, che dev'essere discusso attraverso un organo profondamente alieno alla mentalità comica: la Corporazione.

Nel 1930, Umberto Fracchia scrive a D'Amico – che ha rifiutato la presidenza della Corporazione del teatro:

Se il teatro in quanto organizzazione (e tu sai quanto dipenda dall'organizzazione) è suscettibile di rinnovamento, lo è soltanto, ormai, attraverso sindacati e corporazione. Basta questo pensiero per dare la misura della gravità del tuo rifiuto. Al tuo posto andrà qualche lestofante, e tu gli scriverai contro qualche articoletto sulla «Tribuna»<sup>38</sup>.

La ragione sembra stare tutta dalla parte di Fracchia: ora il modo in cui si può influire sul teatro è in primo luogo attraverso apparati sindacali. D'Amico, infatti, accetta almeno il ruolo di «consigliere». Lo prende molto sul serio, e lo sfrutta a fondo<sup>39</sup>.

Nel Considerare il peso (in primo luogo mentale, per quel che ci riguarda) della nascita della Corporazione dello spettacolo, bisogna tener conto anche del fatto che si presenta innanzitutto come un'opera di riordinamento e rappacificazione delle vicende teatrali. Di riordinamento dall'alto, naturalmente, con un conseguente irrigidimento artificiale di una gerarchia «morale». Il periodo che va dalla prima guerra mondiale fino ai primi anni Venti è stato contrassegnato da grandi battaglie teatrali – non solo dal punto di vista dell'economia del teatro. I capocomici sono stati in battaglia con tutti: contro la Società italiana degli autori; contro il Trust e gli uomini d'affa-

<sup>38</sup> Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, cit., p. 53. D'Amico sarà, nella Corporazione, «consigliere», e avrà un ruolo senz'altro molto attivo, pur avendo rifiutato la presidenza (cfr. *Ivi*, pp. 52-54). Cfr. anche D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., pp. 25-26, in cui racconta la storia di un rifiuto alla presidenza della Corporazione, senza però dire che si tratta del suo, con una prassi poco comprensibile, ma che gli era consueta.

<sup>39</sup> Forse la testimonianza migliore sui rapporti tra D'Amico e il fascismo è quella del figlio Fedele, in *Ritratto di famiglia dall'interno*, originariamente pubblicato nel numero monografico di «Ariel» dedicato a Silvio d'Amico (settembre-dicembre 1987), ora in Andrea Mancini, *op. cit.*, pp. 190-206.

ri; contro gli scritturati, che, riuniti in Lega (sarà sciolta forzatamente dall'intervento di squadristi fascisti in concomitanza con la marcia su Roma), hanno lottato per tutto il biennio rosso per un contratto unico. Sono stremati.

La Corporazione rappresenta un momento di rappacificazione di tutto questo. All'interno di questa struttura forzatamente pacificatrice, la tradizione artistica non riconosciuta dei comici perde forza, mentre il riconosciuto ruolo morale e culturale dei drammaturghi diventa anch'esso una forma di monopolio<sup>40</sup>.

### *Nello specchio di «Scenario»*

Il termine «monopolio» non è improprio, riferito ai drammaturghi. Gran parte della discussione sulla «regia», in Italia, rimpicciolisce sempre di più il senso della parola, perché non si solleva mai dal problema della figura del *regista*. E il motivo, nella maggior parte dei casi, sta nel fatto che il regista è l'unica figura che può attentare al monopolio culturale al ruolo di supremazia morale dell'autore drammatico. Naturalmente la discussione assorbe forza da una questione politica del tutto parallela, quella dell'italianità: il fatto è che gli autori drammatici sono o possono essere italiani, i registi no (non ancora, nell'ottica di D'Amico). Non c'è niente da fare: si può parlare di Guido Salvini, si può definire Virgilio Talli un antesignano, si può fare il nome di Bragaglia. Ma i veri registi, quelli su cui si discute veramente, sono stranieri.

«Scenario» è un ottimo osservatorio. Da lì possiamo esaminare, per esempio, il difficile e sempre più acrobatico balletto di D'Amico, che, oltre a essere un grandissimo mediatore, per suo gusto personale ha sempre dato un gran valore al testo drammatico. Tuttavia, il critico cerca anche, senza mai riuscirci del tutto, di contrastare la tendenza a far continuamente rispuntare il problema degli autori nella discussione sulla regia.

Partiamo dal numero dell'aprile 1933 di «Scenario». La rivista si apre con un lungo reportage<sup>41</sup> sul film *Camicia nera*, «capolavoro» di

<sup>40</sup> Se ne potrebbero dare moltissimi esempi, per chi conosce il periodo è un tema scontato. Ma cfr. almeno la lettera di Niccodemi a Lopez del 7 settembre 1918, pubblicata da Guido Lopez, *L'epistolario Sabatino Lopez-Dario Niccodemi. 1916-1925*, «Il dramma», luglio 1955, p. 39.

<sup>41</sup> Caso davvero raro per «Scenario», il reportage è firmato solo con le iniziali V.L.

regime. Il problema della critica al film, opera prima di Giovacchino Forzano per festeggiare il decennale della marcia su Roma, viene risolto con la commozione: si tratta di un tema troppo caro e toccante perché se ne possa parlare con critico distacco. Anche se, in verità, dietro il paravento di tanta sbandierata emozione e di un apprezzamento che sembra sentito (specie per il «timbro antierico e antiretorico non facile a realizzarsi in uno spettacolo del genere»), vengono infilate una serie di piccole critiche sulle carenze tecniche. All'interno del numero, troviamo un lungo intervento di D'Amico, *La parola a teatro*. Si tratta della conclusione di un saggio-fiume che D'Amico sta pubblicando da qualche mese, a puntate. Nel numero di aprile, il saggio è arrivato al Novecento, e D'Amico ne approfitta per lanciarsi in una lunga e un po' verbosa spiegazione su cosa sia la regia (sono passati due mesi dalla nota redazionale che sanciva il successo delle parole nuove). Precisa dunque D'Amico come il «regista» non vada confuso con il vecchio direttore, che dirigeva la compagnia ma non lo spettacolo, ed era «capo disciplina» e maestro di recitazione.

Ma quel che dev'essere spiegato non è la differenza tra vecchi capocomici e nuovi registi, che, per gli spettatori del nuovo teatro europeo, è evidente. Il problema da affrontare, in Italia, è un altro, e D'Amico non si tira indietro: alcuni, dice, soprattutto tra gli autori, ritengono che la miglior messinscena è quella che non c'è, cioè quella che si adegua esclusivamente alle indicazioni degli autori. «Chi ha ragione?», si chiede D'Amico: lo spettacolo migliore è quello che mostra attori dalla buona voce e dalla buona dizione che si adeguano alle indicazioni di punteggiatura, di verso e di prosa degli scrittori? «Non è nostro compito pronunziarci qui. Qui ci preme registrare il fatto compiuto, ossia l'avvento del regista». Che è, aggiunge, una figura nuova, che ha diritto ad avere una sua personalità, una sua originalità e un suo stile — agli attori ovviamente questi diritti sono di per sé negati —, e perfino una sua teoria o un suo messaggio.

Maestro della nuova regia, «banditore della crociata antiveristica della tecnica scenica e ad un tempo reciso rivendicatore dell'assoluta autonomia del regista dal poeta», è stato Gordon Craig. «È stato questo orgoglioso e genialissimo artista — dice D'Amico — che, affermato il dispotismo del regista sullo spettacolo, ha respinto in secondo piano l'elemento testo; ha proclamato la necessità di ridurre anche l'attore a strumento passivo».

D'Amico parla a lungo dell'influenza di Craig su Fuchs, su Appia, sull'austero Copeau. Parla di altri registi, come Reinhardt, ad

esempio, e del loro lavoro. In Russia, soggiunge, «siamo arrivati da un pezzo all'equazione *regista = autore*».

E a questo punto, con singolare destrezza, D'Amico riesce a infilare un «ma», una piccola marcia indietro. In situazione di carenza di autori, dice dunque il critico, è addirittura ovvio che i registi prendano il sopravvento. «Ma oggi *i poeti drammatici esistono*» (la sottolineatura è di D'Amico), e quindi non bisogna lasciarsi prendere dal gusto dell'esagerazione. Infatti i registi più onesti si tirano indietro da portentosi meccanismi. La scenotecnica è e deve essere strumento, e non fine. E conclude:

al regista, nuovo, prezioso, insostituibile, e spesso eccellente collaboratore, al suo geniale e in un certo senso anche libero e autonomo spirito d'iniziativa (nel senso in cui libera e autonoma può essere l'attività del direttore d'orchestra) chiediamo di liberamente *servirlo* [il poeta]. Se il regista vorrà fare da sé, ostinandosi a credere d'essere un vero e proprio «creatore», allora quel che potremmo aspettarci da lui saranno *spettacoli*; di che, intendiamoci, gli si potrà essere moltissimo grati, quando si tratti (e avviene spesso) di belli spettacoli: chi negherà la magnificenza dei *Capelli d'Assalonne* messi in scena dall'Habima, ancorché di Calderón non vi sia rimasto più nulla? O del *Servitore di due padroni* che Reinhardt, da commedia di Goldoni, ha trasformato in commedia dell'arte? Ma non è da questi che rinascerà la Poesia drammatica, il Dramma nuovo *non potrà darcelo che un autore*.

In Italia, la lotta tra attori e drammaturghi era stata lunga, forte e fruttuosa (soprattutto per i primi). I frutti di questa lotta erano entrati lentamente a far parte delle tradizioni, spesso occulte e mai esplicitate, degli attori. Da qualche anno, ormai, si era conclusa: possiamo considerare il 1929 e il suicidio di Marco Praga come una data simbolica di conclusione. Con lui, che era stato il capo della Società italiana degli autori per molti anni, e l'incarnazione di un'idea della supremazia quasi razziale dei drammaturghi sugli attori, poteva sembrare chiusa la fase che talvolta è stata chiamata «interregno degli autori», l'ultima parte della lunga e perfino violenta battaglia tra drammaturghi e capocomici. È il periodo che aveva visto alcuni autori a capo delle compagnie.

Meldolesi ritiene che questa battaglia sia stata un po' sopravvalutata. Ha ragione, la drammaturgia italiana non ha mai avuto il peso che ha avuto invece l'arte degli attori. Ha anche torto: i drammaturghi hanno avuto un peso morale. Si è detto come agli autori, soprattutto dopo la riorganizzazione della SIA portata avanti da Praga, sia stato pienamente riconosciuto non solo un ruolo di guida morale, ma



anche il monopolio della cultura e del senso degli spettacoli. È per questo che agli attori viene sistematicamente negato il ruolo che spetterebbe loro nella riflessione su un nuovo teatro. Anzi: neppure questo. Vengono semplicemente rimessi a quello che sembra a tutti il loro posto<sup>42</sup>. E questo accade perfino con artisti venerati, come la Duse per non parlare di Zacconi.

Per gli autori italiani, gli anni Venti e Trenta diventano il momento della consacrazione della loro supremazia, del loro accesso diretto al mondo dell'arte e delle idee. Ciò avrà conseguenze anche a fascismo finito, sia per quel che riguarda l'idea che il testo sia la parte più importante dello spettacolo, che per quel che concerne una visione del teatro in cui la vita, la cultura della compagnia, non è così importante. La nota proposta di Grassi per quello che sarà il Piccolo Teatro di Milano (che viene progettato come un teatro-modello esportabile in tutta Italia, basato soprattutto su un intelligente e colto *repertorio*)<sup>43</sup> può sembrare molto lontana dalla questione della supremazia degli autori. Ma parte almeno delle sue radici, delle convinzioni profonde, delle gerarchie di valore automatiche da cui deriva sono senz'altro lì. Così come l'idea di un teatro nuovo dal ruolo istituzionale di modello ha le sue radici anche nel pensiero di D'Amico e non solo suo.

### *Il punto di vista di «Scenario»*

Abbiamo detto che «Scenario» è un luogo di scambio tra teatranti e intellettuali. Ne sono, naturalmente, esclusi i comici tanto più quelli combattivi come Zacconi. Nel maggio del '33 Tofano e

<sup>42</sup> Le pagine di «Scenario», per esempio, non ospitano mai gli scritti di un attore, e se li citano (come accade per Zacconi) è in genere in termini negativi. Inoltre, ricordiamo l'assenza degli attori in due momenti di ben differente peso, ma ognuno a suo modo importante per il progetto di trasformazione del teatro italiano: il convegno Volta del '34 e la Commissione straordinaria per la musica e le arti drammatiche, che nel '21 ha portato al primo vero (piccolo) finanziamento dello Stato al teatro (su cui cfr. Mirella Schino, *La crisi teatrale degli anni Venti*, «Diffrazioni», 1992, pp. 127-161, numero monografico su Pirandello). Questa sistematica eliminazione, però, non significa affatto che non vi fosse una grande e conclamata ammirazione per la perizia artistica degli attori italiani del periodo.

<sup>43</sup> Sugli inizi del Piccolo e le proposte iniziali di Grassi, cfr. in particolare l'attento saggio di Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, «Comunicazioni sociali», n. 2, maggio-agosto 2008, in particolare pp. 154 e ss.

Zacconi prendono a discutere sulla rivista «L'Arte Drammatica» intorno al problema dell'applauso a scena aperta. Zacconi è favorevole ad applauso e fischi, manifestazione immediata dei sentimenti del pubblico; Tofano no, gli sembrano fastidiose interruzioni. «Scenario» riporta brevemente la discussione, e si schiera con il sobrio Tofano: perché il vecchio Zacconi è il rappresentante di un'arte superata. Qualche tempo prima, nel marzo '33, la rubrica che raccoglie informazioni dai teatri di tutto il mondo aveva ospitato, nel «Corriere dalla Francia», la notizia del grande trionfo di Zacconi a Parigi. Un successo senza ombre, sottolinea un po' acidamente la rubrica, benché ci sia crisi, e benché l'arte del vecchio attore, «ispirata dalla corrente realistica e naturalistica, di cinquant'anni fa» quindi vecchia e superata, come aveva sempre sostenuto D'Amico, «si manifesti in forme bene estranee ai precetti artistici oggi imperanti a Parigi (e altrove)».

Intanto, gli scrittori italiani vengono interrogati: perché non scrivono per il teatro? In Italia, non è un tema che esuli dal problema della regia: gli scrittori possono o non possono scrivere pièce, ma devono conservare a tutti i costi un ruolo di assoluta preminenza nel teatro.

Ad aprile, Ettore Lo Gatto, scrivendo sulla regia russa, si occupa per una volta tanto di problemi che non hanno niente a che vedere con questioni di letteratura drammatica, soffermandosi su due aspetti diversi e fondamentali: il problema sottile del *ritmo*, e quello appariscente delle tecnologie all'avanguardia (per esempio il palcoscenico multiplo).

Nel «Corriere dalla Francia» si parla della riduzione di *Delitto e castigo* composta e messa in scena da Baty (se ne servirà Visconti per il suo spettacolo del '46).

In agosto, Guido Salvini pubblica un «breviario» del regista lirico. Si parla molto anche di colei che, secondo molti, ha suggerito all'Italia il problema della regia, Tatiana Pavlova (ha appena avuto la cittadinanza italiana), e di coloro che hanno collaborato con lei, Pietro Sharoff o l'illustre Nemirovic-Dancenko: «Bragaglia, leggiamo dai suoi tenebrosi sotterranei, aveva già lanciato lo squillo del teatro teatrale, ma è con Dancenko e con Sharoff che la regia non ci appare più solo come la colorata e battagliera espressione d'una avanguardia confinata all'esperienza».

La rubrica «I periodici» riporta articoli pubblicati altrove, ma ritenuti interessanti. Nel numero di agosto viene ripubblicato un saggio del critico musicale de «Il Telegrafo» (Gaianus), dal titolo, pole-

mico, *Troppo regismo*: si parla di regia lirica, e viene criticato, in particolare, l'incremento di spesa che sembra essere la prima conseguenza della regia all'Opera, mentre poi, alla fine, i critici parlano di lavoro mancato, ma di geniale messinscena e lodano i bellissimi effetti di luce. Insomma, scrive Gaianus, l'autore viene fischiato e il regista lodato. «Scenario» pubblica l'articolo insieme a una risposta redazionale: questo non è «troppo regismo», è assenza di regia. È quando manca il vero regista che si ricorre a meccanismi complicati.

In ottobre, D'Amico scrive un editoriale che prende di petto il vero problema, la questione di base: *Per una regia italiana*. Racconta di come, nel congresso degli scrittori tenutosi recentemente a Bologna, ci siano state proteste contro l'esterofilia della stampa<sup>44</sup>. In particolare, le critiche si sono addensate sulla scelta di affidare, per il Maggio fiorentino, ben due messinscene a due stranieri, Reinhardt e Copeau. Un notissimo autore drammatico, racconta l'ironico D'Amico, rispondendo a un altro congressista che protestava perché *Santa Uliva* era stata affidata a un francese, aveva gridato, tra applausi fragorosi: «francese e degenerato». Forse aveva confuso Copeau con Cocteau, suppone, caustico e insofferente, D'Amico. Se ci avessero riflettuto un poco, avrebbero capito che gli scenografi o i cantanti erano italiani perché esistono scenografi e cantanti italiani, mentre di registi italiani non ce ne sono. Ma sotto l'ironia dell'articolo è facile notare come in realtà il critico stia tentando un compromesso: continua lodando Pirandello e la Pavlova (sposata allo scrittore e gerarca fascista Nino D'Aroma), ricordando ancora come non si debba mai e poi mai confondere lo scenografo con il regista, e concludendo, infine, che bisogna sì portare registi stranieri in Italia, ma solo per provocare la nascita di una regia italiana. Una simile nascita non può avvenire da un momento all'altro, ma in un paese «straricco, come il nostro, di genialità (specie nelle arti sceniche) non dovrebbe essere impossibile escogitare i mezzi migliori per suscitare, in questo campo, i maestri che ci mancano».

Il mese dopo, «Scenario» pubblica un lungo intervento di Tatiana Pavlova. Anche un lungo articolo su Craig (di Henry Fust). Il numero del gennaio del 1934 si apre, in prima pagina, con un articolo

<sup>44</sup> Cfr. anche il corsivo non firmato del numero del giugno '33 di «Scenario», *Il critico esterofilo*, nel quale già una volta vengono ricordate, con toni ironici e una punta di offesa, le critiche espresse in termini generali al congresso di Bologna («esiste dunque in Italia il critico esterofilo. È uno strano tipo, che si è dedicato al teatro del suo paese unicamente per dirne peste e vituperi»).

di Copeau. Segue un bel saggio sulla scuola di Laban. Nelle altre pagine possiamo trovare un intervento breve intorno alla domanda: «È vero che oggi per la messinscena si spende assai di più di quanto non si spendeva venti o cinquanta anni fa?».

1934-35

Se ci si dovesse basare solo sull'impressione che viene sfogliando «Scenario», sembra che le cose comincino a cambiare a partire dall'aprile del '34<sup>45</sup>. Si irrigidiscono, prendono una piega diversa. La posizione anti-regia, e in genere le polemiche, diventano sempre più aggressive. Lo vediamo per esempio da un lunghissimo articolo di Virgilio Lilli, veramente velenoso, fin quasi alla volgarità, sull'arte dell'attore. Il ventisettenne Lilli ha indubbiamente qualche motivo per avercela con gli attori, in questo periodo: è stato licenziato nel '32 da «La Tribuna», a cui collaborava, per aver scritto qualcosa di sgradevole su Lyda Borelli<sup>46</sup>. Tuttavia Lilli non è certo una persona qualsiasi, è stato un ragazzo prodigio, e da quando ha vent'anni è considerato una grande speranza del giornalismo. Diventerà un maestro, uno dei più grandi giornalisti italiani, e, quando scrive il suo articolo sugli attori, sta per entrare con tutti gli onori al «Corriere della Sera». E cosa scrive?

[G]li attori tornino al loro nobile, difficoltoso e oscuro mestiere di marionette. Sieno anonimi. Fuori del palcoscenico, girino largo dal teatro e stieno zitti [...]. Gli attori non abbiano stile, non abbian personalità. E stieno zitti sul palcoscenico, cioè lascino parlare solo il personaggio. Solo degli attori muti e senza faccia sono autentici e valorosi attori [...]. Gli attori non abbiano alcuna intromissione nella scelta delle opere.

<sup>45</sup> Cfr. anche l'articolo di Luigi Antonelli per «Il Giornale d'Italia» del 5 aprile 1934, un violento attacco contro i registi stranieri, citato da Malcovati, *op. cit.*, p. 244.

<sup>46</sup> Cfr. la voce «Lilli, Virgilio» di P. Bartoli Amici per il *Dizionario Biografico degli Italiani*. A far licenziare Lilli non è stata, naturalmente, l'attrice, ma il potentissimo marito, Vittorio Cini, industriale e politico. Dopo il licenziamento, è proprio D'Amico a procurare a Lilli un lavoro (traduttore dei dialoghi dei film) presso la Metro Goldwyn Mayer. Nel '34, Lilli viene assunto al «Corriere della Sera» come collaboratore della terza pagina, per diventare, l'anno successivo, inviato speciale e corrispondente di guerra. La sua eccellenza sarà ampiamente riconosciuta. Alla fine della sua carriera, diventerà, nel 1972, presidente dell'Ordine dei giornalisti.

Gli attori italiani sono bravissimi, e riconosciuti come tali. E questo riconoscimento è unanime e convinto<sup>47</sup>. Purché non si permettano di fare qualcosa di diverso dal loro «oscuro mestiere di marionette».

A maggio, possiamo leggere un lungo articolo di Guido Salvini sul celebre spettacolo di massa *18 BL*: finalmente qualcosa che riguarda esplicitamente un progetto fascista per il teatro. È un articolo che ruota intorno a una tesi precisa: la rivendicazione dell'originalità della scelta italiana. Salvini sostiene questa dubbia posizione con molte parole, e non stupisce: è una tesi azzardata, di spettacoli di massa in quegli anni ce ne sono stati tanti, e in tanti altri paesi, anche tacendo dell'Unione Sovietica. Anche Salvini deve ammetterlo; però, dice, li ha inventati proprio l'Italia, in epoca non sospetta, nel Rinascimento. E comunque simili spettacoli non italiani non hanno «l'equilibrio latino che per fortuna guida il nostro spirito e il nostro gusto [...]». La carnevalata non ci soddisfa, il simbolo pacchiano non ci interessa».

Nello stesso numero, oltre a questa prima rivendicazione della superiorità dell'equilibrio latino, vengono riportati gli eventi di un recente convegno consacrato alla critica drammatica, durante il quale molte voci giovani si sono accese nel discutere cosa sia il teatro. I giovani, si legge, si dichiarano stanchi di teatro vecchio, vogliono teatro nuovo. «Come dev'essere? Fascista. Che vuol dire? Semplicemente Teatro italiano del tempo nostro, concepito e nato nell'atmosfera dell'Italia nuova».

Gli interventi di D'Amico, nel frattempo, sono molto diminuiti. Ma forse lo assorbe la preparazione del convegno Volta, che si terrà nell'autunno del '34.

Mano a mano che il problema principale diventa quello di una riorganizzazione dell'arte teatrale che riguardi l'assetto italiano nel suo complesso, la specificità della «regia» sbiadisce. La parola regia diventa una parola nuova per una funzione sempre esistita (nell'accezione di D'Amico questa funzione sarà essenzialmente quella di costituire un tramite tra testo e messinscena).

Nel luglio del '34, Virgilio Lilli scrive ancora. È un articolo vio-

<sup>47</sup> Cfr. ad esempio l'articolo di Guido Rocca, *Utilità di una regia italiana*, «Comœdia», ottobre 1934. Ma è solo un esempio tra tanti: quella sull'eccellenza degli attori italiani è un'opinione largamente condivisa dai critici più diversi, da Gramsci allo stesso D'Amico. Non solo è quel che generalmente si pensa, in Italia, ma è anche quello che è ritenuto giusto sostenere (cfr., ad esempio, la serie di saggi su diverse glorie italiane dallo stesso Zacconi, al più prevedibile Ruggeri, a Emma Gramatica che punteggia le pagine di una rivista come «Scenario»).

lento quanto il primo, ma questa volta non si volge contro una categoria poco considerata, e relativamente muta, come quella degli attori. Questa volta attacca i registi: perché sono gli autori che devono essere i signori della scena. Una breve introduzione redazionale (che sembra di mano di D'Amico) spiega con pazienza come «regista, per noi, non è se non il nome nuovo d'una funzione che a teatro è stata esercitata *sempre*: quella del direttore, del concertatore, senza di cui il dramma non diventa spettacolo. Nome nuovo che indica un nuovo modo di concepire questa funzione». È un intervento già un po' sulle difensive. Sempre in questa introduzione viene lodato, dell'articolo di Lilli, il fatto di saper mostrare uno stato d'animo diffuso tra i giovani: «la sacrosanta reazione contro gli abusi degli interpreti (attori e registi) e la volontà di ricondurli tutti attori e registi al loro compito, appunto di interpreti». Quanto a Lilli, basta citare l'inizio: «Questa della messinscena è una porcheria che deve cessare». Infatti la regia è un «vero e proprio assassinio del poeta», e adesso «il teatro si fa col martello». È una «filosofia della tappezzeria».

Segue un lungo articolo sulla regia drammatica a Venezia di Vittorio Tranquilli (c'è stato un convegno internazionale di teatro in occasione del primo Festival del teatro di prosa della Biennale di Venezia).

A settembre si annuncia il convegno Volta per il teatro, e il numero di ottobre, sostanzialmente dedicato a esso, pubblica scritti di illustri personalità legate al teatro moderno, da Copeau (che non va al convegno) allo stesso D'Amico. Inoltre, Craig scrive «apposta per Scenario » l'articolo *Conoscenza della Commedia dell'arte*.

Il numero di novembre parla ancora del convegno. A dicembre Pirandello riceve il Nobel, e ovviamente «Scenario» è pieno di questa notizia. Viene pubblicato un articolo di Tairov, *Messinscena moderna del repertorio classico*.

Nel gennaio del 1935, tutto di colpo cambia.

### *Attori e spettatori*

Meldolesi ha parlato di un'«anomalia» italiana nel teatro del Novecento. Non un «ritardo», ma una differenza di tempi causata dalla forza, e quindi persistenza, dell'arte degli attori italiani<sup>48</sup>. Ma le cose non sono così semplici. Gli attori italiani sono bravissimi, e sono ri-

<sup>48</sup> Claudio Meldolesi, *op. cit.*, pp. 3 e ss.

conosciuti tali. Hanno sempre tenuto saldamente le redini dell'organizzazione e di tutte le scelte artistiche. L'organizzazione del teatro italiano, al di là di tutti i progetti di cambiamento, non è mutata. Ma è mutata la forza con cui gli attori la tengono nelle loro mani.

È difficile cercare di capire quale fosse il modo di guardare al teatro dei comici, visto che è sempre stato sotterraneo, e non solo riservato, ma avvolto e protetto dal folclore. Tuttavia, alcuni interventi di un passato recente, ad esempio quelli del vecchio Ermete Zacconi sull'importanza anche morale del potere capocomicale<sup>49</sup>, ci possono far intuire fino a che punto almeno alcuni di loro fossero consapevoli della gravità non solo economica di quel che stava accadendo, dei capovolgimenti di valori o di abitudini. Pensare al teatro in termini di riforma *nazionale*, di valori assoluti, scardina le basi stesse delle strategie artistiche dei comici, che sono strettamente collegate a piccole tradizioni anche organizzative sedimentate nei secoli. Le battaglie contro i vari consorzi, le alleanze dubbie con la Società italiana degli autori, le richieste sindacali degli scritturati, e soprattutto la mutata e gravosa situazione economica italiana del dopoguerra li hanno stremati. Quelli che ci possono sembrare accadimenti marginali, come l'aumento vertiginoso del costo dei treni, sono stati la goccia che ha fatto traboccare il vaso. Nessuno li ha aiutati. Tutto intorno, le richieste al teatro della critica, se non del pubblico, mutano. Per i più grandi degli attori il mercato internazionale è ancora aperto: ma è una situazione che rischia di cambiare.

Fin dal primo dopoguerra, sono i capocomici stessi, stretti tra troppi fuochi e troppe difficoltà, che hanno cominciato a chiedere un intervento statale. Certo: per loro, per lo più, lo Stato è una sorta di super mecenate. Ma è presto evidente a tutti che lo Stato chiederà comunque qualcosa in cambio. In primo luogo un adeguamento mentale, un riconoscimento di valori e principi. Abbiamo già parlato più che a sufficienza del monopolio dei valori e della cultura gestito dagli autori drammatici. Il pericolo della nuova figura del regista è molto più remoto.

Cosa porta con sé, sul piano artistico, questo smarrimento? È difficile quantificare. Ma è anche evidente che gli attori italiani degli anni Venti e Trenta perdono qualcosa. Tuttavia, non si tratta ancora della loro grandezza artistica. Per ora perdono forza, molto prima di perdere qualità. Perdono la capacità di inventare strategie sorprendenti che li aveva caratterizzati finora. Perdono spregiudicatezza.

<sup>49</sup> «La Sera», 17 maggio 1917.

Anche dal punto di vista artistico perdono non qualità, ma potenza. Si concentrano sulla voce.

Critici e autori sono pronti a riconoscere la qualità non solo evidente, ma apprezzata in tutto il mondo dei comici italiani: purché gli attori non pensino di comandare come hanno fatto finora. Era molto difficile capire come le tradizioni artistiche degli attori fossero strettamente connesse alle loro abitudini di indipendenza, e perfino di vita, mentre era facilissimo supporre che un po' di buone norme avrebbero semplicemente migliorato le cose.

C'è una grande fragilità della società comica dietro l'apparente immutabilità delle scene italiane, una fragilità di tipo antropologico, più che artistico. Sembra che nessuno se ne preoccupi, al più sembra essere considerato un fatto positivo, segno di una giusta timidezza, di minor tracotanza. Sembra che nessuno si accorga di come le due facce siano interdipendenti, senza soluzione di continuità tra loro; di come siano, anzi, la stessa cosa.

### *Il cambiamento a metà degli anni Trenta*

Intorno al 1935, i toni e i modi della discussione sul rinnovamento del teatro italiano cambiano bruscamente, e non solo su «Scenario». Si comincia a lamentare sempre più spesso l'eccessiva importanza data, in Italia, agli artisti stranieri<sup>50</sup>. Sono anni di svolta anche per il fascismo e sono anni di cambiamento per Bottai (che a posteriori sostiene come a metà degli anni Trenta si sia conclusa la spinta rivoluzionaria del regime, inducendolo lui stesso a tirarsi lentamente indietro). Anche D'Amico si fa meno attivo nella Corporazione, la cui azione nel frattempo si è ridotta. Il critico, presumibilmente, si è

<sup>50</sup> Non è purtroppo possibile allargare questo discorso anche al problema della drammaturgia straniera in Italia, che è molto più complesso di quel che sembri. Il fascismo certamente la limita (D'Amico racconta delle restrizioni alle filodrammatiche e al teatro professionale, e dei premi per favorire il repertorio italiano nel suo *Il teatro non deve morire*, cit., pp. 35, 39-40, 42-43). Tuttavia, la battaglia intorno al repertorio straniero (non tanto per limitarlo, quanto per gestirlo) aveva avuto tempi molto più lunghi del fascismo, e radici molto più profonde delle sue esigenze; aveva visto contrapposti Paolo Giordani e Marco Praga e determinato un'improbabile alleanza tra capocomici e Società italiana degli autori, sviluppandosi infine come monopolio sancito dal fascismo della Sitedrama, l'agenzia di Giordani. È, in realtà, un buon esempio (ma troppo complesso per riassumerlo in nota) delle convergenze tra riorganizzazione nazionale, politica ed economia del teatro.



ormai reso conto che del suo «progetto» non sarà mai messa in atto altro che l'Accademia<sup>51</sup>.

Il problema del primato degli italiani sulle altre nazioni invade anche la discussione teatrale. Perché si parla tanto di Reinhardt, polemizza Bragaglia, e non del suo validissimo vice-regista italiano, Guido Salvini?<sup>52</sup> Quella di Bragaglia è la voce più acida, ma non è la sola. D'Amico viene accusato di essere un po' troppo esterofilo. Lui protesta vibratamente con De Pirro<sup>53</sup>, e non gli si può dare torto: D'Amico è un moderato, e ha sempre sottolineato l'importanza di far sviluppare una regia *italiana*. Tuttavia, aveva pur sempre parlato e scritto della possibilità di una compagnia modello, innovativa, capeggiata da un regista straniero. Aveva pensato a Copeau come insegnante di regia nella sua scuola.

La mentalità italiana è indubbiamente cambiata. Ma in senso diverso da quello per cui aveva lavorato lui.

Ci sono stati dei cambiamenti dal punto di vista strutturale. Nel '35, la Corporazione è esautorata di buona parte della sua funzione propositiva, che passa invece alla neonata Direzione generale del teatro, capeggiata, come abbiamo detto, da Nicola De Pirro (è il motivo per cui D'Amico abbandona la direzione di «Scenario»)<sup>54</sup>. La Direzione sarà un organo importante. Come l'Ispettorato del teatro, a cui pure era stato a capo De Pirro, è un organismo dai poteri «elastici», come li definisce Meldolesi<sup>55</sup>, e tanto più influente in quanto tale influenza è difficile da definire. Nel 1940, Nicola De Pirro scriverà su «Scenario» un articolo chiave sulla regia italiana, lo vedremo tra poco.

Ma prima di esso, tra il 1935 e il '40, si sono susseguiti molti piccoli episodi e sono stati pubblicati molti articoli. Ancora una volta,

<sup>51</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 30 e ss. Cfr. inoltre Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, cit., pp. 58-59.

<sup>52</sup> Anton Giulio Bragaglia, *Variazioni sulla regia*, in Idem, *Sottopalco. Saggi sul teatro*, Osimo, Ismaele Barulli & Figlio, 1937, pp. 52-55. Cfr. anche il Dossier *L'antico italiano*, cit., pp. 121-122.

<sup>53</sup> Cfr. una lettera di D'Amico a De Pirro, del 6 dicembre 1935, conservata presso il Museo Biblioteca dell'Attore, e pubblicata da Raffaella Di Tizio, *op. cit.*, pp. 184-185.

<sup>54</sup> Cfr. Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 32: «Direttore Generale per il Teatro fu nominato il condirettore della mia rivista: motivo per cui, intuendo che ogni libertà di giudizio, in quelle pagine, era ormai diventata impossibile, io la abbandonai». Tra il '35 e il '40, a giudicare dalla corrispondenza di D'Amico, i suoi rapporti con De Pirro sembrano momentaneamente, e leggermente, appannarsi.

<sup>55</sup> Claudio Meldolesi, *op. cit.*, p. 28.

è necessario immergersi anche un po' pedantesca­mente nei dettagli, per poter osservare da vicino le modalità con cui la storia della regia in Italia sviluppa potenzialità e qui pro quo.

### *Contrattacco della drammaturgia*

Anche graficamente, nel '35, «Scenario» è cambiata. Fin dalla copertina del numero di gennaio: d'ora in poi non sarà più quella, austera, dei primi anni, ma diventerà intensamente colorata. Ma soprattutto cambia vistosamente il contenuto: per ogni numero viene pubblicato un dramma e quindi, ormai, al posto della ricchezza di informazione precedente rimangono solo tre-quattro articoli per numero. In quello di maggio, Pirandello scrive un saggio sul *Primato del teatro italiano*, che segue la stessa linea di pensiero di Guido Salvini, anche se in forme meno ingenue: l'influenza della cultura italiana sul teatro, a partire dalla formazione del teatro moderno. Il saggio, in forma ampliata, servirà da Introduzione alla *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio D'Amico, Milano, Bompiani, 1936<sup>56</sup>.

In agosto si pubblica il testo di una trasmissione radio di De Piro. Il titolo è *L'Ispettorato del teatro*, e l'autore vi traccia, quasi affettuosamente, con i toni di un maestro indulgente che parla di monelli un po' discoli, la linea di azione dell'Ispettorato:

Gli attori [...] sono, sia collettivamente che singolarmente, un poco difficili a trattare. Né sono facili tutti gli altri che vivono del Teatro e per il Teatro. Su tutti costoro eserciterà l'Ispettorato, attraverso le Organizzazioni sindacali, una continua, lenta, progressiva azione disciplinatrice. E il pubblico se ne accorgerà.

In ottobre, Gino Rocca, regista intellettuale, scrive per «Comœdia» un intervento sensibile e competente sui problemi della regia. È anche un intervento piuttosto deprimente, e si intitola *Utilità di una regia italiana*. Disegna la figura del regista ideale, che viene da lui identificata con l'autore drammatico.

<sup>56</sup> Il *Primato del teatro italiano* è uno dei testi confluiti nella conferenza di Pirandello del 26 aprile 1935, a Firenze, Palazzo Vecchio, dal titolo *Introduzione al teatro italiano*, ora in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2006 («I Meridiani»), pp. 1516-1536. E cfr. le *Notizie sui testi*, sempre a cura di Taviani, in *Ivi*, p. 1602.

Parto [...] da due presupposti intorno ai quali sarà bene discutere un poco. Primo: che la regia deve essere, e non può essere, che una forma di attività artistica puramente accessoria e decisamente nazionale. Secondo: che il regista ideale forse non potrà essere mai, ma logicamente dovrebbe essere sempre l'autore. Giungo alla conclusione che i varî Convegni del Teatro, entrando nell'uso, donano anche agli attori nostri più restii, per la battaglia più importante che vi si svolge, il senso di una responsabilità nuova e complessiva che deve per forza essere affidata ad una regia, e di una disciplina che è aiuto, che è commento, che è collaborazione fraterna e devozione allo spirito del testo. Così io immagino adesso la regia, e credo che non possa essere per noi che di marca schiettamente, squisitamente, fundamentalmente nazionale. Che cosa voglia il nostro pubblico, che cosa siano e valgano i nostri attori, non lo può sapere che un regista italiano. È inutile, anzi è dannoso andare a scuola altrove, dove si pensa, si ascolta, si vede in tutt'altro modo. Noi abbiamo affabilmente ospitato registi d'ogni paese. Questo può servire per invitarli ancora generosamente a rendere onore a commedie recitate nella loro lingua, da interpreti della loro nazionalità. Ma sopra tutto deve servirci per non fare quello che essi hanno già fatto e continuano a fare<sup>57</sup>.

Nel gennaio del 1936, un articolo di Guido Salvini per «Scenario» (*Che cos è la regia drammatica*) spiega come la regia non sia solo allestimento, ma in primo luogo cura dell'attore. E precisa: va ricordato, però, che il regista «è solo un mezzo». Non può essere considerato «autore» dello spettacolo.

Alla fine del '36, D'Amico lascia «Scenario». Avrà un'altra rivista, «La rivista italiana del dramma». Anch'essa importante, ma in modo tutto diverso: è una rivista di studi, edita dalla SIAE, un bimestrale, per la storia del teatro italiano, a cura dell'Istituto Luigi Pirandello. Sulle sue pagine, D'Amico scriverà articoli come *Fregoli, pantomimo romano* (gennaio '37), e Orazio Costa (maggio e luglio del '37) parlerà in due puntate della teatralità nel dialogo dei *Promessi Sposi* (è l'argomento della sua tesi di laurea in Lettere). Ci sono molti interventi di Mario Praz. C'è un lungo articolo di Paolo Milano, già redattore di «Scenario», *Il metodo Stanislavskij e il mito dell'attore italiano*. Ci scrivono Giuseppe Ortolani (sulla Commedia dell'Arte), Olga Resnevic Signorelli (sui primi viaggi all'estero della Duse), Paolo Toschi (sull'origine romana del dramma liturgico), Joseph Gregor (sulla messinscena della tragedia classica). Forse è la prima rivista italiana di studi teatrali. È una rivista seria graficamente un po' triste. Non è una rivista di intervento attivo, come «Scenario».

<sup>57</sup> Cfr. il Dossier *L'anticipo italiano*, cit., p. 117.

Proprio nel primo anno, però, la nuova rivista ospita (nel numero del marzo 1937) una delle ultime fasi della discussione sulla regia. Nella rubrica fissa «Vita teatrale» appare, eccezionalmente, un articolo firmato (di D'Amico): *Per un teatro degli Autori*. È la risposta a un'aggressione.

Corrado Pavolini ha pubblicato nel «Meridiano di Roma» del 14 febbraio un articolo nel quale prende in considerazione vari progetti di riforma teatrale attraverso un intervento statale, in particolare proprio i due di Pirandello e quello di D'Amico, che lo stesso critico aveva segnalato nel suo volume del '31, *La crisi del teatro*. Pavolini critica tutti e tre i progetti. Ma quel che critica davvero è il concetto stesso di regia come segno di discontinuità nel modo di pensare e praticare il teatro.

E ormai va detto senza ambagi che la parola regia intesa come arbitra e tiranna e salvatrice dello spettacolo è una trovata priva di ogni seria giustificazione. Il Teatro è prima di tutto Parola; e subito dopo Attore. Gusto, affiatamento, decoro, ecco cose che possono esserci e non esserci, ma tutt'altro che essenziali alla nascita del miracolo teatrale. Il teatro come suggestione di vita spirituale resta un fatto popolare; un fatto stupendamente grossolano, istintivo e sanguigno. Non per nulla la grande crisi del Teatro moderno — che consiste poi unicamente nell'allontanarsi delle masse dal Teatro, nella «impopolarità» del Teatro — coincide con l'invenzione borghese e intellettuale della regia. Regia, nel caso migliore, è «arricchimento decorativo dello spettacolo». Uno spettacolo arbitrario, esteriore, sovrapposto a quella realtà interiore suscitata dalla Parola e dall'Attore — che resta lo spettacolo vero, la prima e unica ragione d'essere di ogni Teatro. La regia è un'invenzione tutt'insieme semita e luterana, nordica e levantina, slava e barbarica.

Dieci anni dopo, D'Amico ricorderà questa frase terribile nella sua Introduzione al volume *La regia teatrale*, pur tacendone l'autore, per amor di pace<sup>58</sup>. Riporta anche la risposta a questa affermazione, anch'essa in forma anonima. «Alle stravolte asserzioni dei fuorviati, scrive, un po' sibillino — altri aveva ribattuto». Ma non ci sono «altri»: era stato proprio lui, D'Amico, a ribattere, dalle pagine della

<sup>58</sup> Cfr. *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, cit., p. 11. Corrado Pavolini (fratello del ministro fascista Alessandro) era persona mitissima, e faceva parte dell'entourage di Pirandello e di D'Amico a Castiglioncello. D'Amico non può non tornare sull'affermazione di Pavolini, ma non vuole evidentemente neppure infierire su una persona che è, per lui, senz'altro più di un conoscente.

sua nuova rivista. E la sua risposta, nel '37, ha il tono attivo e combattivo di sempre — ma mostra anche uno stato di difficoltà.

È una difficoltà che appare anche nella quantità di tempo impiegata a giustificare minuziosamente il suo progetto.

E quando arriva a parlare della regia dice: «[A]nche per noi (e ci siamo trovati nella mortificante necessità di scriverlo dozzine di volte) il Dramma è arte della Parola». La regia non consiste nella cura dello sfondo, ma «nel concepire e dirigere l'interpretazione di un testo». «La regia non è né nordica né orientale né barbara», aggiunge: è semplicemente il teatro di tutti i tempi.

In nome della dignità artistica, è stata sacrificata la discontinuità.

1940

Siamo infine arrivati all'ultima tappa: l'articolo che Nicola De Pirro scrive nel gennaio del 1940 in quella che nel frattempo è diventata la sua rivista, «Scenario». Riprende molte delle parole chiave usate da Gino Rocca. Ma dette dal direttore generale del teatro hanno un altro suono e un altro peso:

Fino a qualche anno fa [...] il regista, come personalità artistica definita e di primo piano nella creazione di uno spettacolo, non era entrato nel costume del teatro italiano; la sua funzione andava di solito smembrata tra l'autocrazia del capocomico mattatore e la praticaccia del direttore di scena e dell'elettricista. Ormai da decenni correvano per il mondo i nomi di famosi registi stranieri: e quando in Italia si volle iniziare l'uso di grandi spettacoli d'eccezionale risonanza, si finì per ricorrere a quelle celebrità d'oltralpe; e registi stranieri di minor conto trovarono anche aperta ospitalità in quelle poche compagnie italiane che cercavano di improntare a nuovi toni i loro spettacoli. Alcuni anni di più ordinata vita nel teatro sono stati sufficienti a cambiare le cose a tale riguardo. Oggi in Italia vi è una numerosa schiera di registi anziani e giovani che hanno brillantemente sostenuto le loro prove e la cui opera comincia a essere notata e stimata dal pubblico e dagli attori: i grandi spettacoli all'aperto di Firenze e di Venezia sono da qualche anno affidati a registi italiani; e basta il nome di Renato Simoni a ricordare mirabili spettacoli segnati da successi certamente pari e talvolta superiori a quelli ottenuti da famosi registi stranieri. Il Teatro delle Arti di Roma, che Anton Giulio Bragaglia fervidamente guida, già al terzo anno di attività ha valorizzato e rivelato alcuni registi giovani e giovanissimi. L'attività teatrale dei Guf ha posto in luce altri giovani indirizzati alla regia, alcuni dei quali sono passati al campo professionale. La Regia Accademia d'Arte Drammatica ha licenziato i suoi primi registi diplomati e alcuni di essi hanno trovato imme-

diata possibilità di concretare i loro studi nella nuovissima e singolarissima compagnia diretta da Silvio d'Amico, compagnia tutta di giovani, che ha già ottenuto le prime intelligenti e solide vittorie e dalla quale molto bisogna attendere. Inoltre si sono avvicinati alla regia alcuni noti autori di teatro, che finora avevano avuto modo di trovarsi sulle tavole del palcoscenico soltanto per soffrire le pene delle loro prime rappresentazioni; ed è questo un fatto al quale annettiamo grande importanza, convinti come siamo che l'esperienza dell'autore giovi al regista e l'esperienza del regista giovi all'autore. Anche nelle compagnie regolari, e cioè dove per ragioni organizzative e finanziarie, ma più per pregiudizio e naturale avversione, gli attori cedono a malincuore lo scettro della loro assoluta indipendenza, i registi cominciano ad essere accolti e ricercati; tanto va facendosi sentire anche da parte degli attori il bisogno di una mente direttiva e coordinatrice, specie negli spettacoli di maggiore impegno [...]. Si può dire che in Italia la personalità del regista si va sempre più allontanando dalla figura dell'alchimista teatrale, magico inventore di scene, di meccanismi e giuochi elettrici, come certo avanguardismo del primo Novecento aveva portato alla moda di tutti i paesi del mondo. Il nostro bisogno, tutto latino, di una più pacata armonia dello spettacolo, il nostro scanzonato sospetto, latinissimo, verso tutte le forme di superficiale esteriorità, per piacevoli che siano, ci dà del regista una opinione forse meno appariscente, ma più sostanziosa e intima; quella cioè di un artista che concreta sulla scena, nella sua unità essenziale e formale, l'opera, e la penetra battuta per battuta, parola per parola, e si fa mediatore di ogni momento poetico, posto nella sua giusta luce, nella sua giusta evidenza. A questa sua opera di penetrazione e di scavamento accomuna l'attore, chiarendo e fissando in lui ogni atto del personaggio e arricchendolo di notazioni che ne precisino il disegno, e dell'opera coglie soprattutto un ritmo concretato nelle pause, nelle concitazioni, nelle vibrazioni drammatiche e nelle note comiche, nella precisa articolazione insomma del complesso e dell'insieme [...]. In fondo si potrebbe dire che il regista è, e deve essere, fondamentalmente, per formazione culturale e spirituale, un autore; magari un autore potenziale, che non ha mai scritto una battuta di un dramma, ma che dell'autore ha la cultura letteraria, l'intuito e la *forma mentis*, per dirla con una frase, accoppiati alla facoltà critica e analitica.

L'articolo si chiude con una fervida lode di Renato Simoni, intellettuale e drammaturgo, oltre che critico, presentato come vero esempio di regia italiana.

De Pirro non ha i toni sovraccitati di Bragaglia, né l'aggressività di Pavolini, ma quello che sta dicendo è definitivo. Niente alchimie straniere, limitazione, quindi, della presenza e del peso del teatro straniero. Niente bizzarrie. Bisogna invece valutare, per De Pirro, il «nostro bisogno, tutto latino, di una più pacata armonia dello spettacolo», a cui si deve aggiungere «il nostro scanzonato sospetto, latinis-

simo, verso tutte le forme di superficiale esteriorità, per piacevoli che siano».

Non sta solo mentendo, spinto dal fascismo: le reazioni della critica italiana sono state spesso proprio di questo tipo, «scanzonate», piene di sospetto verso le scelte estreme. Ora, però, quello che indica De Pirro, in pieno regime fascista, è la fine delle possibilità di scelta. Ora lo scanzonato sospetto è diventato obbligatorio. L'italianità ha vinto. Gli autori hanno vinto. La via del teatro dovrà essere quella di una via *italiana* verso il cambiamento, e il cambiamento dovrà essere non solo graduale e moderato, ma soprattutto rispettoso della supremazia di valore del testo.

Nello stesso numero del gennaio 1940, la pagina successiva a quella con l'articolo di De Pirro ospita un lungo e sottile confronto di Stefano Landi (nome d'arte di Stefano Pirandello) tra il *Dottor Knock* di Jouvét e il meno riconosciuto, ma raffinato, *Dottor Knock* di Tofano. Landi dichiara che i due artisti sono di pari bravura nell'interpretazione della celebrata pièce di Jules Romains, e lo dichiara pur riconoscendo che il successo infinitamente maggiore, anche in Italia, di Jouvét, non è stato immeritato<sup>59</sup>. Anche in questo caso, il vanto per la qualità dell'arte degli attori italiani, senza dubbio fomentato dal «primato degli italiani» rivendicato dal fascismo, si coniuga a un'attenzione per l'arte dell'attore capace di rilevarne tutte le sottigliezze.

In agosto, anche Paolo Grassi aveva detto, parlando della Pavlova: «[S]i vuol solo mettere in chiaro che, con qualche trucco nuovo, in Italia è possibile, sotto marca straniera, vendere lucciole per lanterne».

Non si tratta solo di una pressione di marca politica. Ci sono delle convergenze. La diffidenza per le bizzarrie straniere del pubblico italiano, abituato a un teatro che ha una qualità di attori eccezionale, si accentua per via della xenofobia fascista. La via italiana alla regia è tracciata, ed è fatta di un impasto, duro come il cemento, di nuovi valori fascisti e strascichi di antiche battaglie teatrali.

Nel dopoguerra, anzi già negli ultimi anni di guerra, la xenofobia svanisce<sup>60</sup>, e tutto sembra cambiare, almeno per i giovani. Tuttavia,

<sup>59</sup> Cfr. anche l'intervento di Rosalba De Amicis, *Uno e due dottor Knock*, nel Dossier *L'anticipo italiano*, cit., pp. 186-193.

<sup>60</sup> Cfr., come uno dei possibili molti esempi, l'articolo di Grassi del '40, cit. (cfr. nota 7), in cui viene affermato a chiare lettere: «Diremo come la nostra passione di teatranti vada in questo campo alle realizzazioni straniere [...] mentre, in Italia, il regista non ha un nome e non occupa alcuno spazio nelle locandine, né nelle retribuzioni».

molti modi di pensare hanno messo radici. Non il primato degli italiani: ma il primato della letteratura nel nuovo teatro. L'idea che gli attori siano uno strumento bello e utile, e che il loro primo dovere sia di essere duttili, modesti, funzionali. L'idea che il rapporto tra il responsabile dello spettacolo e gli attori possa cambiare di volta in volta, a seconda del testo messo in scena. L'idea che i modelli debbano esser validi per tutti e che quindi non debbano essere estremisti. L'idea che la rivolta della regia abbia significato essenzialmente la nascita di un nuovo mestiere, quello del regista, e in ogni caso riguardi solo la costruzione dello spettacolo.

Oltre a ciò, c'è l'idea di regia com'era stata importata: ordine nello spettacolo. Autorevolezza e responsabilità del regista, signore della scena. Non è che siano cose false, solo che non è tutto lì.

Ci sono cose, nel teatro, che per vederle bisogna proprio sbatterci il viso, passarci attraverso, ripetutamente. E cos'hanno visto gli italiani della grande regia?

### *Arte e antropologia*

Della grande regia europea, gli italiani degli anni Venti e Trenta hanno visto «solo» molti spettacoli. E li hanno visti con uno sguardo, specie negli anni Trenta, fortemente condizionato da quel che sapevano e discutevano nel frattempo. Anche quasi tutto quello che hanno ascoltato o letto sulla grande regia europea, infatti, riguardava gli spettacoli. Ma la vera scoperta dei maestri della regia è stata che lo spettacolo non è un quadro, non è un'opera d'arte, è biologia. Un pezzo di vita in scena, e, fuori scena, un flusso senza soluzioni di continuità tra lavoro teatrale e corpo e biografia di chi il teatro lo fa.

È per questo che riescono a sostituire quell'insieme tenace, fatto di commistioni tra arte, regole di vita, modi di pensare, proprio agli attori ottocenteschi: perché anche loro non pensavano in termini di teatro-pedagogia, o di spettacolo come opera, ma piuttosto di teatro-mondo. È sempre così, in teatro: le vere svolte avvengono quando una rivolta tecnica si sposa a un sisma esistenziale.

In Italia, invece, arrivano gli spettacoli. E arriva il desiderio di una pratica ammodernatrice importabile, da proporre a tutto il teatro. Non arrivano (ovviamente) tutte quelle situazioni in cui la riflessione sul corpo e sull'arte dell'attore si era mostrata come una ricerca viva, continua, e non una speculazione filosofica. E le considerazioni problematiche sull'ambiguità e le potenzialità e le difficoltà dell'arte



dell'attore vengono spesso interpretate come esigenza di una riforma di quest'arte. In Italia, paese il cui teatro e balletto sono generi che comunicano particolarmente poco tra loro, l'ossessione per il movimento e per il ritmo di Appia, di Craig, di Mejerchol'd, dello stesso Stanislavskij ha difficoltà ad attecchire, perfino a rendersi consapevole. L'ossessione non è ignota, ma solo poco considerata rispetto ad altre facce delle loro teorie. E naturalmente, non arrivando gli Studi, non possono arrivare, se non sotto forma di un riconoscimento per la «religiosità» artistica dei russi, neppure tutte quelle ricadute interiori o spirituali così tipiche della multiformità del lavoro della grande regia. Le conseguenze non sono solo quelle di una regia (italiana) più moderata. Quello che arriva in Italia è l'idea che il lavoro per lo spettacolo possa essere separato dal resto; che si possa, perfino si debba distinguere tra il momento della creazione dello spettacolo, come opera d'arte in sé conclusa, e quella che possiamo genericamente chiamare «vita teatrale».

È lo stesso modo di guardare all'arte dei comici che aveva appena portato a parecchi letali fraintendimenti.

È un problema non ancora risolto. A partire dagli anni Sessanta, gli studi italiani sulla Grande Riforma sono stati forse tra i più innovativi a livello europeo. Non ci hanno messo molto a valutare quanto altro ci fosse, al di là degli spettacoli moderni, in essa. Così si è parlato di utopia, Studi, valori interiori, Scuole, Laboratori, etica ed estremismo. Tuttavia, questo non ha portato a superare l'assurda divisione tra quel che concerne lo spettacolo e quel che riguarda «il resto», le attività più estreme e spericolate, legate alla pedagogia e alla ricerca, anzi. Si è solo operata un'inversione di valutazione. Fabrizio Cruciani è stato forse colui che ha contrapposto più nettamente la cultura del teatro alla cultura degli spettacoli<sup>61</sup>.

Una simile divisione è ovviamente utile per capire l'importanza di quanto, nel teatro, non fa parte dello spettacolo. Però non solo porta con sé un mucchio di fraintendimenti, ma impedisce perfino di capire la natura mista del teatro, o almeno degli studi teatrali: arte più antropologia.

Non è questo il luogo per occuparci di ciò.

<sup>61</sup> Cfr. Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, nuova edizione riveduta e aumentata, Premessa di Claudio Meldolesi, Roma, E&A, 1995, pp. 55-56.

«Una storia bella e triste»

La storia della parola regia però ha ancora una coda, un'ultima capriola finale, tra la fine degli anni Trenta e la guerra: l'incremento di xenofobia, il culto per l'italianità e per le tradizioni italiane voluti dal fascismo finiscono per provocare *anche* una reazione esistenziale, più ancora che politica. Ancora una volta si tratta di sfumature, di problemi di mentalità: la parola regia si sdoppia di nuovo. È una pratica per lo spettacolo, abbastanza definita (e si rivelerà presto insufficiente). Ma è anche un'altra cosa: una bandiera. Un segno di rivolta. È come se nascesse un secondo senso, confuso, solo emotivo. Ma segnerà i giovani teatranti per sempre, come ci insegna il bel libro di Luigi Squarzina *Il romanzo della regia*<sup>62</sup>. Un libro importante e veramente strano. Un libro peculiare, toccante, in cui il termine regia ha la forza di un simbolo: ricerca, ribellione, passione.

«Regia» avrà dunque valore e peso di bandiera. Quel che indica è chiaro e pasticciato: cambiamenti. Nel senso di cambiamento globale, di ribellione assoluta.

Anche questo senso della parola regia, questo secondo senso confuso e ribelle, ha lasciato un'impronta indelebile per fortuna nel nostro modo di pensare e nei nostri studi.

Ne abbiamo molti indizi, non solo nel romanzo della regia di Squarzina, ma anche nella testimonianza di Gerardo Guerrieri, il più intuitivo e il più inquieto tra i giovani registi. Alla fine degli anni Trenta, scriverà molto più tardi Guerrieri, è dilagata «l'inguaribile credenza che la regia potesse salvare tutto, dare un significato a tutto»<sup>63</sup>. «La regia aveva detto all'inizio degli anni Quaranta è stata svalutata finora dagli stessi registi»<sup>64</sup>.

Da una parte la parola regia indica ordine, rinnovamento generale, valore assoluto, valore letterario, messinscena d'autore, un tramite tra il testo e gli spettatori (e gli attori). Dall'altra indica la rivolta. Ma di questa rivolta non si capisce bene la tecnica.

Nel dopoguerra, la generazione nata negli anni Venti cerca nei libri, interroga i maestri morti, per trovare un aiuto, per andare a capi-

<sup>62</sup> *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte* è stato pubblicato nel 2005 (dall'ed. Pacini di Pisa).

<sup>63</sup> È un memoriale della fine degli anni Settanta (cfr. *Il teatro di Visconti: scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Roma, Officina, 2006, p. 7).

<sup>64</sup> Il 15 aprile e il 1° giugno 1943, Guerrieri scrisse due interventi per «Il drama» citati da Claudio Meldolesi in *op. cit.*, alle pp. 122-123. Il frammento da me riportato è a p. 123.

re le logiche delle loro alchimie, per cercare un'indicazione di strada nei loro scritti, nello studio delle loro opere. Ed ecco il proliferare di proposte di pubblicazione delle opere dei padri fondatori. Stretti tra i due sensi della parola regia, i protagonisti di questa generazione cercheranno quasi sempre invano: e, del resto, i libri sono interrogati come opere teoriche, come poetiche, come filosofia<sup>65</sup>. I giovani registi finirono per autodefinirsi una generazione senza maestri. È stata, per usare le parole di Guerrieri, una storia bella e triste.

Per capire lo sviluppo della parola regia bisognerebbe esplorare anche questa storia, lo sdoppiamento di senso e le sue conseguenze. Bisognerebbe capire di più dei legami e delle alleanze, per esempio quella tra Grassi e D'Amico<sup>66</sup>. Bisognerebbe anche cercare di capire che effetto abbiano avuto, in un mondo ossessionato dall'idea di una riforma assoluta, gli spettacoli di Visconti, la cui presenza è stata tempestosa, soprattutto molto meno esportabile come modello e molto meno efficace come emblema di un rapporto corretto tra testo e spettacolo. Forse si dovrebbe tener conto anche del gioco più grande, delle alleanze o convergenze politiche, del rapporto tra socialisti e Democrazia Cristiana da una parte e Partito Comunista dall'altra. Certamente D'Amico, che è un grande critico, un uomo davvero sensibile al teatro e un grandissimo mediatore, ha molto ammirato l'arte di Visconti. Tuttavia, non si può capire la storia e lo sviluppo della parola regia se non si ricorda l'esclamazione spontanea sfuggita a D'Amico di fronte a *Il matrimonio di Figaro* di Visconti: «Giovani registi, attenzione! La regia di cui andiamo in traccia non è questa»<sup>67</sup>. Perché la regia era pur sempre ancora un valore assoluto, che doveva dar vita a un teatro-modello.

E intanto gli insegnamenti dei «padri», dei grandi registi europei scomparsi, si dimostravano più oscuri del previsto, indifferenti all'ansia dei giovani. «Che cosa è accaduto?» scrisse ancora Guerrieri.

Una polemica scaduta, una formula di cui abbiamo smarrito il significato? Qualcosa deve aver lavorato durante il nostro sonno»<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Cfr. *Ivi*, p. 48.

<sup>66</sup> Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1945-1955)*, Introduzione, questa volta, al V vol. delle *Cronache* di D'Amico edite da Novecento a cura di Sandro d'Amico e Lina Vito, in particolare pp. 32 e ss. (Pedullà è forse il primo a sottolineare l'importanza e le dimensioni del rapporto Grassi-D'Amico nel dopoguerra).

<sup>67</sup> Cfr. il I tomo del V vol. delle *Cronache* (cit.) di d'Amico, p. 125. Cfr. inoltre il bel volume di Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a «Morte di un commesso viaggiatore»*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 106 e ss.

<sup>68</sup> In Claudio Meldolesi, *op. cit.*, p. 123 (cfr. più sopra nota 64).

Ma questa è un'altra storia. E non è la storia di gente che, superata la giovinezza, si è limitata a mettere la testa a posto: è la storia degli orfani della regia. Così come la testimonia Guerrieri:

È una bella storia triste per me, ma bella: della generazione senza maestri che prese coraggiosamente in pugno la bandiera delle riforme. Sentivamo l'ansia di insegnare agli altri, di riformare: senza sapere come. Era solo un sintomo di malessere e di decadenza questa banda di giovani che invece di studiare sapeva già tutto, da ragazzini, ignorantissima, piena solo di citazioni, era un sintomo della lontananza dalla vita, del loro irrigidimento. Ma questa nostra vocazione a insegnare, senza sapere niente e con l'incubo di non saperlo, con l'impressione continua che ci cedesse la terra sotto i piedi è stata la vera acrobazia da far venire i capelli bianchi<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Gerardo Guerrieri, *Il teatro di Visconti*, cit., p. 9.

Sandra Pietrini

RACCONTARE IL DRAMMA:  
GUÉRIN INTERPRETA LA «FEDRA»  
DI RACINE

Un tableau exposé est [...] une pièce représentée sur le théâtre; chacun a le droit d'en porter son jugement.

LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France.*

Il rapporto fra teatro e pittura è stato oggetto di vari studi, che hanno indagato le interazioni fra le due arti soprattutto in relazione all'iconografia d'attore. Un versante tuttora poco esplorato dell'immaginario teatrale sono tuttavia i dipinti che raffigurano una scena drammatica senza riferirsi a una rappresentazione realmente avvenuta o a un determinato attore. Com'è noto, la relazione fra teatro e arti figurative si fa particolarmente cogente fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, allorché la pittura degli affetti diviene l'ambizione principale di entrambe le forme artistiche, determinando la scelta degli effetti, ovvero dei gesti, delle attitudini e delle pose dei personaggi.

Fra la fine del Settecento e l'inizio del nuovo secolo, un punto fondamentale di svolta nella ricezione dei prodotti artistici fu l'apertura a Parigi dei primi saloni espositivi, che diverranno importanti centri di discussione e confronto culturale. Già a partire dalla prima metà del Settecento, l'Académie Royale de Peinture et Sculpture aveva aperto al grande pubblico alcuni saloni, che ospitavano dipinti dei più rinomati artisti dell'epoca, ed era iniziata la pratica, fino ad allora del tutto sporadica, di esposizioni gratuite<sup>1</sup>. I visitatori delle gallerie non furono quindi più ristretti a una cerchia socialmente privilegiata e acculturata, che poteva permettersi di acquistare i dipinti, e si cominciò a sviluppare un diverso rapporto con l'opera, che aveva più a che vedere con la fruizione di uno spettacolo che con quella di un oggetto contemplato privatamente. Ai *Salons* di inizio Ottocento si recavano gli stessi borghesi che pagavano un biglietto per affollare le platee delle grandi sale ufficiali, come la Comédie Française, e dei teatri dei Boulevard, dove si commuovevano nell'assistere ai drammi

<sup>1</sup> Sullo sviluppo di una dimensione pubblica nella fruizione della pittura francese prima della Rivoluzione, vedi Thomas Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.



Fig. 1. Jacques-Louis David, *Le serment des Horaces* (Paris, Musée du Louvre).

a forti tinte allora in voga. Del resto, non è un caso se i critici e gli scrittori dell'epoca, come Stendhal, impiegano quasi sempre il termine *spectateur* per riferirsi ai visitatori delle esposizioni. Le cronache riportano descrizioni di donne svenute durante le rappresentazioni sceniche, e anche alle esposizioni di dipinti la commozione e le lacrime erano piuttosto frequenti<sup>2</sup>. A teatro, il culmine delle manifestazioni emotive estreme da parte del pubblico fu raggiunto con il *mélo*<sup>3</sup>. Diversamente da quel che si può pensare, nel corso dell'Ottocento si tenderà progressivamente a piangere sempre meno in pubblico, privilegiando un maggiore controllo delle emozioni. I pittori continueranno però a proporre scene toccanti, che ai nostri occhi

<sup>2</sup> Mehdi Korchane, *La réception des passions ou le sentiment du spectateur autour de 1800: Guérin et son public*, in *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Acte du Colloque des 14, 15 et 16 mai 2002, Paris, Musée de la Musique, 2002, pp. 122-130.

<sup>3</sup> Un esempio significativo è il dipinto di Louis-Léopold Boilly del 1820, *L'effet du mélodrame* (Versailles, Musée Lambinet), in cui una donna sviene in un palco, sorretta da altri spettatori.

sembrano spesso affettate e melodrammatiche, o artificialmente patetiche. In una parola, teatrali.

### *Le interazioni fra teatro e pittura*

Fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento si sviluppò contemporaneamente in tutte le arti una tendenza alla rappresentazione degli affetti, che assunse ben presto una connotazione da molti definita «teatrale». Questa tendenza, che durante il Romanticismo prenderà la strada di un'effusione sentimentale a carattere patetico, emerse già con i grandi pittori neoclassici come Jacques-Louis David. Con un linguaggio compositivo improntato alla nobile grandiosità consona agli eroi antichi, David mette in scena episodi drammatici della storia romana, come *Le serment des Horaces* (1785), creando un equilibrio fra compostezza tragica e patetismo drammatico (fig. 1).

Utilizzando la storia per ricavarne un *exemplum virtutis*, David intende suscitare commozione e ammirazione nell'osservatore con la raffigurazione dell'amore per la patria dei tre giovani fratelli. Proprio quell'anno, Engel aveva dato alle stampe il secondo volume del suo trattato sull'espressività, le *Ideen zu einer Mimik*, destinato ad avere un'enorme influenza sulle successive teorie della recitazione<sup>4</sup>. L'espressione propria dell'ammirazione, osserva Engel rinviando anche ai disegni di Charles Le Brun<sup>5</sup>, consiste «nel voler comprendere in noi un oggetto grande, quasi riempiente tutta la capacità di nostra contemplativa»<sup>6</sup>. È evidente che nel dipinto degli Orazi non si tratta di raffigurare uomini in ammirazione, ma piuttosto uomini da ammirare, traducendo l'elevazione spirituale in un gesto pratico e formalizzato allo stesso tempo: le braccia tese verso le tre spade offerte dal padre. Oggetto d'ammirazione è del resto un'idea, ovvero un ideale di vita eroica, nobile e virile. Il gesto espressi-

<sup>4</sup> Johann J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Berlin, Mylius, 1785-1786, 2 voll.

<sup>5</sup> Si tratta della conferenza sull'espressione delle passioni tenuta da Le Brun presso l'Académie Royale nel 1668 e poi ripetuta dieci anni dopo. Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, Paris, Picart, 1698. Sul testo di Le Brun e sulla sua influenza culturale vedi Jennifer Montagu, *The expression of the passions. The origin and influence of Charles Le Brun's «Conférence sur l'expression générale et particulière»*, New Haven-London, Yale University Press, 1994. Cfr. Stephanie Ross, *Painting the passions: Charles Le Brun's «Conférence sur l'expression»*, «Journal of the History of the Ideas», vol. XLV, n. 1, 1984, pp. 25-47.

<sup>6</sup> Johann J. Engel, *op. cit.*, vol. I, Lettera XXII. Cito dall'edizione italiana tradotta da Giovanni Rasori nel 1918-19, ripubblicata in anastatica da Luciano Mariti, *Lettere intorno alla mimica*, Roma, E&A Editori Associati, 1993, p. 98.

vo prevale dunque su quello pratico e idealmente lo riassorbe, in una fusione di segni che illustra perfettamente la corrispondenza fra interno ed esterno su cui si fonda la teoria mimica di Engel.

La pittura degli affetti è ciò che accomuna l'espressività teatrale, a cui Engel fa spesso riferimento, alle arti figurative. Non può dunque sorprendere il fatto che la scena e la pittura, e in particolare la pittura di storia, attingano spesso al medesimo vocabolario espressivo. A riprova di ciò, anche nelle riflessioni teoriche i due ambiti vengono sempre più spesso apparentati. Nel *Dictionnaire des Arts* del 1792<sup>7</sup>, per esempio, vengono applicate anche alla pittura le osservazioni mimiche che Johann Jakob Engel aveva da poco pubblicato nel suo trattato *Ideen zu einer Mimik*, che era stato tradotto in francese pochi anni prima<sup>8</sup>. Teatro e pittura conobbero dalla metà del Settecento una sorta di attrazione fatale, accompagnata da qualche reazione di diffidenza dovuta anche alla cattiva fama del teatro. Ma non si trattava solo di un riflesso della riprovazione moralistica nei confronti della scena, in cui l'alta società si rispecchiava anzi sempre più volentieri. Diderot, che ammirava molto la Clairon al punto da assumerla come modello esemplare di interprete tragica nel *Paradoxe sur le comédien*, diede per esempio un pessimo giudizio sul dipinto di Carle van Loo che raffigurava l'attrice nei panni di Medea<sup>9</sup>, definendolo addirittura «une décoration théâtrale avec toute sa fausseté», che ha per protagonista «une Médée de coulisse»<sup>10</sup>. Ciò che viene contestato alla pittura è soprattutto la *teatralità*, intesa come artificio e allontanamento dal vero. E fu con motivazioni analoghe che il ge-

<sup>7</sup> Claude-Henri Watelet e Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1792, vol. III, p. 677 (alla voce «Pantomime»). Su Watelet, e in particolare sulla sua reinterpretazione delle riflessioni sull'espressività di Charles Le Brun, vedi Silvia Bordini, *Il tempo delle passioni. Note per una storia della teoria delle espressioni*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 37, 1989, pp. 4-22.

<sup>8</sup> Watelet utilizza la traduzione francese di Jansen, del 1789; molto più diffusa sarà la traduzione del 1795.

<sup>9</sup> Berlin-Brandenburg, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Neues Palais.

<sup>10</sup> Denis Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763*, a cura di Jacques Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 86. Vedi Maria Ines Aliverti, *Il ritratto d attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, Edizioni ETS, 1986, p. 88. Cfr. Stéphane Guégan, «Ut pictura theatrum». *Rivoluzioni nella pittura francese (1750-1820)*, in *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, a cura di Guy Cogeval e Beatrice Avanzi, Milano, Skira, 2010, pp. 40-47, che tuttavia crea un'indebita equivalenza fra la critica di Diderot al dipinto e il suo giudizio della Clairon (*Ivi*, p. 42), che invece era del tutto positivo.



sto degli Orazi nel dipinto di David fu criticato dai romantici<sup>11</sup>. In verità, anche molti dipinti romantici saranno ispirati alle pose melodrammatiche della scena, sebbene con un'impostazione meno monumentale e retorica, più sentimentale ed effusiva. Come qualità applicata alle forme artistiche, la teatralità è sempre un concetto relativo, spesso riferito al passato come termine di riferimento negativo. È un po' quello che accade, in senso inverso, al concetto di naturalezza, attribuito via via ai migliori attori di ogni generazione, per distinguerli così dallo stile considerato antiquato dei loro predecessori.

Fra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, anche i rapporti fra gli artisti figurativi e gli attori si intensificarono. Se i pittori cominciarono a raffigurare sempre più spesso gli attori della Comédie Française, i divi dell'epoca iniziarono a frequentare assiduamente gli studi degli artisti, traendo ispirazione dai dipinti e dalle statue per le loro pose plastiche<sup>12</sup>. Talma visitava lo studio dei più celebri pittori parigini, e in particolare di David, già da prima della Rivoluzione<sup>13</sup>. Come ha dimostrato Rubin, una serie di disegni conservati al Musée de Valenciennes dimostra inoltre che Talma posò per Guérin, che potrebbe dunque averlo impiegato come modello anche per i suoi dipinti<sup>14</sup>. Cominciò così quella fitta rete di scambi reciproci che farà del teatro una scuola di stile per i pittori e dei Saloni tanti palcoscenici, aperti al pubblico in cerca di emozioni da esperire in modo vicario. Il piacere estetico, come aveva già affermato nella prima metà del Settecento l'abate Dubos nelle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, ha l'indiscutibile vantaggio di poter risvegliare emozioni prive di conseguenze durature<sup>15</sup>. E poiché nei dipinti il ruolo degli stimoli sensoriali è più limitato che a teatro, la funzione svolta dall'immaginazione è ancora più importante, come del resto accade in ambito narrativo.

Ma come agisce questa forza propulsiva su cui, in definitiva, si

<sup>11</sup> Vedi Sébastien Allard, *Delacroix, Delaroche e il ruolo dello spettatore*, in *Dalla scena al dipinto*, cit., pp. 130-139, in particolare p. 131.

<sup>12</sup> Georges Wildenstein ha dimostrato con alcuni esempi l'influenza di David su Talma e, successivamente, di Talma sugli allievi del pittore: Georges Wildenstein, *Talma et les peintres*, «Gazette des Beaux-Arts», vol. LV, 1960, pp. 169-176.

<sup>13</sup> Vedi Mara Fazio, *François Joseph Talma, primo divo. Teatro e storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Milano, Leonardo Arte, 1999, p. 31.

<sup>14</sup> James Henry Rubin, *Guérin's painting of «Phèdre» and the post-revolutionary revival of Racine*, «Art Bulletin», vol. LIX, n. 4, 1977, p. 607.

<sup>15</sup> Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Mariette, 1733, p. 27. Sulle riflessioni di Dubos, cfr. Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, attitudes, tableaux vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*, Stokholm, Almqvist & Wiksell, 1967, pp. 15-21.



Fig. 2. Luis-Jean-François Lagrenée, *Cléopâtre expirante* (Pau, Musée des Beaux-Arts).

fonda il piacere estetico stesso? Se il pittore raffigura una scena determinata in tutti i suoi dettagli, in quale direzione si muovono le facoltà immaginative dell'osservatore? Ciò che resta da immaginare è in sostanza ciò che il quadro non può raccontare: il dinamismo, ovvero la direzione e il senso di un gesto, l'intensità e il ritmo, tutto ciò che precede e segue un atteggiamento *oggettivamente* congelato in posa. Mentre a teatro il dinamismo tende alla posa (per essere più facilmente leggibile), in un quadro la posa è tanto più efficace in quanto forza i limiti stessi del mezzo per suggerire il movimento. Se in dipinti come *Le serment des Horaces* la direzione dei gesti è intuibile anche senza bisogno di conoscere la storia, non sempre la scena è così immediatamente eloquente. Come ha notato Ferdinando Taviani, un osservatore ignaro potrebbe equivocare sulla direzione di un gesto e dunque sul senso stesso di una scena, scambiando, per esempio, le dee che offrono a un pastore il frutto d'oro, simbolo delle messi, con le tre grazie a cui Paride porge il pomo<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Vedi Ferdinando Taviani, *Immagini rivoltate*, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 37/38, 1996, pp. 41-59, in particolare p. 43.

Sebbene molti dipinti sprigionino il pathos nell'attimo fuggente raffigurato, nei quadri a soggetto storico, letterario o drammatico la cognizione della fabula è spesso necessaria all'effetto. L'immaginazione dell'osservatore-spettatore svolge inoltre un ruolo attivo nella costruzione di quello che definirei il *sensu dinamico* del dipinto, da cui scaturisce il potere di coinvolgimento emotivo. Una donna morente per il morso di un aspide è certamente un soggetto tragico, che tuttavia acquista più spessore se sappiamo che si tratta di Cleopatra che si è data la morte per amore. E fin qui siamo ancora all'interno dei livelli iconografici illustrati da Erwin Panofsky. L'osservatore che si lascia coinvolgere dal dipinto non si contenta tuttavia di conoscere il momento in cui si situa la scena raffigurata, ma è spesso indotto a immaginare ciò che precede e che segue. Prendiamo *Cléopâtre expirante* di Louis-Jean-François Lagrenée<sup>17</sup> (fig. 2). Forse avendo in mente qualche adattamento della tragedia, Lagrenée rielabora la scena in modo significativo, accrescendone la concitazione e il pathos. Fa infatti entrare Cesare nella stanza con i suoi soldati in modo precipitoso e in atteggiamento inorridito. Con quali gesti Cesare ritroverà l'*aplomb* necessario a pronunciare le ultime parole della tragedia, con cui si congeda dalla regina morta? Inutile dire che è impossibile sottrarsi al potere proiettivo dell'immaginazione, che induce lo spettatore a trasformare il quadro in una scena di teatro o in un film. Ma allo stesso tempo il dipinto resta immobile e imm modificabile, quasi epifania di un'*acme* che ci fa girare intorno alla scena ma ci riporta sempre a sé.

Il prima e il dopo, dunque, come momenti essenziali non soltanto alla comprensione diegetica del quadro, ma all'effetto patetico che ne deriva. Se mi sono soffermata su queste questioni è perché ritengo che costituiscano uno snodo fondamentale in relazione alle arti figurative di inizio Ottocento. Più in particolare, come cercherò di dimostrare, sono necessarie per comprendere il senso e la valenza di due famosi dipinti del barone Pierre-Narcisse Guérin, *Phèdre et Hippolyte* (fig. 3) e *Andromaque et Pyrrhus* (fig. 4), entrambi conservati al Museo del Louvre.

<sup>17</sup> Pau, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 3. Pierre-Narcisse Guérin, *Phèdre et Hippolyte* (Paris, Musée du Louvre).

### *Guérin interpreta Racine*

Guérin si ispirò per la prima volta al teatro, e in particolare alle tragedie raciniane, con *Phèdre et Hippolyte*, che fu esposto al *Salon* parigino nel 1802, e di cui esistono anche tre disegni preparatori<sup>18</sup>. Pochi anni dopo, nel 1810, dipinse *Andromaque et Pyrrhus*. Attento alla composizione dei personaggi e alla strutturazione dello spazio, Guérin cercava di preferenza i suoi soggetti nella storia e nella letteratura. Le sue opere presentano tutte le caratteristiche della pittura neoclassica, di cui è infatti considerato un degno rappresentante: grandiosità di concezione dei personaggi, equilibrio compositivo, ricerca di una perfezione formale e di una misura ispirate all'antichità. Non particolarmente apprezzato dalla storiografia, tanto che allo stato attuale manca ancora una monografia sulle sue opere, Guérin è

<sup>18</sup> Uno è conservato al Louvre, uno al Musée des Beaux-Arts d'Orléans, il terzo al Fogg Art Museum di Cambridge. Vedi Josette Bottineau, *Une esquisse de «Phèdre et Hippolyte» de P. Guérin*, «Revue du Louvre et des Musées de France», vol. XXXIV, n. 4, 1984, pp. 273-277.

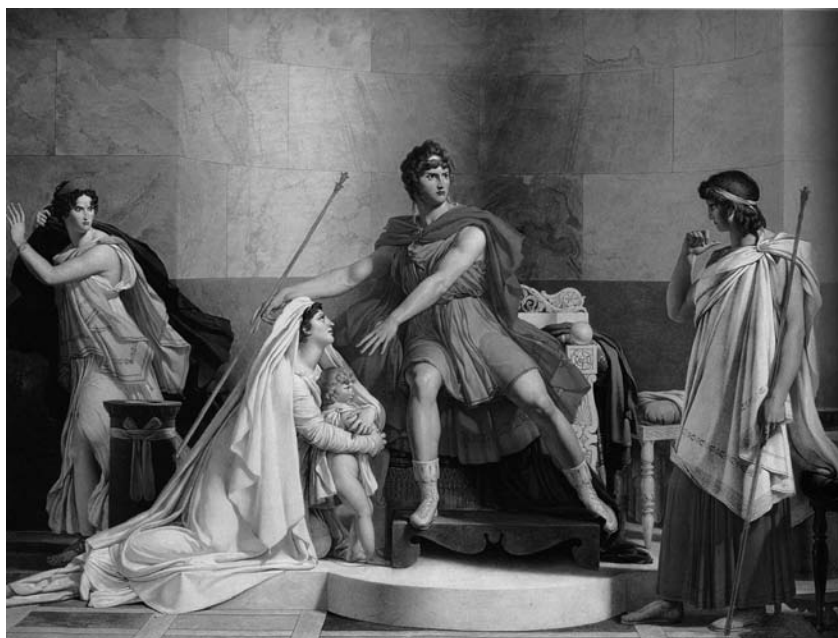


Fig. 4. Pierre-Narcisse Guérin, *Andromaque et Pyrrhus* (Paris, Musée du Louvre).

stato definito un pittore di talento, seppure non di genio<sup>19</sup>. Nato nel 1774, era di una generazione successiva a Jacques-Louis David, e i contemporanei giunsero a considerarlo un possibile rivale del grande maestro. Del resto, era stato allievo di Regnault, ovvero di una delle principali scuole concorrenti di quella di David.

Al dipinto di Fedra è stato dedicato un saggio di James Henry Rubin del 1997, che ricostruisce con acribia e dovizia di documenti il contesto culturale in cui si colloca, nonché il dibattito che suscitò fra i critici dell'epoca<sup>20</sup>. Alcune delle tematiche affrontate da Rubin sono state poi rilanciate e discusse da Silvia Ginzburg, che si è soffermata in particolare sulla ricezione dei dipinti di Guérin all'inizio dell'Ottocento<sup>21</sup>. Ulteriori approfondimenti si trovano infine in un in-

<sup>19</sup> Questo è il giudizio di Antonio Pinelli, *L'ultima trincea dell'«ut pictura poësis»: il genio dell'artista secondo Guérin*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di Mimma Pasculli Ferrara, Roma, De Luca, 2004, pp. 296-309, in particolare p. 296.

<sup>20</sup> James Henry Rubin, *op. cit.*, pp. 601-618.

<sup>21</sup> Silvia Ginzburg, *Sulla fortuna di Pierre-Narcisse Guérin come «peintre d'expression»*, in *Arte e letteratura nella Francia dell'Ottocento*, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», vol. 40, 1990, pp. 5-22.

tervento di Antonio Pinelli, sulle cui conclusioni, come vedremo, mi pare di dover in parte dissentire<sup>22</sup>. Nonostante questi ottimi studi abbiano sollevato e chiarito molte questioni, credo resti ancora qualcosa da dire sul rapporto fra Guérin e il teatro, ovvero sulla relazione fra immaginario e drammaturgia.

Com'è stato ricordato anche negli studi appena citati, Guérin si era affermato come pittore nel 1799 con *Le retour de Marcus Sextus*, un quadro che suscitò reazioni entusiastiche presso la critica<sup>23</sup>. Nel dipinto, l'eroe sfuggito a Silla trova la moglie morta e si abbandona ai piedi del letto in un atteggiamento di tragico sgomento, con la figlia in lacrime che gli si aggrappa alle ginocchia. Raffigurato frontalmente, gli occhi fissi nel vuoto e le mani incrociate in grembo, il protagonista induce nell'osservatore un'identificazione empatica proprio in quanto sembra dimentico di sé, incosciente di essere visto<sup>24</sup>. La sua immobilità lascia immaginare una vasta gamma di sentimenti, che vanno dall'angoscia al desiderio di vendetta. Credo che il dipinto possa essere considerato una prova dell'importanza, nella ricezione del pathos, dei meccanismi proiettivi, attivati in questo caso da una certa indefinitezza espressiva.

I contemporanei videro nel quadro uno straordinario esempio di espressione delle passioni, combinato con un'analogia politica che poteva alludere alle vittime della recente Rivoluzione<sup>25</sup>. Guérin, che secondo alcuni critici eccelleva nel dipingere l'espressione delle passioni<sup>26</sup>, si proponeva così come l'anti-David, ovvero come il cantore del tradizionalismo aristocratico e antigiacobino. Il dipinto fu tanto più apprezzato in quanto rispecchiava perfettamente la nuova tendenza a riportare l'attenzione del pubblico sulla sfera privata, degli affetti famigliari. Dopo anni di fervido impegno politico, la Francia post-rivoluzionaria riscopriva il valore dei sentimenti, che di lì a poco sarebbero stati rilanciati all'interno dell'estetica romantica. Il successo dell'opera fu così grande da consacrare il giovane Guérin, che all'epoca aveva venticinque anni, fra i più promettenti pittori francesi. Decisamente più controverso fu il successo, comunque notevole, ottenuto da Guérin con *Phèdre et Hippolyte* (fig. 3). Anche

<sup>22</sup> Antonio Pinelli, *op. cit.*

<sup>23</sup> Paris, Musée du Louvre. Sul dipinto, vedi Philippe Bordes, «*La mort de Brutus*» de Pierre-Narcisse Guérin, Vizille, Musée de la Révolution Française, 1996.

<sup>24</sup> Mehdi Korchane, *op. cit.*, p. 125.

<sup>25</sup> Cfr. Silvia Ginzburg, *op. cit.*, p. 6, e Antonio Pinelli, *op. cit.*, pp. 297-298.

<sup>26</sup> Vedi James Henry Rubin, *op. cit.*, pp. 606 e *passim*.

questo quadro fu apprezzato soprattutto per l'intensa raffigurazione espressiva degli affetti, attingendo alla tradizione codificata in trattati e scritti teorici fin dal secolo precedente a partire dalla già citata *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions* di Charles Le Brun. All'inizio dell'Ottocento, gli studi sull'espressività erano un'eredità ormai ben assimilata dai pittori, al punto da costituire un vocabolario comune di retorica eloquenza<sup>27</sup>. E giustamente Silvia Ginzburg ravvisa una similitudine fra il Teseo di Guérin, con il suo volto corruciato e irato, e il disegno di Le Brun della Gelosia<sup>28</sup>.

Guérin, dunque, come pittore dei sentimenti, ovvero del sentimento per eccellenza: la passione amorosa. La stessa scelta di Racine corrispondeva del resto a una predilezione per i conflitti interiori e sentimentali, per l'attenzione al privato piuttosto che ai temi densi di risonanze politiche di cui si sostanziano le tragedie di Corneille. La contrapposizione con David, divenuto celebre soprattutto per i suoi eroi corneliani, si nutreva dunque di un'analogia letteraria particolarmente suggestiva<sup>29</sup>. Ma non si tratta di una semplice anticipazione della nuova epoca o del romanticismo latente del neoclassicismo, la cui predilezione per l'espressione delle passioni rappresenterebbe «una tra le più significative e contraddittorie componenti»<sup>30</sup>. Racine costituiva anche un modello esemplare di contenuto sentimentale racchiuso in una forma classica. E infatti, l'atteggiamento composto e decoroso dei personaggi in *Phèdre et Hippolyte* contrasta con la stessa produzione successiva di Guérin ispirata al teatro.

Nel dipinto sono compresenti tutti i personaggi della tragedia. Fedra e Teseo sono raffigurati sulla destra, affiancati in una postura analoga, che sottolinea la loro condizione di coppia legittima. La nutrice sussurra all'orecchio di Fedra il nefasto consiglio di calunniare Ippolito, denunciando le sue immaginarie avance a Teseo. La protagonista fissa gli occhi davanti a sé, attonita e quasi trasognata, lo sguardo perduto nel deserto del desiderio, che come suggerisce l'origine etimologica del termine, *de sidera*, significa appunto perdita di ogni punto di riferimento e di orientamento. La sua espressione tra-

<sup>27</sup> Sui nessi fra retorica teatrale e pittorica vedi Elena Sala Di Felice, *L'efficace eloquenza dei corpi*, in *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 285-306 e, nello stesso volume, Jacqueline Lichtenstein, *L'espressione delle passioni. Un problema centrale della teoria artistica nel XVII secolo in Francia*, pp. 179-189.

<sup>28</sup> Silvia Ginzburg, *op. cit.*, p. 12.

<sup>29</sup> Ciò è stato posto in rilievo anche da Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 301.

<sup>30</sup> Silvia Ginzburg, *op. cit.*, p. 7.

duce in modo piuttosto efficace anche la prima reazione al consiglio della nutrice, che è di sbigottito sdegno contro l'infamia che dovrebbe commettere («Moi, que j'ose opprimer et noircir l'innocence!»: atto III, scena III, v. 893). Il dipinto mostra inoltre la reazione di Teseo alla calunnia e la ferma ricasazione di Ippolito. Padre e figlio si fronteggiano, ma il giovane è isolato rispetto alle tre figure sulla destra: Teseo guarda corruciato e con il pugno chiuso Ippolito, che a sua volta compie un gesto con cui respinge l'accusa infamante<sup>31</sup>. In sostanza, il dipinto assembla due scene diverse: la prima del IV atto, in cui si svolge il confronto fra Ippolito e il padre, e la prima del III atto, in cui, venuta a sapere che Teseo è vivo, Fedra torna al suo proposito di volersi uccidere ed Enone le consiglia di accusare invece il giovane per farlo bandire dal regno. L'accostamento delle due scene, che hanno fra loro un nesso di consequenzialità e causalità, crea però un cortocircuito temporale e persino concettuale. L'originalità del dipinto risiede nel fatto di illustrare la diegesi, ovvero lo sviluppo della fabula, o comunque una sintesi narrativa dell'azione principale, invece di una scena unitaria e sincronica.

Alcuni particolari del dipinto rinviano alla specificità dei personaggi nella versione raciniana del mito. I due eleganti levrieri raffigurati accanto a Ippolito, per esempio, non sono solo un dettaglio che allude alla pratica venatoria del giovane: il cane è anche un simbolo tradizionale di fedeltà, che come tale rinvia all'integrità morale del personaggio. Si rafforza così anche la contrapposizione con Teseo, fondata su una serie di sottese antinomie: verità/apparenza, fedeltà/libertinaggio (le molte avventure amorose di Teseo)<sup>32</sup>, controllo di sé/irascibilità, equità-disinteresse politico/desiderio di conquista e di dominio. La presenza del cane sembra dunque voler ribadire la natura retta e proba di Ippolito. Non a caso, mentre nella tragedia antica il giovane era dedito esclusivamente al culto di Artemide, nella rielaborazione di Racine è innamorato e promesso sposo di un'altra donna, Aricia. Alla castità si è insomma sostituita la fedeltà: un mutamento che riflette l'intento di riproporre il mito in chiave più moderna, e dunque applicabile alla società aristocratica del *grand siècle*. Ip-

<sup>31</sup> *Phèdre*, atto IV, scena II, vv. 1087-1090: «D'un mensonge si noir justement irrité, / Je devrais faire ici parler la vérité, / Seigneur, mais je supprime un secret qui vous touche. / Approuvez le respect qui me ferme la bouche».

<sup>32</sup> Aricia afferma che non sarebbe stata fiera, come Fedra, di aver conquistato l'amore di Teseo, «d'arracher un hommage à milles autres offert / Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert» (atto II, scena I, vv. 447-448).



politico non è più colpevole di una sorta di *hybris* della purezza, ma soggetto anch'egli alle passioni, seppure capace di dominarle a differenza del padre con virile temperanza (è infatti solo allorché il suo amore per Aricia diventa lecito a causa della presunta morte del padre, che vi si abbandona veramente). La variante ha pesanti implicazioni anche in rapporto alla reazione di Fedra, umanizzata e vittima di una folle gelosia che la induce a continuare a tacere, ovvero a far credere a Teseo che Ippolito sia colpevole. Come rivela in un soliloquio, se non avesse saputo dell'amore del giovane per Aricia, Fedra avrebbe infatti ceduto al rimorso disculpandolo dall'orribile accusa e finendo per confessare la verità (atto IV, scena v, vv. 1196-1202). Ma allorché viene a sapere che Ippolito non è immune dal desiderio e ama un'altra donna, insorge in lei la gelosia, da cui nascono il dispetto e il desiderio di vendetta, sentimenti che provocano la rovina di altre eroine raciniane, come Ermione in *Andromaque*.

Nel complesso, il dipinto ispirato a *Phèdre* ha una sorta di staticità icastica, un'eloquenza espressiva fondata su un raffinato equilibrio strutturale e compositivo. *Andromaque et Pyrrhus* presenta una scena già più movimentata, un'effusività sentimentale fondata su un maggior dinamismo pittorico (fig. 4). Anche in quest'ultimo dipinto Guérin racchiude nella stessa scena i quattro personaggi principali, che com'è noto sono protagonisti di una catena di amori non corrisposti: Pirro ama Andromaca, che dopo la morte del marito Ettore è divenuta sua prigioniera insieme al figlio Astianatte, ma è promesso sposo di Ermione, a sua volta amata senza speranza da Oreste. Tranne Andromaca, che è totalmente votata alla memoria del marito ucciso e all'affetto per il figlio, tutti sono preda di un'insopprimibile passione amorosa, che come un vento funesto li trascinerà alla rovina.

Guérin colloca al centro del dipinto Pirro, che seduto su uno scranno tende le braccia con atteggiamento protettivo verso Andromaca inginocchiata ai suoi piedi e volge il busto e lo sguardo verso Oreste, il quale indica dietro di sé per alludere ai greci che reclamano il piccolo Astianatte. L'ammonimento di Oreste si può ricondurre alla seconda scena del II atto, in cui si definisce il contesto politico dell'imminente tragedia sentimentale. Andromaca stringe il figlioletto fra le braccia<sup>33</sup> e guarda implorante il re, illustrando genericamen-

<sup>33</sup> All'opera di Guérin si è probabilmente ispirato Pierre-Paul Prud'hon in *Andromaque et Astyanax*, un dipinto che a causa della sua morte fu poi terminato da Charles Boulanger de Boisfrémont e presentato nel 1823 (New York, Metropolitan Museum of Art). Cfr. Laurence B. Kanter, «*Andromache and Astyanax*» by Pierre-

te la quarta scena del I atto. Anche in questo caso, dunque, Guérin giustappone due momenti diversi della pièce. Pirro si erge con atteggiamento fiero e dignitoso, ma scisso fra due opposte inclinazioni, chiaramente rivelate dall'atteggiamento del corpo (evidente lo scarto fra la dimensione istintiva della corporeità e l'intelletto, che equivale alla ragion di Stato). Sul lato opposto a Oreste, Ermione mostra il suo dispetto volgendo le spalle a Pirro; raffigurata nell'atto di andarsene irata, conferisce alla scena un dinamismo che rinvia alle passioni in gioco, mostrate con eloquenza retorica da *tableau*, ovvero congelate in pose, ma allo stesso tempo allusive allo sviluppo della pièce. Più che delle pose, infatti, Guérin sembra aver voluto raffigurare gli atteggiamenti fondamentali dei personaggi, che diventano quasi icone diegetiche del discorso pittorico. In generale, mentre la pittura richiama idealmente la mobilità della scena per essere più coinvolgente (come nell'esempio addotto di Cleopatra), il teatro tende all'immobilità del *tableau*, che stilisticamente si riverbera a sua volta sulle scelte pittoriche. Ma nel caso di Guérin, come cercherò di dimostrare, si tratta di un'impressione superficiale, ovvero di un effetto estetico contraddetto dal procedimento compositivo.

Se è vero che il revival settecentesco della pantomima ha avuto qualche effetto sulla recitazione tragica, inducendola ad accentuare il latente contenuto emotivo del testo ma creando allo stesso tempo un effetto illusionistico<sup>34</sup>, un riverbero di questo mutamento si può percepire anche nella pittura. Guérin risente di una tendenza a privilegiare l'illustrazione pantomimica dell'azione, avvicinandosi alla situazione che Diderot aveva descritto nella *Lettre sur les sourds et muets*, dove il visitatore di un'esposizione di pittura è definito «un sourd qui s'amuseroit à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus»<sup>35</sup>. A differenza della maggior parte dei pittori della sua epoca, Guérin non raffigura però una scena precisa né una singola azione culminante del dramma, come accade invece nei *tableaux vivants*.

*Paul Prud'hon and Charles Boulanger de Boisfrémont*, «Metropolitan Museum Journal», voll. 19-20, 1986, pp. 143-150.

<sup>34</sup> Così sostiene Kirsten Gram Holmström, *op. cit.*, p. 32. Sull'importanza della mimica e della gestualità, ma anche dei *tableaux* a effetto nel teatro francese di inizio Ottocento, e in particolare nel repertorio *boulevardier*, cfr. Elena Randi, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Padova, Esedra, 2001, pp. 61 e ss. e *passim*.

<sup>35</sup> Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets* [1751], Amsterdam 1772, pp. 29-30.

Come *Phèdre*, anche *Andromaque* conobbe un grande revival in epoca post-rivoluzionaria. Dal 1801 al 1810, anno dell'esposizione del dipinto di Guérin, fu rappresentata ben 76 volte<sup>36</sup>. Invece di ispirarsi alla sincronia della scena teatrale, il pittore preferisce tuttavia proseguire nella strada intrapresa, gareggiando anche in questo caso con la narrativa. Affida infatti al dipinto il difficile compito di illustrare la fabula, concentrando nello stesso luogo e momento azioni diverse, senza preoccuparsi troppo della coerenza. Volendo, ci si potrebbe anche divertire a indovinare a quali scene siano riferibili l'atteggiamento supplice di Andromaca e il gesto sdegnato di Ermione, ma sarebbe tutto sommato ozioso: si tratta infatti di azioni espressive impiegate per caratterizzare i personaggi, di cui rappresentano emblematicamente la cifra essenziale. Diversamente da quanto aveva fatto con il dipinto di Fedra, Guérin non usa il mezzo artistico in funzione narrativa, ma propone una sorta di epitome visiva degli atteggiamenti fondamentali dei personaggi. Il minor richiamo alla diegesi rispetto al dipinto di Fedra e Ippolito è compensato da una maggiore tendenza all'illustrazione retorica, che dà luogo a una struttura compositiva quasi didascalica.

*Uno spettro si aggira per i «Salons»: la teatralità*

Nei due dipinti di Guérin ispirati a Racine, alcuni critici del tempo ravvisarono precise analogie sceniche, cogliendovi gesti e atteggiamenti di celebri attori dell'epoca. Mlle Duchesnois, che aveva debuttato nella parte di Fedra nella tragedia di Racine il 4 luglio 1802, fu per esempio associata al dipinto esposto al Salone parigino in quello stesso anno, che sarebbe stato ispirato alle sue qualità espressive<sup>37</sup>. Alcune osservazioni rivelano un'implicita riprovazione per i presunti calchi dalla pratica scenica. *Andromaque et Pyrrhus* fu per esempio associato alla recitazione di Talma, che era l'astro indiscusso della Comédie Française. Il marchese di Boutard credette di riconoscere la fonte scenica di ispirazione del gesto protettivo di Pirro nei confronti di Andromaca, mentre Guillaume Guizot individuò nel gesto deittico di

<sup>36</sup> Cfr. James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 606.

<sup>37</sup> Riacciandosi alle osservazioni dei contemporanei, Rubin (*op. cit.*, p. 609) ritiene che il dipinto potesse addirittura essere interpretato come un omaggio al suo trionfo alla Comédie Française. Josette Bottineau (*op. cit.*, p. 277, nota 7) esclude invece in modo perentorio che l'interpretazione di Mlle Duchesnois abbia potuto influenzare il dipinto di Guérin.

Oreste un momento dell'interpretazione di Talma, che aveva iniziato a recitare la parte proprio quell'anno<sup>38</sup>. Com'è noto, il grande attore indulgeva talvolta in atteggiamenti melodrammatici ritenuti poco adatti al genere tragico<sup>39</sup>, ma era anche accusato di ricorrere a una gestualità quotidiana, come appunto nella scena raffigurata da Guérin.

Nel contesto di una sempre maggior diffidenza per le possibili influenze del teatro sulla pittura, *Andromaque et Pyrrhus* si collocherebbe proprio nel punto decisivo di svolta. Ciò avrebbe contribuito alla graduale perdita di prestigio dell'opera di Guérin, che dopo aver sviluppato, portandoli all'estremo, gli stilemi compositivi ed espressivi di David, si ritrovò ben presto su un versante opposto a quello del celebre pittore, che fin dal 1799 aveva mutato la sua impostazione<sup>40</sup>. Pur essendo più giovane, Guérin avrebbe dunque percorso strade meno innovative. Del resto, il suo modello di teatralità stava per essere soppiantato da quello dei romantici, che vedranno in lui un esponente della vecchia maniera.

Anche dalle parole di David riportate dal suo allievo e biografo Étienne Delécluze emerge un antagonismo implicito nei confronti di Guérin e di un certo tipo di teatralità in pittura, verso «ces mouvements, ces expressions de théâtre, auxquels les modernes ont donné le titre de *peinture d'expression*»<sup>41</sup>. Poiché la definizione era stata impiegata per elogiare *Phèdre et Hippolyte* di Guérin, il riferimento sembra inequivocabile. Alla maniera degli artisti dell'antichità, continua David, intendo invece scegliere il momento che precede o segue la crisi culminante. Com'è stato giustamente osservato, si tratta del medesimo concetto enunciato da Lessing nel *Laocoonte*, tanto più che persino l'e-

<sup>38</sup> Marquis de Boutard, *Beaux-Arts: Salon du 1810*, e Guillaume Guizot, *De l'état des Beaux-arts*, cit. in James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 607, nota 30 e nota 33. Cfr. Georges Wildenstein, *op. cit.*, p. 173, il quale fa riferimento a quanto affermato da Étienne-Jean Delécluze, un pittore allievo di David, nella sua biografia del maestro: *David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855.

<sup>39</sup> Napoleone stesso gli rimproverava di gesticolare troppo, mentre Geoffroy criticò il parossismo di furore di Oreste della scena finale dell'*Andromaque*, rappresentata nell'aprile 1800, che assimilò addirittura alle stravaganze dei folli di Charenton: Mara Fazio, *op. cit.*, p. 161, p. 163 e p. 167. Già un anno dopo, tuttavia, il critico addolcì il suo giudizio, pur continuando a rimproverare a Talma la troppa naturalezza nei gesti, che andava a detrimento della dignità. Di opposta opinione è Mme de Staël, che sottolinea la nobiltà dei gesti con cui Talma recitava il dialogo finale fra Oreste ed Ermione (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, a cura della contessa Jean de Pange, Paris, Hachette, 1959-1960, 4 voll.: vol. II, cap. XXVII).

<sup>40</sup> Cfr. Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 306.

<sup>41</sup> Étienne-Jean Delécluze, *op. cit.*, pp. 225-226.

semplio a cui David si riferisce è lo stesso<sup>42</sup>. David parla anche di una deplorable tendenza ad apprezzare in pittura «les coups de théâtre», al punto che «quand on ne peint pas les passions violentes, quand on ne pousse pas l'expression en peinture jusqu'à la grimace, on risque de n'être ni compris ni goûté»<sup>43</sup>. In questo caso, però, il riferimento polemico a Guérin mi pare più discutibile: di certo i due dipinti ispirati a Racine non raffigurano, infatti, l'esplosione delle passioni, né ricorrono propriamente a un'espressività esasperata — tranne forse nella raffigurazione di Teseo. Invece di congelare l'attimo in un patetico *tableau*, Guérin illustra infatti il dipanarsi narrativo della fabula. E infatti il dipinto si può definire «teatrale» nel senso dell'illustrazione drammatica, ma non in quello della resa spettacolare.

Di certo dall'inizio dell'Ottocento il termine «teatrale» cominciò a essere applicato alle arti figurative con sempre maggior insistenza, acquisendo il senso peggiorativo che per molti aspetti manterrà fino ai nostri giorni. La teatralità divenne sinonimo di artificio, eccesso e affettazione, ovvero di un pericoloso allontanamento dalla natura. Nelle sue osservazioni sui *Salons* parigini, pubblicate a partire dal 1824 in una serie di articoli, Stendhal ricorre spesso al paragone con la scena per indicare la falsità e l'artificiosità dei dipinti, definendo gli enormi quadri che coprono le pareti del Louvre «plutôt des copies outrées des scènes tragiques exécutées par les acteurs des boulevards; chaque trait, membre, attitude, expression est affecté et exagéré»<sup>44</sup>. Attribuisce questa esagerazione nelle espressioni anche alla scuola di David<sup>45</sup>, e afferma che nel 1828, a due anni dalla scomparsa di Talma, sarebbe difficile contare al Louvre dieci grandi dipinti in cui non si possa riconoscere l'imitazione dei suoi movimenti solenni delle braccia o della testa<sup>46</sup>. Ciò che può essere gradevole sulla scena grazie al movimento, sostiene Stendhal, appare inaccettabile nei personaggi di un dipinto: «Talma faisant ces gestes, qui à la scène

<sup>42</sup> Cfr. Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 304.

<sup>43</sup> Étienne-Jean Delécluze, *op. cit.*, pp. 226-227.

<sup>44</sup> Stendhal, *Salons*, a cura di Stéphane Guégan et Martine Reid, Paris, Le Promeneur, 2002, p. 50. L'analogia negativa con le gesticolazioni degli attori dei Boulevard si ritrova anche a p. 52, riferita al pittore Joseph Vernet.

<sup>45</sup> Stendhal, *Exposition de tableaux au Louvre e Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk*, in *Ivi*, rispettivamente p. 50 e p. 58.

<sup>46</sup> Stendhal, *Des beaux-arts et du caractère français*, in *Ivi*, p. 150; cfr. anche p. 152. Negli articoli di Stendhal sui *Salons*, i riferimenti critici a Talma come fonte di ispirazione per i pittori sono ricorrenti: 12 settembre 1824 (p. 82), 29 settembre 1824 (p. 84), 11 novembre 1824 (p. 122), 24 dicembre 1824 (p. 147).

*ne durent qu'une seconde, serait superbe; ces gens-ci, faisant à demeure les gestes fugitifs de Talma, n'ont l'air que d'histrions*»<sup>47</sup>. Come afferma in modo perentorio in un altro articolo, l'immobilità delle arti figurative pone in rilievo l'esagerazione negli atteggiamenti necessaria alla scena, rivelandone il versante ridicolo<sup>48</sup>.

L'argomentazione di fondo di Stendhal, poi rilanciata in tutte le critiche all'influenza della scena sulla pittura, è piuttosto banale: invece di rifarsi direttamente alla natura, gli artisti preferiscono imitare un'imitazione<sup>49</sup>. Lo sviluppo del discorso ha tuttavia risvolti interessanti: se gli artisti si ispirano ai gesti degli attori invece che alla natura, afferma Stendhal, è perché difettano di audacia, e preferiscono riproporre un atteggiamento che ha suscitato applausi, degradando così l'arte figurativa. La diffidenza nei confronti della scena rivela qui la sua vera natura, riconducibile a una forma di elitarismo estetico. Gli applausi del pubblico a teatro sono considerati un segno di apprezzamento per tutto ciò che è volgare ed eccessivo, poiché il solo fatto di entusiasmare le masse non può che essere un indice di trivialità.

Dopo la breve stagione romantica, l'accezione negativa del termine «teatrale» si arricchirà di un'ulteriore argomentazione: l'accusa di dipingere con l'intento di provocare un effetto emotivo nell'osservatore, trasformato così in spettatore da commuovere e impressionare<sup>50</sup>. Lo stesso Stendhal aveva enunciato il concetto in termini molto chiari, affermando che la maggior parte dei dipinti «ont l'air de jouer la comédie» e perseguono «*le désir de faire effet*»<sup>51</sup>. Questa tendenza non era del tutto estranea alla pittura di Guérin, che nei due dipinti ispirati a Racine procede tuttavia in tutt'altra direzione, prediligendo l'illustrazione didascalica all'effetto immediato e il racconto al dramma.

Una forte diffidenza nei confronti della teatralità si ritrova anche nel principale trattato sulla pittura dell'epoca che affronti apertamente la questione, *La théorie du geste dans l'art de la peinture* (1813) di

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 82 (12 settembre 1824). L'osservazione si riferisce al dipinto di Steuben *Le serment des trois Suisses*. Il concetto viene riproposto in un altro articolo, dove Stendhal ribadisce che trasporre un gesto efficace sulla scena in una forma immutabile lo rende affettato e ridicolo (*Des beaux-arts et du caractère français*, cit., p. 151).

<sup>48</sup> Cfr. *Ivi*, p. 134 (11 dicembre 1824).

<sup>49</sup> Stendhal, *Des beaux-arts et du caractère français*, cit., p. 150.

<sup>50</sup> Cfr. Sébastien Allard, *op. cit.*, p. 131. Alla questione della teatralità nella pittura dell'Ottocento accenna, seppur in modo piuttosto approssimativo, anche Michael Fried, *Thomas Couture and the theatricalization of action in 19th century French painting*, «Artforum», June 1970, pp. 36-47.

<sup>51</sup> Stendhal, *Salons*, cit., p. 98 (16 ottobre 1824).

Paillot de Montabert, che precede di una decina d'anni le osservazioni di Stendhal<sup>52</sup>. Si tratta di una fonte preziosa, citata anche da Rubin, che in qualche misura ne forza però l'interpretazione. Lo studioso menziona infatti una delle poche frasi blandamente concessive del trattato per dimostrare che secondo l'autore i pittori possono ispirarsi ai gesti compiuti dagli attori, purché siano naturali e non artificiosi, ovvero appartenenti alla scena<sup>53</sup>. In verità il trattato di Paillot de Montabert è una decisa, seppur pacata, requisitoria contro il potere corruttore del teatro sugli artisti figurativi. L'autore ritiene che il pittore non abbia bisogno di studiare l'arte dell'attore, mentre quest'ultimo, per scegliere i gesti più appropriati, dovrebbe conoscere le leggi della pittura<sup>54</sup>. Montabert parte infatti dal principio che l'attore debba allontanarsi dalla natura per essere più efficace, portando all'eccesso le passioni, mentre il pittore deve sempre perseguire un ideale di misura e armonia, restando fedele al vero. Si può ricordare che Diderot aveva enunciato il concetto opposto, osservando come la natura presenti spesso eccessi e disarmonie che l'attore deve rigettare, pescando nel mare della realtà solo le espressioni più gradevoli ed efficaci<sup>55</sup>. Ma Montabert osserva la questione da un punto di vista pregiudiziale nei confronti del teatro, confermando l'equivalenza fra teatralità e artificio destinata a radicarsi nell'immaginario.

Il pittore, argomenta ancora Montabert, deve diffidare di ogni gesto drammatico e tragico che gli attori vogliono rendere incisivo, poiché si tratta quasi sempre di istrionismi, di imitazioni di atteggiamenti di altri attori, impropri e sgradevoli<sup>56</sup>. Proprio perché il pubblico li apprezza, incoraggiando i comici, occorre diffidarne, in quanto triviali e grossolani. Come nelle osservazioni di Stendhal, il

<sup>52</sup> Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *La théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre; suivi des principes du beau optique, pour servir à l'analyse de la Beauté dans le Geste pittoresque*, Paris, Magimel, 1813.

<sup>53</sup> James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 609.

<sup>54</sup> Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *op. cit.*, p. 65: «En effet, le peintre n'a pas besoin, pour choisir dans la nature, d'étudier l'art du comédien; mais celui-ci, pour bien choisir, a besoin de connaître plusieurs lois de l'art du peintre».

<sup>55</sup> Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di Paolo Alatri, trad. it. di Jole Bertolazzi, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 86 [ed. orig. *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Sautelet, 1830].

<sup>56</sup> Jacques-Nicolas Paillot de Montabert, *op. cit.*, p. 74. Deve imitare l'attore solo quando questi «n'aurait point calculé ses gestes d'après un très-grand éloignement» (*Ivi*, p. 70), con un distacco che lo rende più simile al pittore che all'interprete appassionato.

pregiudizio antiteatrale conferma la sua natura elitaria e aristocratica, che vede nella popolarità stessa del teatro, l'arte di massa dell'epoca, un segno evidente della sua volgarità. Montabert ha in mente un modello di teatralità fondato sull'eccesso, sulla passionalità e sulla varietà dell'interpretazione. Credo che questa concezione negativa della teatralità sia legata all'enorme successo che stavano ottenendo, sulle scene dei Boulevard, i drammi a forti tinte, in cui l'interpretazione delle passioni era accentuata e amplificata, e in qualche misura fondata su un'estemporaneità di fondo, compensata soltanto dalla prevedibilità degli stereotipi espressivi impiegati.

Tutto ciò è sostanzialmente estraneo alla pittura delle espressioni di Guérin, che si mantiene nei limiti di un classicismo decoroso e misurato. Non a caso, persino Stendhal definì *Andromaque et Pyrrhus* un dipinto perfettamente consono allo stile di Racine: «correct, joli, mais faible à force de noblesse»<sup>57</sup>. Lontano, insomma, dalla tipica ricerca di pathos dei romantici. Al di là dei riferimenti precisi agli attori dell'epoca, la teatralità attribuita alla pittura di Guérin è dunque un concetto che ha poco a che vedere con la scena reale.

Nel ravvisare in Guérin una connotazione teatrale, i critici della seconda metà del secolo come Charles Blanc si riferiscono all'impostazione neoclassica complessiva dei suoi dipinti<sup>58</sup>, ovvero alla composizione artificiosa e alla calcolata simmetria menzionate anche da Delécluze<sup>59</sup>. In sostanza, le osservazioni di Blanc rientrano nella tendenza a rigettare uno stile considerato sorpassato, comune ad almeno una generazione di pittori e presente al massimo grado in Guérin. Ciò che appare inaccettabile non è tanto il fatto che la pittura si ispiri al teatro – tendenza fra l'altro invalsa anche negli anni in cui scrive Blanc, seppure con tutt'altre modalità –, ma che si ispiri a un vecchio modello di teatralità. Questo modello implicava, fra l'altro, l'uso di una strategia illustrativa di tipo didascalico, fondata sulla comprensione della fabula e non sull'immediata reazione emotiva di fronte a una scena culminante. Era un modello «freddo», solo apparentemente simile ai *tableaux* teatrali settecenteschi; un modello fondato su un equilibrio strutturale da ricostruire e non sulla drammaticità intrin-

<sup>57</sup> Stendhal, *Extrait d'une lettre à Félix Faure sur le Salon de 1810*, in *op. cit.*, p. 174.

<sup>58</sup> Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École Française*, Paris 1863, alla voce «Guérin». Rubin (*op. cit.*, p. 602, nota 5) interpreta invece le osservazioni di Blanc equiparandole sostanzialmente a quelle dei contemporanei di Guérin, senza tenere conto del mutato contesto storico.

<sup>59</sup> Étienne-Jean Delécluze, *op. cit.*, p. 309.



seca della scena. E infatti era stato ben presto sostituito da una nuova strategia estetica, più immediatamente comunicativa.

*Le tentazioni narrative di Guérin, ovvero la pittura oltre i suoi limiti*

Ciò ci conduce alla questione cruciale che movimentò il dibattito artistico fin dal 1802, ovvero dalla prima apparizione di *Phèdre et Hippolyte*. Alcuni critici rimproverarono infatti al pittore di non essersi attenuto fedelmente al testo della tragedia di Racine, offrendone una reinterpretazione distorta. Gli appunti mossi dai detrattori di Guérin nel periodico che ospitò il dibattito, il «Journal des bâtiments civils», vertevano su alcuni dettagli fondamentali. Fu contestata per esempio la didascalia di accompagnamento del quadro, che consisteva in un riassunto sintetico dell'azione e riportava i versi pronunciati da Ippolito davanti al padre<sup>60</sup>. Dalla sintesi della trama sembrava fra l'altro che Fedra avesse pronunciato l'accusa infamante contro Ippolito, mentre nella pièce di Racine è la nutrice a farlo (atto IV, scena 1). Il dipinto pareva poi confermare quanto scritto nella didascalia, poiché Fedra tiene in mano la spada che Enone mostra a Teseo come prova della tentata violenza: più precisamente, la spada che Enone *mostrerà*, se teniamo conto dell'azione delle due figure femminili, o che Enone *ha mostrato*, se teniamo conto di quella dei due personaggi maschili. La contraddizione interna è evidente. Ciò veniva ovviamente percepito come un'inaccettabile alterazione della trama<sup>61</sup>. Per inciso, nella tragedia di Seneca è invece la stessa Fedra a denunciare il falso tentativo di stupro a Teseo, che aveva minacciato di far torturare la nutrice per estorcerle la verità (e così sarà poi anche nell'*Hippolyte* di Robert Garnier, del 1573).

Ma le accuse di infedeltà al testo di Racine avevano ben più serie motivazioni, poiché la scena a cui fanno riferimento i versi riportati nella didascalia non contempla la presenza di Fedra e della nutrice. Dietro alle accuse di mancata coerenza illustrativa si intravede una

<sup>60</sup> «Accusé par Phèdre d'avoir conçu pour elle une passion criminelle, et d'avoir tenté de la satisfaire par la force, Hippolyte paraît devant son père, et répond aux reproches menaçants dont celle-ci l'accable, par ces vers admirables de Racine: D'un mensonge si noir justement irrité / Je devrais faire ici parler la vérité, / Seigneur: mais je supprime un secret qui vous touche. / Approuvez le respect qui me ferme la bouche » (atto IV, scena 1).

<sup>61</sup> Cfr. James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 603.

questione ben più cogente, relativa alla specificità del linguaggio pittorico rispetto a quello letterario. Come aveva affermato Lessing nel *Laocoonte*, a differenza della poesia, che è un'arte del tempo, la pittura è un'arte dello spazio e come tale non può rappresentare momenti diversi dell'azione, ma deve invece limitarsi a scegliere il più significativo<sup>62</sup>. La letteratura sarebbe perciò per sua stessa natura un atto creativo qualitativamente superiore alla pittura, elevandosi dalla semplice imitazione dell'*hic et nunc* a una realtà più estesa. Fra l'altro, proprio nel 1802 fu pubblicata la versione francese del *Laocoonte*, che sarà recepita da una critica estetica piuttosto sensibile a simili questioni di definizione delle arti<sup>63</sup>. All'epoca di *Phèdre et Hippolyte* di Guérin, le polemiche facevano riferimento a concetti già in qualche modo dibattuti nel secolo precedente, in seguito alla conferenza di Le Brun su un dipinto di Poussin, *Les Israélites recueillant la manne dans le désert*, che aveva suscitato un acceso confronto sulla liceità, per il pittore, di rappresentare momenti diversi dell'azione<sup>64</sup>. Il tema era stato ripreso in seguito da Dubos nelle già citate *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, di cui Lessing tradusse l'edizione del 1733. Pur sottolineando la maggior efficacia delle arti visive nel risvegliare le emozioni, Dubos ritiene che la letteratura possa arrivare a commuovere più della pittura, proprio perché può rappresentare momenti diversi dell'azione: «Le tableau ne livre qu'un assaut à notre âme, au lieu qu'un poëme l'attaque durant long-temps avec des armes toujournouvelles»<sup>65</sup>. La pittura, costretta alla rappresentazione di un solo momento spazio-temporale, non può

<sup>62</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, trad. it. di T. Zemella, *Laocoonte, ovvero sui limiti della pittura e della poesia*, Milano, Rizzoli, 1994, cap. XV, p. 142: «[S]e la pittura, grazie ai suoi segni o ai mezzi della sua imitazione, che essa può collegare solo nello spazio, deve completamente rinunciare al tempo, le azioni progressive, in quanto tali, non possono essere tra i suoi soggetti, ma essa deve accontentarsi di azioni una accanto all'altra, o di semplici corpi, che con le loro posizioni lasciano supporre un'azione». Del resto, il concetto era stato enunciato anche da Diderot nelle sue riflessioni sulla pittura: «[L]'unità di tempo è ancora più rigida per il pittore che per il poeta: il pittore ha solo un istante, pressoché indivisibile» (Denis Diderot, *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i «Salons»*, in Idem, *Sulla pittura*, a cura di Massimo Modica, Palermo, Aesthetica, 2004, pp. 99-148, cit. a p. 107 [ed. orig. *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons*, Paris 1799]).

<sup>63</sup> L'opera uscì con il titolo *Laocoon ou des limites respectives de la peinture et de la poésie*: cfr. James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 604.

<sup>64</sup> Cfr. Jacques Thuillier, *Temps et tableau: la théorie des «péripiéties» dans la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Acts of the twenty-first international congress of the history of art (Bonn, 1964)*, Berlin 1967, 3 voll.: vol. III, pp. 191-206.

<sup>65</sup> Jean-Baptiste Dubos, *op. cit.*, pp. 402-403.

infatti competere con la poesia, capace di presentarci una serie di quadri che ci conducono per gradi al culmine dell'emozione.

Il dibattito vide schierarsi opinioni contrapposte: alcuni critici biasimarono la scelta di Guérin di ricomporre liberamente la scena per offrirne una sorta di sintesi diegetica, mentre altri lodarono paradossalmente il dipinto per le stesse motivazioni, ovvero per il tentativo di andare al di là dei limiti intrinseci del mezzo artistico<sup>66</sup>. Com'è noto, la pretesa sincronia temporale e ambientale delle arti figurative era stata una conquista del Rinascimento, poiché nella pittura medievale, così come nelle rappresentazioni dei misteri, la compresenza diacronica di diversi momenti e la simultaneità dei luoghi erano la norma. D'altra parte, è altrettanto noto che proprio su questa riduzione della dimensione spazio-temporale si fondava il classicismo degli autori del *grand siècle*, e di Racine in particolare. La scelta di Guérin poteva dunque apparire doppiamente discutibile, in quanto trasgressiva rispetto a un principio che riconosceva la specificità alle varie arti, e in quanto provocatoria rispetto a un autore considerato il drammaturgo neoclassico per eccellenza.

Fra coloro che contestarono al dipinto la compresenza incongrua di personaggi che Racine aveva tenuto rigorosamente separati vi fu Madame de Staël. Le sue opinioni sulla questione, che aveva animato i dibattiti imperversando sulle pagine dei giornali, sono contenute nel romanzo *Corinne ou l'Italie* (1807). La protagonista, appassionata di pittura, possiede una galleria di dipinti che mostra all'amante, accompagnando la visita con dettagliati commenti. Non è ammissibile, afferma la famosa scrittrice per bocca della protagonista, che Fedra possa sostenere la propria calunnia di fronte a Ippolito, e per questo Racine aveva evitato accuratamente di farli incontrare<sup>67</sup>. Poiché soltanto pochi anni prima la scrittrice aveva molto apprezzato il dipinto di Guérin, è stato ipotizzato che il suo radicale mutamento di opinione sia stato provocato dal dibattito emerso in seguito alla pubblicazione in francese del *Laocoonte*<sup>68</sup>. Ma in sostanza Madame de Staël giudica il dipinto a partire dalle stesse categorie di verosimiglianza che applica alla letteratura: più che di un principio funzionale all'estetica neoclassica, si tratta di una pretesa aderenza alla realtà psicologica dei personaggi, affine alla poetica romantica e ricorrente anche nelle sue osservazioni critiche sugli attori dell'epoca (per

<sup>66</sup> Vedi le fonti citate in James Henry Rubin, *op. cit.*, pp. 603 e ss.; cfr. anche Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 302.

<sup>67</sup> Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Champion, 2000, p. 224.

<sup>68</sup> Cfr. Silvia Ginzburg, *op. cit.*, p. 12, e Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 304.

esempio nella descrizione della recitazione di Talma, che ammirava moltissimo, nella scena finale dell'*Andromaque*)<sup>69</sup>.

Secondo Rubin, fra i critici prevalse comunque una valutazione positiva del tentativo del pittore di superare i limiti stessi dell'arte, racchiudendo in un solo luogo e in un solo momento il senso complessivo dell'azione e del carattere dei personaggi<sup>70</sup>. Questo è appunto l'argomento che fu usato all'epoca da Michel Bourdon per ribattere alle accuse rivolte a Guérin: poiché i pittori non possono impiegare lo spazio e il tempo come i letterati, «il faut que le seul instant de l'action, choisi par eux, soit exprimé de manière à donner l'intelligence de toute l'action»<sup>71</sup>. In questo modo, egli argomenta, l'osservatore potrà ritrovare nel dipinto i fatti, i personaggi e le azioni della storia o dell'opera letteraria che conosce attraverso lo studio della storia o del mito<sup>72</sup>. A ben vedere, ciò ha un'implicazione che non corrisponde alla tendenza estetica prevalente in quegli anni: il pieno apprezzamento del dipinto richiede una conoscenza della fabula, ovvero un'*intelligenza* del quadro che vada al di là della semplice immediatezza ricettiva pur tanto apprezzata nei dipinti dell'epoca. Ora, quest'ultimo aspetto mi pare di fondamentale importanza per comprendere il motivo per cui i due dipinti di Guérin intrapresero una strada poi abbandonata dal pittore (e poco frequentata anche dagli altri artisti). Se da un lato si afferma sempre più l'idea che un quadro debba parlare in modo diretto ed efficace all'emotività dell'osservatore, alcuni pittori continuano a proporre illustrazioni di *fabulae*, drammatiche o mitologiche, di una certa complessità che dunque richiedono la conoscenza della diegesi narrativa per meglio apprezzare il pathos della scena.

Come abbiamo visto, l'inizio dell'Ottocento rappresenta un momento fondamentale di svolta in direzione di un'arte popolare, che trova corrispondenza nella diffusione dei *Salons* e nella loro apertura

<sup>69</sup> Mme de Staël, *De l'Allemagne*, cit., vol. III, p. 230.

<sup>70</sup> Cfr. James Henry Rubin, *op. cit.*, p. 602.

<sup>71</sup> Michel Bourdon, *Beaux-Arts: Lettre aux auteurs du «Journal des Bâtiments et des Arts»*, cit. in *Ivi*, p. 604.

<sup>72</sup> *Ibidem*: «et que, dès le premier aspect, le spectateur connaisse dans la représentation des personnages et dans l'ensemble de la composition, les faits, les caractères, les passions, les temps et les lieux, dont il est instruit par l'étude de l'histoire ou de la fable. Guérin me paraît avoir tenté hardiment plus. Son tableau représente en même temps l'action toute entière et tous les personnages avec leurs caractères, leurs passions et tous leurs sentiments, dans un seul instant et sous un seul aspect. Il faut donc, pour le juger, connaître parfaitement les situations diverses, les sentiments et les caractères dépeints si habilement dans l'ouvrage de Racine».

al pubblico più eterogeneo. Poco importa il fatto che gli anni in cui Guérin dipinse le due tele ispirate a Racine costituiscono un momento di *rappel à l'ordre* e ai valori tradizionali dopo la democratizzazione forzata della Rivoluzione. La fruizione dei dipinti si stava comunque avviando verso l'apertura al grande pubblico, un processo di lungo corso che va al di là dei repentini mutamenti politici dell'epoca. All'interno di questo contesto, Guérin propone una visione diametralmente opposta della pittura, che concepisce come un'arte aristocratica fondata sulla condivisione di valori e di conoscenze storico-letterarie. Dietro le accuse di infedeltà alla diegesi del testo raciniano rivolte a Guérin, si intravede insomma l'insofferenza nei confronti di un'arte arroccata su posizioni tradizionaliste e ormai datate, contrarie alla diffusione della pittura come strumento di mozione degli affetti analogo alla scena.

Apprendosi a nuove fasce di pubblico, il teatro aveva contrapposto ai privilegi della Comédie Française la specializzazione dei generi dei teatri dei Boulevard, dove le tragedie di Racine divennero fra l'altro oggetto di esilaranti parodie. E neppure il riordino dell'editto napoleonico del 1807 poteva far tornare indietro i tempi. Anche le arti figurative si aprivano lentamente alle masse, ma non avevano modo di differenziare l'offerta estetica se non distinguendo fra fruizione privata (che corrispondeva sostanzialmente al possesso) e fruizione pubblica. E quest'ultima si era estesa agli strati sociali finora estranei al pieno godimento delle arti figurative, teatralizzandosi. Se la pittura si drammatizza è anche perché non rinuncia alla tentazione di parlare un linguaggio universale e trasversale, ovvero immediatamente comprensibile a tutti, senza distinzioni di classe. Con i due dipinti ispirati a Racine, Guérin continuava invece a rivolgersi a una minoranza aristocratica e, soprattutto, acculturata.

Si ripropone qui la controversa questione del concetto di teatralità. Se i due dipinti di Guérin davano un'impressione di artificio che richiamava le pose degli attori sulla scena, altri pittori dell'epoca stavano assimilando la lezione del teatro andando in tutt'altra direzione, ovvero cercando di irretire l'osservatore con un immediato coinvolgimento emotivo, che non lasciasse spazio a rielaborazioni intellettuali. Un esempio di questa tendenza, che sarà poi prevalente, si può vedere nel dipinto ispirato alla drammaturgia con cui lo stesso Guérin trionfò al Salon del 1817, *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*<sup>73</sup> (fig. 5). Il dipinto fu accolto come un'ulteriore prova della ca-

<sup>73</sup> Paris, Musée du Louvre.



Fig. 5. Pierre-Narcisse Guérin, *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi* (Paris, Musée du Louvre).

pacità del pittore di rappresentare l'espressione delle passioni<sup>74</sup>, e fu apprezzato per l'insieme «pieno di calore», che compensava l'azione un po' teatrale e la luce piuttosto artificiosa<sup>75</sup>. Come indica il titolo, il dipinto mostra Clitemnestra ed Egisto (che ha fra l'altro i lineamenti di

<sup>74</sup> Stendhal scrisse per esempio: «Ce grand artiste fait des progrès dans la science de l'expression», cit. in *Histoire de la peinture en Italie*, a cura di Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 1996, p. 353.

<sup>75</sup> Così scrive N. [Henri de la Touche], *Beaux-Arts: Salon de 1817 (premier article)*, «Le Constitutionnel», 3 maggio 1817. Cfr. Stéphan Guégan, *op. cit.*, p. 47.

Talma) che si apprestano ad assassinare Agamennone durante il sonno: raffigura il momento culminante che precede l'azione fondamentale, creando una sospensione sia sul piano del pathos che su quello della narrazione. Guérin sceglie dunque di rappresentare l'attimo decisivo di transizione, eleggendolo a scena emblematica della tragedia: operazione che potrebbe sembrare abbastanza ovvia, poiché si ritrova in vari dipinti dei suoi allievi, come Gericault e Delacroix, e più in generale nei principali rappresentanti della scuola romantica. E tuttavia, se prendiamo in considerazione i suoi primi dipinti ispirati alla drammaturgia, è evidente che si tratta di una svolta significativa, che cambia radicalmente l'impostazione adottata in precedenza.

### *Altri illustratori infedeli di Racine*

L'originalità dei due dipinti di Guérin ispirati a Racine risulta evidente anche da un confronto con le illustrazioni coeve, in cui prevale la ricerca di un apice drammatico dell'azione. Per limitarci a pochi esempi, concentriamoci sulla tragedia di Fedra. Se ne può vedere una reinterpretazione fortemente spettacolarizzata nel dipinto di Étienne-Barthélémy Garnier *Hippolyte, après l'aveu de Phèdre sa belle-mère* (fig. 6), del 1793<sup>76</sup>.

Pur illustrando fedelmente una scena della pièce di Racine, Garnier la rielabora infatti in funzione drammatico-spettacolare, per ottenere un culmine di effetto patetico. Mentre Ippolito fugge inorridito, Fedra fa il gesto di pugnalarsi con la spada e la nutrice cerca di fermarla. In sintesi, il disegnatore esplicita e porta all'estremo le indicazioni del testo, in cui Fedra, dopo aver dichiarato la sua folle passione a Ippolito, lo implora di ucciderla, e gli chiede infine di prestarle la sua spada (atto II, scena v, vv. 704-711). A quel punto interviene Enone a impedire il gesto disperato della protagonista, che dunque si può immaginare lasci cadere la spada, anche perché si ode qualcuno entrare nella stanza.

Una drammatizzazione ancora più accentuata della scena cruciale del confronto fra Fedra e Ippolito si può vedere in un disegno di Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson per l'edizione Didot (1801-1805) delle opere di Racine: qui la protagonista si accascia,

<sup>76</sup> Montauban, Musée Ingres. Vedi il breve articolo di Claire Constans, *Racine et les peintres. La mort de Phèdre*, «L'objet d'art», n. 339, settembre 1999, pp. 74-77. Anche Rubin (*op. cit.*, p. 612) contrappone la scelta di un apice violento dell'azione alla compostezza della scena dipinta da Guérin, più conforme alle *bienséances*.



Fig. 6. Étienne-Barthélémy Garnier, *Hippolyte, après l'aveu de Phèdre sa belle-mère* (Montauban, Musée Ingres).

sorretta dalla nutrice sconvolta, aggrappandosi alla veste di Ippolito, al quale sottrae contemporaneamente la spada (fig. 7)<sup>77</sup>.

La raffigurazione si riferisce alla stessa scena scelta da Garnier come momento culminante di pathos, con un'ulteriore drammatizzazione dovuta all'atteggiamento scomposto di Fedra, raffigurata come in trance, con la testa rovesciata a lato. Fra i cinque disegni commissionati a Girodet de Roucy-Trioson da Didot per la tragedia raciniana, poi esposti al *Salon* parigino del 1805, si trova una raffigurazione in cui Fedra confessa la sua passione a Enone, che inorridisce (atto I, scena III), mentre un altro disegno della stessa serie illustra i versi di Teseo: «*Quel est l'étrange accueil qu'on fait à votre père, / mon fils?*» (atto III, scena V). In quest'ultimo sono presenti anche Fedra ed Enone, due personaggi assenti dal testo, che prevede invece la presenza di Théràmène (fig. 8).

Pur rielaborando figurativamente la scena per renderla più drammatica, Girodet si attiene tuttavia alla lettera del testo. Fa infat-

<sup>77</sup> Il pittore si è fra l'altro ispirato alla tragedia di Racine per altre incisioni, fra cui *Phèdre et – none*, in cui la protagonista è raffigurata prostrata sulla sedia, mentre confessa alla nutrice il suo amore colpevole.





Fig. 7. Disegno di Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson per l'edizione Didot (1801-1805) delle opere di Racine.

ti precedere l'apostrofe di Teseo al figlio dai versi conclusivi con cui Fedra si congeda dallo sposo nella scena precedente: «Indigne de vous plaire et de vous approcher, / Je ne dois désormais songer qu'à me cacher» (atto III, scena IV, vv. 919-920). La fedeltà al testo è fuori discussione, ma l'iconografia schiude nuove connotazioni di senso,



Fig. 8. Disegno di Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson per l'edizione Didot (1801-1805) delle opere di Racine.

poiché la scena che si conclude con i versi di Fedra non prevede la presenza di Ippolito. Il confronto fra padre e figlio della scena successiva si arricchisce a sua volta della reazione sconvolta di Fedra, che muta l'equilibrio del discorso figurativo ed entra implicitamente in rapporto con la figura del giovane, dal quale la protagonista sembra rifuggire ancor più che dal marito. Fra parentesi, il confronto diretto fra i tre personaggi principali si trova invece in *Phèdre et Hippo-*

*lyte* di Nicolas Pradon (atto IV, scena v), dove però assume risvolti completamente diversi<sup>78</sup>.

Più in generale, nelle incisioni che accompagnano le edizioni della drammaturgia classica, l'unione di scene diverse nella stessa immagine è abbastanza frequente. All'epoca in cui il dipinto di Guérin fu realizzato, non mancavano neppure le rivisitazioni fantastiche e molto libere della fabula, talvolta ispirate alle rielaborazioni drammatiche del mito. Se ne può vedere un esempio in un dipinto che illustra la tragedia di Fedra realizzato da un certo M. Berthon ed esposto al Louvre nel 1814 (ma forse già nel 1800)<sup>79</sup>, dove l'interpretazione è talmente libera che il pittore colloca la scena in un esterno. Fedra è infatti raffigurata in primo piano, distesa mollemente nel bosco, appoggiata a un albero. Potrebbe essere ispirato all'*Ippolito* di Euripide, con un rinvio ai versi in cui Fedra, arsa di passione, vagheggia di andare nei boschi, fra i pini<sup>80</sup>, o alla *Phaedra* di Seneca, dove nel primo atto la protagonista confida alla nutrice che vorrebbe seguire Ippolito mentre scala le vette di monti nevosi e per le foreste. Del resto, anche nella tragedia di Racine, Fedra sogna di stare all'ombra di un bosco per seguire con gli occhi un carro in corsa, con un riferimento audace a Ippolito di cui subito si pente (atto I, scena III). Nel dipinto di Berthon, sullo sfondo si vede una donna che in ginocchio supplica Ippolito, raffigurato a cavallo. Si tratta certamente della nutrice, che in varie versioni del mito si assume l'incarico di intercedere per la sua padrona presso il giovane<sup>81</sup>. Nella pièce di Racine, è Fedra che

<sup>78</sup> Teseo entra all'improvviso nella stanza e coglie Ippolito in ginocchio davanti a Fedra, interpretando il gesto come una supplica amorosa. Rappresentata all'Hotel Guénégaud il 3 gennaio 1677, la tragedia rielabora il mito in modo sostanziale, poiché non sono né Fedra né la nutrice a calunniare Ippolito, ma è lo stesso Teseo a dedurre l'insana passione del figlio dal suo turbamento, che attribuisce erroneamente alla presenza di Fedra e non a quella di Aricia che l'accompagna.

<sup>79</sup> Sulla base di una recensione apparsa nel «Journal des Débats», 14 Brumaio, anno IX, Rubin data l'esposizione del dipinto al 1800, pur precisando che non se ne dà notizia nel catalogo da lui visionato. In realtà il quadro viene descritto e riprodotto in un disegno negli *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Salon de 1814*, Paris, Imprimerie de Chaignieau Aîné, 1814, che raccolgono le più importanti opere pittoriche esposte «per la prima volta al Louvre, il 5 novembre 1814».

<sup>80</sup> Euripide, *Ippolito*, a cura di Dario Del Corno, trad. it. di Raffaele Cantarella, Milano, Mondadori, 1985, I episodio, vv. 208-211: «Potessi da rorida fonte / di pure acque attingere un sorso! / E sotto i pioppi, in un folto prato / distesa, riposare!».

<sup>81</sup> Nella tragedia antica è proprio Enone a rivelargli l'amore di Fedra, ricevendone in cambio ingiurie, come racconta la protagonista al coro di donne (*Ivi*, II episodio, vv. 577-582). Anche nella versione di Seneca è la nutrice a proporsi a Fedra

dopo la sua incauta confessione invia Enone a supplicarlo, ricorrendo a tutti i mezzi («Presse, pleure, gémit; peins-lui Phèdre mourante»: atto III, scena I, v. 809), facendogli addirittura balenare davanti agli occhi la possibilità di regnare. Si può infine osservare che anche nel II atto dell'*Hippolyte* di Robert Garnier la nutrice si ripromette di intercedere presso Ippolito, come farà poi nel III atto. L'azione è dunque contemplata nelle principali versioni del mito, ma quasi sempre come una scena soltanto evocata e non rappresentata. E anche Berthon unisce due momenti diversi della fabula, senza però riferirsi a una determinata tragedia, ma al mito. Così avrebbe potuto fare anche Guérin, che nel redigere la didascalia per l'esposizione preferisce invece collegare il dipinto ai versi pronunciati da Ippolito, sebbene ciò renda incongrua la presenza delle due donne. Intraprende così una strada eccentrica, che come ho già accennato non verrà seguita e che anzi abbandonerà egli stesso, come dimostra *Clytemnestre hésitant avant de frapper Agamemnon endormi*.

*Raccontare o rappresentare: il concetto ambiguo di «tableau»*

Sia in *Phèdre et Hippolyte* che in *Andromaque et Pyrrhus*, la scena è strutturata come un quadro ben equilibrato di relazioni, che generano nell'osservatore un senso di ordine compositivo. Attribuendo un'implicita connotazione teatrale al dipinto del 1802, Antonio Pinelli ha parlato di «ferrea e concatenata regia degli sguardi e delle pose»<sup>82</sup>. In verità ogni personaggio segue una propria traiettoria dello sguardo, senza incontrare quella degli altri. Teseo fissa irato Ippolito, che invece volge lo sguardo altrove, in basso, con un atteggiamento che ben rappresenta la sua reticenza nel rivelare il segreto (a cui tuttavia allude, con un'obliquità che si ritrova appunto nello sguardo). La mano tesa davanti a sé di Ippolito è invece perfettamente speculare al pugno chiuso di Teseo, quasi icona di una traiettoria che parte dal basso dalla sfera delle passioni e trova un punto di arresto totale nella dimensione ideale ed elevata del giovane, il cui profilo si staglia come una silhouette di serena purezza efebica. Più che frutto di una regia, gli sguardi e gli atteggiamenti dei personaggi sembrano la trasposizione figurativa di uno schema di rapporti. In sostanza, Guérin innesca nel-

come mediatrice, andando a supplicarlo per cercare di commuoverlo (si limiterà poi a parlare al giovane, duro e inflessibile contro le donne, delle dolcezze dell'amore, per lasciare infine spazio a Fedra che arriva e rivela la sua passione).

<sup>82</sup> Antonio Pinelli, *op. cit.*, p. 301.

l'osservatore una mobilità dello sguardo, che nell'andare da una scena all'altra ricrea nell'immaginazione l'intreccio.

Ancora riferendosi a *Phèdre et Hippolyte*, Pinelli afferma che Guérin porta «a conseguenze estreme, fino a sfiorare il punto di rottura, quella tendenza a una laconica e un po' enfatica icasticità da *tableau vivant* che si avverte già, con tutta chiarezza, in parecchi capolavori davidiani»<sup>83</sup>. Eppure, a ben vedere, il *tableau* congela un istante determinato dell'azione, che elegge a culmine patetico ed emblematico della fabula, mentre il dipinto di Guérin chiede all'osservatore di ricostruire con l'immaginazione lo sviluppo della storia. Considerata da questo punto di vista, l'operazione compiuta da Guérin è fondata su una concezione diametralmente opposta al *tableau*. L'impressione di trovarsi di fronte a una scena statica è infatti contraddetta dal dinamismo diegetico necessario alla piena comprensione dell'azione. In sostanza, estremizzando il ragionamento, si può affermare che il *tableau* esclude la fabula, e viceversa: il primo coglie l'attimo presente eleggendolo a scena emblematica del dramma, la seconda richiede uno sviluppo narrativo che presuppone il tanto contestato artificio di condensare nello stesso quadro più momenti e luoghi. Che Guérin operi procedendo in questa seconda direzione è evidente. La traduzione delle azioni in atteggiamenti, ovvero in pose che ne esprimono l'essenza dal punto di vista psicologico e relazionale, va in direzione del *tableau*, ma viene inserita all'interno di un contesto che richiama la diegesi.

Di certo Guérin ricorre a un linguaggio fortemente codificato, composto di segni che attingono alla tradizione mimica dell'espressione delle passioni e alla fisiognomica. Impiega tuttavia questi segni più per *raccontare* che per *rappresentare*. Lo smarrimento di Fedra, la natura subdola della nutrice, il corrucchio di Teseo, la ricasazione e l'integrità morale di Ippolito: tutto viene posto sullo stesso piano, affidando ai gesti e alla mimica un'iconica funzione illustrativa. La scena diventa così immediatamente leggibile, ma allo stesso tempo comprensibile solo mediante la conoscenza della fabula. Guérin non intende raffigurare una possibile scena sincronica (inesistente nella pièce raciniana), ma momenti diversi dell'azione con una scelta che, come abbiamo visto, gli sarà rimproverata da una parte della critica. Alcuni continueranno infatti a valutare il quadro per ciò che non è, né intende essere: la rappresentazione di un momento determinato della tragedia. È proprio partendo da questo fraintendimen-

<sup>83</sup> *Ibidem*.

to di fondo che Madame de Staël rimprovererà per esempio a Guérin l'inverosimiglianza psicologica della scena, ovvero dell'atteggiamento di Fedra in presenza di Ippolito.

Stilisticamente statica, la raffigurazione presenta un dinamismo narrativo che induce lo spettatore a riannodare la continuità degli avvenimenti, immaginando gesti, azioni e atteggiamenti. La relazione psicologica fra i personaggi si sviluppa infatti in un percorso diacronico, mentre l'esternazione dei segni visibili del sentimento si combina con la diegesi in modo tutt'altro che banale, poiché gli atteggiamenti intesi nel senso di «espressioni degli affetti» si affiancano ad atteggiamenti come «azioni», ovvero comportamenti che hanno effetti pratici. Se Ippolito e Teseo mimano efficacemente la scena del confronto cruciale, come in un *tableau*, le due donne alludono a un'altra dimensione. Il dipinto di Guérin innesca dunque la drammaticità nella misura in cui rinvia allo sviluppo della storia. In tal senso, è letteralmente antiteatrale, per quanto il risultato dell'operazione assuma una connotazione particolarmente drammatica. Invece di rappresentare un presunto climax emotivo, Guérin ci offre una visione paratattica degli atteggiamenti dei personaggi, fissati in una posa indicativa della loro funzione drammaturgica, ma non culminante dal punto di vista dell'effusione sentimentale. In altri termini, non antepone soltanto la diegesi alla sintesi drammatica, ma anche l'illustrazione alla retorica degli affetti. In tal senso, non si distingue solo dai pittori successivi, ma anche dai suoi contemporanei, che privilegiano un diverso modello di teatralità, più spettacolare ed emotivamente coinvolgente.

Rivediamo dunque il dipinto alla luce delle osservazioni di Lessing, secondo il quale la pittura deve rinunciare allo sviluppo diacronico, poiché non si addice alla natura del mezzo<sup>84</sup>. Il pittore «può utilizzare solo un unico momento dell'azione, e deve perciò scegliere quello più significativo, quello dal quale vengono meglio chiariti il precedente e il seguente»<sup>85</sup>. Fra l'altro, vale la pena osservare che un'affermazione analoga era stata formulata da Diderot nei suoi *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons*, uno scritto che, come enuncia già il titolo, era stato concepito espressamente per commentare le esposizioni dei *Salons*<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *op. cit.*, cap. XVI, pp. 143-144.

<sup>85</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Paralipomena al Laocoonte*, in *Ivi*, p. 240.

<sup>86</sup> Denis Diderot, *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura, l'architettura e la poesia, per continuare i «Salons»*, in *Sulla pittura*, cit., p. 108: «[L]'artista non dispone

Se il tema cruciale sono i limiti intrinseci della pittura rispetto alla narrativa, c'è un altro aspetto che è opportuno porre in rilievo. Alludendo alla necessità di attivare un processo immaginativo nell'osservatore<sup>87</sup>, Lessing afferma che il momento espressivo più intenso non è, a suo parere, il più adatto ed efficace. Poiché un dipinto è statico, se viene osservato a lungo può finire addirittura per perdere l'iniziale impatto drammatico: «Al di là di esso non vi è più nulla, e mostrare all'occhio il massimo vuol dire tarpare le ali della fantasia e costringerla, dal momento che essa non può andare al di là dell'impressione sensibile, a occuparsi di immagini più deboli, oltre le quali essa sfugge la pienezza evidente dell'espressione come fosse il suo limite»<sup>88</sup>. Con una delle sue sottili intuizioni, Lessing recupera per via indiretta l'idea dello sviluppo temporale, affidato però all'immaginazione e non alla raffigurazione.

Se Guérin contravviene ai principi di ispirazione neoclassica enunciati da Lessing, ne recepisce perfettamente l'appello alle facoltà immaginative dell'osservatore. Proprio il suo ricorso alla narrativa conferisce ai due dipinti, e più in particolare al primo, la serenità drammatica che stempera e contiene il pathos all'interno di una forma classicheggiante. Allo stesso tempo, Guérin richiede all'osservatore una partecipazione attiva attraverso l'immaginazione, che ricrea idealmente lo sviluppo dell'azione. Nella pittura romantica, l'osservatore diventerà invece uno spettatore emotivamente partecipe ma passivo (proprio perché deve limitarsi ad assorbire il pathos), immerso in un presente che si manifesta spesso come suspense, attesa angosciata dell'evento o del culmine dell'azione. L'iconografia tenderà così alla rappresentazione del singolo momento, congelato come in un'istantanea. Ancora una volta, si tratta di due diversi modelli di teatralità: uno fondato sul dipanarsi della diegesi drammatica, l'altro sulla sincronia di un'azione spettacolare. E nel prediligere quest'ultimo modello, i pittori romantici saranno paradossalmente più neoclassici di Guérin.

che di un istante; ma quest'istante può sussistere con gli indizi dell'istante che l'ha preceduto e con l'annuncio di quello che lo seguirà».

<sup>87</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *op. cit.*, cap. III, p. 60: «[È] fecondo solo ciò che lascia libero gioco alla immaginazione. Quanto più noi vediamo, tanto più dobbiamo essere in grado di arricchire il nostro pensiero».

<sup>88</sup> *Ibidem*.





José Luis Gómez

APUNTES SOBRE VIDA Y TRABAJO.  
ESBOZO DE UN TRAYECTO.  
DOCTOR HONORIS CAUSA UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE DE MADRID

Nota di Eugenio Barba. *Ho proposto di pubblicare sulla nostra rivista la Lectio Magistralis di José Luis Gómez per diverse ragioni: l'importanza dell'avvenimento in sé; l'amicizia che ci lega malgrado le differenze nel fare teatro; le implicite riflessioni che da queste circostanze si riverberano sul modo di pensare la «storia sotterranea dei teatri».*

*José Luis Gómez è un celebre attore di teatro, cinema e televisione. Come attore e come regista si è sempre dedicato alla messinscena dei grandi scrittori di teatro antichi e moderni. Nato nel 1940 a Huelva, in Andalusia, interruppe i suoi studi alberghieri in Germania per occuparsi di teatro, e lì ha recitato, in una lingua non sua, il teatro che sentiva più suo. Torna in Spagna dopo la morte di Franco. E dopo aver incontrato Grotowski.*

*Il paradosso fondamentale di Grotowski potrebbe definirsi così: fare del teatro un luogo per la ricerca dell'identità, ma passando attraverso la pratica dello sradicamento. Un luogo e un tempo per l'incontro attraverso l'esercizio della differenza e della solitudine. Un'esperienza collettiva fondata sulla demistificazione dei miti della collettività e dell'unanimità.*

*Per questo erigiamo case teatrali, dedichiamo tempo, intelligenza e denaro per renderle corrispondenti ai nostri valori, per renderle solide contro gli urti delle circostanze. Ma le erigiamo e le rafforziamo perché in esse non vogliamo rinchiuderci.*

*Nel 1995, José Luis Gómez ha inaugurato a Madrid una solida dimora teatrale: il Teatro de La Abadía. Una dimora non solo per gli spettacoli, ma per tutte quelle pratiche che costituiscono la cultura del teatro. Quell'anno ne abbiamo parlato lungamente insieme a Valladolid, mentre l'Odin Teatret, in tournée, rappresentava Kaosmos. Scoprimmo la consanguineità fra le nostre storie, segnate dal bisogno di staccarci dalle terre natali e di ritornarvi da stranieri; il nostro disagio rispetto al teatro così come esso si configura nello spirito del nostro tempo.*

*Certe amicizie sono la scoperta improvvisa di un'affinità preesistente e oggettiva.*

*Ritengo significativo, direi quasi simbolico, che la prestigiosa Universidad Complutense di Madrid, fondata alla fine del XIII secolo, abbia deciso, per la*

*prima volta nella storia di Spagna, di conferire il titolo di Doctor Honoris Causa a un attore. Come l'ha motivato, senza ironia, il professore di filologia Javier Huerta Calvo nella laudatio: «el país de Lope y Tirso, Valle-Inclán y Lorca, Buero Vallejo y Arrabal estaba en deuda con las gentes de teatro».*

*Ritengo ancor più significativo che l'attore onorato risponda con una Lectio Magistralis tutta in prima persona, che non si lascia intimidire dalle convenzioni accademiche, e inseguie la domanda sottile e decisiva che riguarda i frutti duraturi dell'arte effimera. Affilando le armi della mente per la caccia a una risposta, il nuovo dottore si rivela uomo di scienza.*

*Come attore di teatro e di cinema, José Luis Gómez non solo è un artista celebre, ma largamente premiato. Mi si potrebbe obiettare: che c'entra, dunque, la storia sotterranea del teatro?*

*La storia sotterranea del teatro non è la storia del teatro sotterraneo. È saper vedere gli avvenimenti teatrali senza lasciarsi abbagliare dalle evidenze che affiorano, dalle opposizioni fra i celebri e gli oscuri, fra i premiati e i negletti, i successi e gli insuccessi. Cercando invece il filo nascosto che lega la biografia al mestiere, la decisione anonima alla storia, e che distingue la fame profonda dalla fama inevitabilmente superficiale.*

Rector Magnífico de la Universidad Complutense,  
 Ministra de Cultura,  
 Vicepresidente de la Comunidad de Madrid,  
 Delegada del Area de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento  
 de Madrid,  
 Autoridades,  
 Académicos,  
 Muy queridos amigos y compañeros:

Nadie emprende la tarea de hacerse hombre de teatro con el propósito de estar un día en tan honorable situación como ésta; por lo tanto es una circunstancia, si bien aceptada con gozo, del todo sobrenvenida. La universidad que, durante siglos, ha admitido los textos e ignorado a los artistas de la escena, los honra finalmente. Agradezco, conmovido, a esta ilustre Universidad y, sobre todo, a la vida el habernos traído a las gentes del teatro hasta este lugar y en el abrumador recuerdo de quienes nos han precedido en esta distinción.

He tenido la fortuna de trabajar en el teatro en diversas funciones, además de la de actor: sólo hablaré de esta última, pues es la que me formó.

...para comenzar diré que en el teatro nunca he tenido problemas con el vestuario... pero esta vez salgo a escena sin hacerme al traje, con solo una prueba... Y ya saben, normalmente son tres...

Con diez cañones por banda,  
viento en popa, a toda vela,  
no corta el mar, sino vuela  
un velero bergantín.  
Bajel pirata que llaman,  
por su bravura, el Temido,  
en todo mar conocido  
del uno al otro confín...  
La luna en el mar riela,  
en la lona gime el viento,  
y alza en blando movimiento...

No, no se asusten, no la voy a recitar entera...

¡*La canción del pirata!* Con ella comenzó todo. Debía de tener nueve años. Era Navidad. No había clientes por esas fechas en la modesta pensión de mis padres, uno de los pocos momentos del año en los que la familia podía estar sola, sin el ajetreo habitual del negocio. El comedor estaba adecuado para la ocasión. Mi madre había puesto el belén y mi padre confeccionado platos especiales que aprendió de cocineros de hoteles importantes. Yo había preparado la sorpresa con secreta diligencia, asesorado por un cliente de la casa que me enseñaba a leer versos.

Me subí a una mesa, observé un instante a los espectadores a mis pies, levanté la mirada hacia el horizonte, que imaginaba tras la pared de azulejos ante mis ojos y comencé.

De pronto todos estaban conmigo. Podía sentir físicamente su atención, el asombro de mis padres, los ojos de mis hermanos, el fluir del texto dentro de mí a medida que lo enunciaba. Y sentía también el cosquilleo del momento, el vértigo de comerme una estrofa, y, tras leve despiste, seguir como si nada; y, ante todo, el desconocido poder y la súbita debilidad que me habitaban al mismo tiempo.

Ahí ocurrió por primera vez de modo reconocible. Una situación recordada por tantos niños, ¿no es cierto? Bien, pero ¿qué ocurrió?

Creo que al menos hasta la ocupación romana no había actores ni artistas en el árbol genealógico de la familia. De hecho no había ni árbol genealógico. Mi madre procuraba incentivar mi sensibilidad con una profesora de piano y sus lecciones personales consistían, ante todo, en su propia prudencia, austeridad y buenser y en la cuidadosa elección de los colegios; mi padre me exhortaba continuamente a la audacia, al trabajo y a la vida que tenía por delante.

De arte no se hablaba y nada se sabía. Poco importa, nadie, ni yo

mismo, de entre los presentes, pudo imaginar que, años más tarde y contra todo pronóstico, yo me emperrara en aprender a ser... ¡actor!

¿Se puede aprender eso? Muchos lo dudan. Quizás tengan razón: todavía estoy aprendiendo.

Pero resultó que los versos que me había prestado Espronceda se acabaron, el hechizo, por llamarlo de algún modo, se desvaneció y los aplausos y felicitaciones no pudieron sustituirlo. Recomenzó la vida cotidiana y el recuerdo de lo sucedido, se escondió en mi interior, como ascua dormida a la espera de un nuevo sople.

Creo que fue la primera vez que tuve una experiencia medio consciente de... *lo efímero*...

Bien mediados los cincuenta y, acabado el bachiller, esperaba el ingreso en la recién fundada Escuela Nacional de Hostelería: me curtía como aprendiz en las cocinas del entonces Castellana Hilton. En aquellos tiempos las espinacas llegaban a los hoteles en grandes manojos llenos de barro. Alguien tenía que limpiarlas: yo.

Para pasar el tiempo recitaba en voz baja trozos de *La vida es sueño* tratando de corregir mi ingobernable acento andaluz...

Cuentan de un sabio que un día  
tan pobre y mísero estaba  
que sólo se alimentaba  
de unas hierbas que cogía...

Y esto era porque ya iba al teatro, aprovechaba cada ocasión propicia para hacerlo mediante las entradas de «claqué» ¿recuerdan aquella institución benemérita por la que se podían conseguir entradas gratuitas, en el gallinero, con la obligación de aplaudir, a una señal? : eran las únicas a las que podía acceder.

Y ya me había acercado a una compañía de las que se llamaban «de arte y ensayo» y participaba en un espectáculo en el papel de camarero, con dos frases por todo texto, que si no eran «Señorito, el chocolate» debían parecersele. Me empené en dotar de alguna comicidad a mi exiguo papel fingiendo un tropezón antes del mutis. Fue mi única aparición en el Teatro Español, antes de reabrirlo muchos años después con *La vida es sueño*, la obra que recitaba en voz baja en las cocinas del Hilton.

Durante las vacaciones volvía al reencuentro con el infinito Atlántico en mi Huelva natal, participaba en una revista radiofónica, promovida por el Frente de Juventudes, que Dios tenga en su gloria, o intentaba, sin éxito, leer para la radio *Platero y yo*.

Con ocasión del fin de ciclo de la Escuela de Hostelería llegué a recitar para asombro de camareros, cocineros, recepcionistas y gobernantas recién promovidos, un *Ricardo III* digno de mejor causa.

Y poco después ya hacía prácticas en un renombrado restaurante de París, en la plaza del Odéon, justo enfrente del teatro cuya dirección acababa de asumir Jean-Louis Barrault: asistía al estreno que reinauguró la sala venerable: *Cabeza de oro*, de Claudel; leía *La náusea* y *El extranjero* y, en mi pulcro uniforme de camarero, rogaba a Jean-Paul Sartre y Albert Camus, clientes asiduos, que me dedicaran sus libros en la primera página.

Muchos años más tarde dirigiría en el Teatro Nacional del Odéon *La vida es sueño*.

Tras unos meses de nuevo junto al Atlántico onubense iniciándome en el alemán por mi cuenta, me vi en Frankfurt. Allí iba a cambiar mi destino.

El hotel Frankfurter Hof era conocido por su hostelería de alta calidad y mientras la practicaba mejoré día a día el uso de la lengua de Goethe.

Pero habían transcurrido pocas semanas desde mi llegada y ya había elegido obra y día de la representación en aquellos Städtische Bühnen de Frankfurt teatros municipales, así llamados porque tenían salas y elencos de drama, ópera y ballet.

Caí en la trampa que me había puesto el azar.

La obra era *Woyzeck*, ¡*Woyzeck!*, en una puesta en escena de Erwin Piscator; y, pocos días más tarde, *El balcón*, de Genet, dirigida también por semejante mito.

El impacto de aquellas representaciones en mí fue tremendo. Una catástrofe definitiva: ya nada volvería a ser como antes. Enfermé de incontinenia imaginaria: me soñaba, sin parar, en papeles imposibles sobre escenarios inalcanzables.

Casualmente, poco después, en una convención en el hotel de la comunidad israelita de Frankfurt, presencié una representación de mimo a manos de un brillante y, a la sazón, famoso artista de Tel Aviv.

Conversación inmediata:

Señor Molcho, ¿dónde podría aprender yo mimo?

Aquí, en Alemania. En Bochum acaban de abrir una escuela de arte dramático muy moderna. El maestro de movimiento, Klaus Boltze, es un buen alumno de Étienne Decroux y conocido mío.

¿No le molestaría darme la dirección?

Pido día de permiso en el hotel, en Frankfurt, y hora para una

entrevista con el director de la Westfälische Schauspielschule en Bochum.

Paul Riedy me habla, desde su estatura germánica, paternal, increíble y divertido:

Joven, está usted en el lugar equivocado: aquí el mimo es sólo una disciplina auxiliar.

¿El mimo no es teatro?

Bueno, sí, también; pero los textos de los grandes autores es nuestro objetivo. Nosotros formamos para eso.

Yo también quiero eso.

No se trata solo de querer. Usted todavía habla mal alemán. ¿Por qué no estudia en su país?

Me gusta más el teatro que se hace aquí. Aprenderé bien alemán.

Bueno, inténtelo: en siete meses hay exámenes de ingreso.

Vuelta a Frankfurt. Conferencia telefónica a Huelva.

Hola papá, ¿cómo estáis?

Bien, pensando mucho en ti, que estás tan lejos. ¿Ocurre algo? Escribe, que es mas barato. ¿Qué tal el hotel, cómo va tu alemán?

El hotel es fantástico, y el país..., fíjate ni rastro de la guerra. Con el alemán ya me defiendo. Y he ido bastante al teatro...

¿Al teatro? ¿Al teatro, en alemán? Pero bueno, ¿te fuiste hasta a Alemania para ir al teatro? ¿Todavía no te has quitado esos pájaros de la cabeza?

No puedo, papá. Lo siento. Lo que quiero aprender de ahora en adelante es teatro, no hostelería.

El consiguiente silencio de mi padre fue largo, y su negativa a apoyar mi proyecto vital, comprensible. Su sueño de verme convertido en hostelero de postín se había truncado. No he olvidado su dolor.

Abandoné el Frankfurter Hof, y me trasladé a Bochum. La hostelería me sirvió para ganar mi sustento y pagar las clases particulares de actuación y dicción con las que empecé a preparar ingreso en el Instituto de Arte Dramático de Westfalia.

Llegado el día D, de ciento cincuenta examinados, fueron admitidos once alemanes, un austríaco, un suizo y, ¡ay, azar!, un español que logró cruzar la puerta entreabierta.

Aquellos años de la primera formación fueron inolvidables, potenciados por el descubrimiento continuo y la sorpresa: el teatro, la literatura, la filosofía y la música abrían en mí perspectivas que nunca había sospechado. ¡Todo ello tenía que ver con el oficio que estaba aprendiendo!

La prosodia y la fonética alemanas, los largos enunciados de sus frases, supusieron un trabajo más que arduo, y tuve que aprender el valor de una cuidadosa artesanía.

Creo que hubo una conjura, silenciosa aunque nada indulgente, por parte de profesores y alumnos para ayudarme a superar las dificultades.

¿Pero qué me sucedía al comenzar a actuar? ¿Volvía a surgir el torbellino desatado con los versos de Espronceda?

No, ya era un proceso distinto, había perdido una inocencia que solo recuperaría mucho más tarde, cuando lo aprendido se asentó en mi interior.

Veía todo el teatro a mi alcance y ensayaba, veía ensayar, y, sí, empezaba a percibir algo de lo que ocurría en mí al asumir un conflicto dramático, registraba la calidad elusiva de mis emociones, la incipiente organización de mi cuerpo y mi mente. Aquel tiempo me hace recordar las palabras de Pedro el Rojo ante la Academia: «Se aprende, se aprende cuando no hay más remedio, se aprende cuando se busca una salida, se aprende sin descanso. Se castiga uno a sí mismo con el látigo, azotándose a la menor resistencia. La naturaleza simiesca saltó con fuerza fuera de mí y se alejó dando vueltas...».

En el fondo no había logrado más que perder el miedo.

Terminé los estudios en aquel inolvidable centro de formación con holgura, manejando la lengua alemana casi como lo propia y deseando ponerme a prueba sobre los escenarios. En las audiciones que la escuela organizaba, como fin de carrera, acudían los intendentes de muchos teatros en busca de jóvenes actores para sus elencos: fui enseguida contratado.

Antes de integrarme a los Teatros de la ciudad de Gelsenkirchen quise redondear mi destreza física en París, con Jacques Lecoq. Sus enseñanzas y su personalidad han sido una referencia toda mi vida.

Pasé por los teatros municipales o estatales de Nuremberg, Múnich, Düsseldorf, Frankfurt y Hamburgo, incorporando papeles significativos de un repertorio de teatro de arte. Mi implicación en el trabajo físico me llevó a elaborar varios espectáculos de mimo con los que giré por Europa y a asumir las labores de dirección de movimiento, que compaginé con mi trabajo de actor. Ello me llevaría, no mucho tiempo después, a la dirección de escena.

Me sentía en casa con la compañía y las palabras de Schiller, Büchner, Brecht, Goethe, Hofmannsthal, Fassbinder o Handke. Hasta que me percaté de que me eran casi más cercanas que las de Calderón, Lorca, Cervantes, Valle-Inclán o Buero Vallejo; éstas no

habían pasado por mí, no les había prestado mi voz. Pero mi país y mi lengua seguían habitándome. Once años habían pasado como un relámpago y era la hora de volver.

Antes quise satisfacer un deseo íntimo. Los escritos de Eugenio Barba sobre el trabajo de Jerzy Grotowski habían despertado en mí la necesidad de vivirlo personalmente. Me desplazé a Polonia y, en Wrocław, nevada y gris entonces, el actor santo y el teatro pobre se convirtieron en una referencia interior de conducta artística para siempre.

Proyecté con cuidado la vuelta a España. El Festival Internacional de Teatro de Madrid quiso acoger al hijo pródigo y el Instituto Alemán prestó una providencial colaboración que prosiguió durante años.

*El informe para una academia*, de Franz Kafka, y *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke, ambas historias ejemplares de emancipación, podían ser bien entendidas, en un sentido político, por los ávidos espectadores españoles, tan largo tiempo gobernados por el Gran Tutor.

Con el estreno de estas dos obras creí que el camino estaba allanado para un trabajo estable y fructífero en mi país y en mi lengua. No podía estar más equivocado. Pero no importa, el gris de los uniformes de los agentes del orden público coloreaba el entorno, la mayoría estábamos aquí en el mismo barco, y tocaba remar contra la marea.

Quiero rescatar una anécdota muy íntima de aquel estreno. Mis padres vinieron de Huelva para asistir. Nunca se habían sentado en un palco de un teatro como el de la Zarzuela. Al aparecer el simio de Kafka, según me contaría ella posteriormente, mi padre cogió la mano de mi madre en silencio.

Finalizada la representación entraron en el camerino y me miraron con los ojos brillantes, sonrientes, mudos. Quizás dudaran que fuera yo la misma criatura. Mi padre, en un acceso de timidez que le desconocía, acertó a decirme: «Oye, PepeLuí, ezaz oreja que llevabah, no eran lahtuyah, ¿verdad?».

A partir de aquellos dos espectáculos el desarrollo de mi trabajo acaba de ser referido con gran generosidad. No me toca añadir nada. Pero sí quisiera hablar algo de las entrañas de mi oficio, tal y como mi experiencia las ha vivido, rompiendo así una costumbre extendida entre los míos de hablar poco y escribir menos de algo que nos importa tanto.



Al volver constaté que muchos de nuestros mayores actores, utilizaban y habían generalizado el nombre de «cómicos» para designarnos profesionalmente. Es un término ambivalente, según se use, y se utiliza tanto con ternura y empatía como con desprecio. Mi profesión sabe de eso: ha vivido la utilización o el rechazo durante siglos. Llamarse «cómicos» incluye tanto la conciencia de la precariedad y el desamparo como el disimulado orgullo, consciente o no, de su función simbólica. Hago mío ese sentir pese a no haber vivido las circunstancias que lo generaron.

¿Por qué abraza uno el oficio de actor? No estoy seguro de que la vanidad juegue un papel decisivo al comienzo: más bien el deseo o la necesidad de vivir vidas extraordinarias —ése creo que fue mi caso— o el impulso de repetir una experiencia insólita —el éxtasis de Espronceda. Uno intenta acceder a la profesión creciendo solo con la ayuda de la experiencia, o mediante el aprendizaje de las técnicas que los actores y directores, han ido acuñando. Si se posee el don del talento ambos caminos parecen posibles. Personalmente creo que el aprendizaje técnico proporciona una visión amplia y multiplica el don. En el don multiplicado y las destrezas aprendidas, acecha el enemigo temible de la vanidad; temible, sobre todo, porque está ligado a la persona que se es. El atractivo de ese don y esas destrezas parece irresistible. Creo saber de lo que hablo: puede acabar con uno.

Mi atisbo temprano de lo efímero sólo se hizo consciente mucho más tarde, ya en la madurez: cuando pude, ocasionalmente, convertirme en observador de mí mismo. Con las técnicas creía poder alcanzar, algún día, un estado duradero de conexión con la situación y la verdad escénicas. Durante mucho tiempo fueron solo destellos fugaces. Únicamente eran las metas hacia las que había que moverse, sin bajar la guardia: como en el satori budista, no hay que pensar en él y trabajar humildemente cada día.

El carácter efímero de las experiencias, en presente, del actor y del espectador los vincula de modo poderoso, ata carne y tiempo y les permite compartir el privilegio y fugacidad de una duración fuera de la vida ordinaria. Es uno de los más grandes resortes del teatro.

Sigo agradecido a la conciencia corporal que me procuraron los años de vagabundeo y aprendizaje y que trato de conservar en lo posible con la dedicación conveniente. Demasiado tiempo anduvo atrapada esa conciencia en la gratificación de las facultades de movimiento despertadas; pero la esencia del trabajo del actor es de otra naturaleza, es fundamentalmente interior. Cada período de la vida del actor genera, sin duda, una forma de logro —la flor, de la que ha-

blaba el maestro de Nō Zeami que va transformándose de mediar la necesaria atención y trabajo en otra y en otra y en otra...

La preparación del actor en el tiempo previo a la representación es de gran responsabilidad, decisiva: no puede tratarse solo de un calentamiento muscular o vocal, la conexión cuerpo-mente es imprescindible y sutil, y con sutilidad hay que proceder para este fin.

Apenas regresé me percaté del precario desarrollo del habla escénica en España. Tras años de actividad intensa, en el teatro y en el cine, la fundación del Teatro de La Abadía, obra de no pocos, marca el inicio de un proyecto en pleno desarrollo ahora, en el que ha sido posible para mí, y para muchos, seguir aprendiendo, aprender transmitiendo, estimular y dar rienda suelta a la pasión de aprender.

Solo en La Abadía y con la ayuda de mis compañeros actores pude ahondar en el tema, más allá de lo aprendido anteriormente.

El escenario es el ámbito y reducto natural de la palabra en acción. La palabra así emitida entrañada, como diría María Zambrano es la herramienta más eficaz que posee el actor frente al espectador. La palabra en acción nada tiene que ver con la declamación, el recitado; no se emite desde la garganta o la lengua, antes bien se libera como dardo hacia el otro desde el cuerpo sensibilizado, desde el corazón; esa palabra ha de ser racional, enérgica, volitiva; es decir acción interior. Se trata de uno de los puntos más difíciles del trabajo actoral. Su culminación quizás.

Sólo así se hace justicia a los textos de los poetas. Con el creciente dominio del lenguaje y del habla escénicas, nos acecha la glotonería textual y la repostería expresiva: la palabra ha de permanecer sencilla y vital. A veces olvidamos que utilizamos una creación ajena. Nada más aleccionador que experimentar alguna vez el «quedarse en blanco», vernos sin un texto que por su calidad no puede ser improvisado banalmente o pasado por alto sin sonrojo.

Recuerdo esta experiencia como un momento verdadero de «muerte escénica».

Pienso que nuestro trabajo, en el fondo, consiste en «dejarse afectar» por destinos humanos, trayectos únicos o terribles que se cumplen en el plazo preciso de la representación. Tal disposición tiene un costo y una recompensa que, en mi opinión, no es la del aplauso; pero, ante todo, ese viaje fascinante, muchas veces arduo o doloroso, implica un aspecto, sacrificial, me gustaría decir, que vincula a todos los implicados con los orígenes sagrados del teatro.

Naturalmente que esta noción está alejada de la conciencia ordinaria en la que se ejerce el oficio, pero palpita en el fondo de la cosa.

Cada personaje y destino despertará ecos de tu propia vida, y te dejará huella, lo recordarás con la misma viveza que a personas reales; a través de él, descubrirás en ti mismo zonas luminosas y zonas oscuras, de riesgo, que ignorabas. Pedro el Rojo, Edipo, Hamlet, Segismundo o Hamm, te acompañarán, quizás, hasta el fin de tus días.

Creo que solo recientemente he aprendido a valorar cuánto se esconde tras el carácter efímero de la experiencia escénica. Había logrado observar aspectos de la conciencia en mi proceso actoral que en mi vida ordinaria se me escapaban.

Sé que es imposible mantenerse atento y presente las doce horas del día. Pero el escenario ofrece, en el tiempo acotado de la representación, un campo donde la atención al propio cuerpo y a la acción dramática resultan ineludibles. Solo así estarás presente. De otro modo desapareces como actor y personaje. Con la atención bien alta tu presencia se acrecentará a los ojos del espectador; aunque no consiga establecerse como estado permanente estarás al acecho, cuando se debilita o fluctúa, para redirigirla de nuevo, hacia tu compañero de escena, hacia tu acción. Tu cuerpo y tu mente son los soportes esenciales de tu presencia así acrecentada. Y vivirás ese presente intensificado de la representación como un privilegio que raramente te es dado alcanzar en la vida. Y el espectador lo compartirá contigo.

En La Abadía he utilizado con frecuencia algunos párrafos de un extraordinario libro que el Presidente de nuestra fundación me regaló, a poco de serlo. Los leí e hice llegar con asiduidad a mis compañeros actores y a mis compañeros técnicos de la escena con el propósito de compartir todos una determinada conducta en nuestras tareas. El libro, de Joseph Conrad, es *El espejo del mar*, y el fragmento escogido glosa el hacer de los legendarios constructores de barcos de madera del pasado:

La pericia de la técnica es más que honradez; es un sentimiento, no enteramente utilitario, que abarca la honradez, la gracia y la regla y que podría llamarse el honor del trabajo. Está compuesto de tradición acumulada, lo mantiene vivo el orgullo individual, lo hace exacto la opinión profesional y, como a las artes más nobles, lo estimula y sostiene el elogio competente.

Hay un tipo de eficiencia, sin fisuras prácticamente, que puede alcanzarse de modo natural en la lucha por el sustento. Pero hay algo más allá, un punto más alto, un sutil e inconfundible toque de amor y de orgullo que va más allá de la mera pericia; casi una inspiración que confiere a toda obra ese acabado que es casi arte, que es el arte.

Muchas gracias por su atención.



Vicki Ann Cremona  
FROM LOUIS XIV'S PARIS  
TO THE SCHWARZENBERGS'  
CESKÝ KRUMLOV: «LE THÉÂTRE ITALIEN»,  
ITALIAN ACTORS AND IMAGES  
OF THE COMMEDIA DELL'ARTE

*Printed imagery and the spread of Commedia dell'Arte*

The thirteenth-century castle in the town of Český Krumlov, situated on the banks of the Moldava river in Bohemia, provides yet another example of the extent to which the fame and popularity of Commedia dell'Arte travelled across Europe. It houses a wonderful baroque theatre, complete with original eighteenth-century scenery and a large costume collection, a Masquerade Hall, and a collection of sixty miniatures on parchment, seven of which represent character-types from the Commedia dell'Arte. Although the exact date of production of the miniature paintings is uncertain, possible indications of their existence date from 1719, in an inventory that was drawn up when the Krumlov estate passed into the hands of the Schwarzenberg family. Another inventory dated 1733 provides a more clear reference to the paintings<sup>1</sup>. The fact that the collection contains seven paintings of Commedia dell'Arte figures attests to the popularity of this type of theatre not only in European capitals, but also in the provinces of countries which were not geographically close to the Italian city-states. However, from the second half of the seventeenth century, the popularity of Commedia dell'Arte could be attributed to French, rather than Italian, sphere of influence, in keeping with a general adoption and adaptation of French courtly fashions in various cultural domains. The existence of the miniatures provides a clear indication of the importance of French influence in

<sup>1</sup> Katerina Cichrová, *A history of the Schwarzenberg miniatures collection*, in Katerina Cichrová, Vicki Ann Cremona, Lenka Nováková, «*Plusieurs Nations*». *The Schwarzenberg collection of costume miniatures in the Český Krumlov Castle*, České Budejovice, Národní památkový ústav územní odborné pracoviště v České Budejovicích, 2011, p. 18.

the Habsburg court at a time when Viennese court habits, dress and etiquette still followed Spanish styles. It was only a while later, in 1736, with the marriage of Maria Theresa to the Archduke Francis of Lorraine, and his crowning as Emperor Francis I<sup>2</sup>, that a more radical shift towards French habits took place at the Austrian court and its territories, contributing further to spreading French fashions and manners in different parts of the empire. These new modes and tastes also penetrated Bohemia, which had come under the domination of the Princes of Schwarzenberg, who were intent on transposing court fashions to their own realm.

Commedia dell'Arte was introduced to the Imperial court, which was then exceptionally located in Prague, between 1627 and 1628, by the Fedeli, troupe under the leadership of Giovan Battista Andreini. The rare visits by Italian companies to Czech lands in the seventeenth century can be traced to Prague, and were mostly linked to the emperor's presence in the city. At the beginning of the eighteenth century, Commedia dell'Arte performances given in Prague were French, and derived from the Italian repertory in France that had been re-elaborated at the fairground theatres<sup>3</sup>. Commedia dell'Arte became more widely known in Czech lands between 1730 and 1770, and Commedia figures were chosen to adorn Czech castles and even furniture<sup>4</sup>. However, at the time the miniatures were painted, nobility such as the Bohemian Schwarzenbergs had little or no direct contact with this theatre form, because they seldom had the chance to witness this type of performance. Their acquaintance with Commedia dell'Arte derived mostly from their pictorial knowledge of this type of theatre, which Taviani describes as: «a mental theatre, a paper theatre, printed *mises-en-scène* which [were] transferred from one sheet to the other, gathering in the apparent unity of a genre, scenes and moments coming from different times and contexts»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Their daughter, Marie Antoinette, was to marry the fated King Louis XVI on 16<sup>th</sup> May 1770.

<sup>3</sup> See Adolf Scherl, *Commedia dell'Arte in the Czech lands and the Český Krumlov Castle Theatre*, in *The world of baroque theatre. A compilation of essays from the Český Krumlov Conferences 2007, 2008, 2009*, Jiri Blaha and Pavel Slavko eds., Český Krumlov, Baroque Theatre Foundation of Český Krumlov Castle, 2010, p. 30. Scherl states that Claude Rosidor's company gave two performances in Prague in 1718, *Arlequin enchanteur* and *La fausse coquette*. The latter was part of the repertory of the *Comédiens Italiens*, during the reign of Louis XIV (p. 36).

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>5</sup> Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, la casa Usher, 1982, p. 297, my translation.

Awareness of, and attraction for Commedia dell'Arte, therefore, was generated in different European regions and provinces mostly through imagery, particularly prints, which contributed to spreading the mental impression of this kind of theatre even among the less affluent classes. Discussion on Commedia dell'Arte in such areas must necessarily refer mainly to the pictures that were brought there, and not only to the rare actors who, due to their technical capabilities, had earned sufficient notoriety for European rulers to summon them to their courts, and who probably gave other performances along the way<sup>6</sup>. It is through these pictures that second-hand knowledge of costumes, bodily positions, and technical abilities of the actors they were inspired from, was acquired. Iconography of the Commedia dell'Arte, therefore, played an essential role in fostering awareness across Europe of this type of theatre, and contributed greatly towards generating its mythical dimension. This article will focus mainly on the Commedia dell'Arte figures that form part of the Krumlov miniature collection, and relate them to earlier seventeenth-century French engravings and the actors and types they represent. The miniatures may be also seen as representative of a restricted social class, used to staging itself on the theatre of life. They hint at a way of life among the courtly aristocracy where, in order to prosper, it was essential to attract attention, in particular that of the monarch and his entourage, by putting oneself constantly on show. Fine costume and opulent jewellery were a possible means to achieving this end.

European nobility collected and commissioned Commedia imagery well into the eighteenth century, even after the appeal of Commedia dell'Arte performances had already begun to wane. The owner of one of the earliest known collections, a musician-copyist living in Versailles, who defined himself as «Ordinaire de la Musique du Roi Louis XIV», appears to have hoped to sell his pictures to the King himself. The collection, identified today as the «Recueil Fossard», is composed of different sets of prints dating from different periods, which seem to include some of the earliest depictions of the Commedia dell'Arte<sup>7</sup>. The fact that the collection was in France just when the Commedia dell'Arte was attaining the height of its popularity at the French court

<sup>6</sup> See Siro Ferrone, *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, p. 32.

<sup>7</sup> See Agne Beijer, *Le Recueil Fossard*, in *Le Recueil Fossard: la Commedia dell'Arte au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie théâtrale, 1981, pp. 16-17.

and among the general public, would certainly imply that engravings of the sort, even though rare enough to be thought fit for a king, could be found circulating in Paris at the time. Commedia dell'Arte imagery in the eighteenth century was, however, often inspired by seventeenth-century engravings that had been produced in Paris. Various French engravers produced Commedia dell'Arte prints in the second half of the seventeenth century such as the Bonnart family, Arnoult, Jean Mariette, and Trouvain<sup>8</sup>. Works by artists such as Claude Gillot, and later Watteau and Lancret were also reproduced in print. Guy Boquet claims that the Paris engravers turned to theatrical subjects when Louis XIV's military campaigns became less successful<sup>9</sup>. They were certainly inspired by the huge success enjoyed by the Italian actors on the Paris stages and depicted both the character-types and scenes from their plays. Many of these engravings travelled across Europe. Apart from creating an idea of Commedia dell'Arte in people's minds, they influenced and inspired other artists who adapted the engraved figures and subjects in their own works without having necessarily seen any actors at play.

A collection of French prints, mainly by the Bonnart family, was taken to Ceský Krumlov by Prince Ferdinand Wilhelm Eusebius Schwarzenberg (1652-1703) round about 1690 and deposited in the Castle library, in a leather-bound volume entitled *Plusieurs Nations*. The collection of pictures of costumes from different countries was also very popular<sup>10</sup>. The prints in *Plusieurs Nations* depict costumes of various nationalities, as well as some tradesmen and Commedia dell'Arte figures, and include the highly theatrical allegories of vocations by Jean Bérain. Various elements indicate that the prints were a direct source of inspiration for the collection of miniatures, which probably hung in the private cabinet of the bedroom of Princess

<sup>8</sup> For a detailed discussion about the Bonnart and Mariette families, see Renzo Guardenti, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1600-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.: vol. I, pp. 209-219.

<sup>9</sup> Guy Boquet, *Les comédiens italiens à Paris au temps de Louis XIV*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», tome 26, n. 3, Jul.-Sep. 1979, p. 438.

<sup>10</sup> Already as far back as 1590, Cesare Vecellio had published his seminal work displaying different costumes around the world, which he later amplified. See Cesare Vecellio, *De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo libri due, fatti da Cesare Vecellio, et con discorsi da lui dichiarati*, Venezia, Damian Zenaro, 1590. It includes portrayals of European dress, including examples from Ottoman Turkey, and a short section on Africa and Asia that comprises the costumes of Persians, Moors, and Arabs.



Eleonore Amalia née Lobkowitz (1682-1741), wife of the first Schwarzenberg owner of the castle, Prince Adam Franz (1680-1732). Both the prints and the miniatures were also used later for some of the characters depicted in the frescoes painted by Joseph Lederer in one of the halls of the castle, known as the «Masquerade Hall»<sup>11</sup>. The miniatures consist of a series of costume studies of persons from different nations and trades, as well as Commedia characters, and were executed by one or more anonymous artists in gouache on parchment<sup>12</sup>. Some of the costumes in the miniatures are practically copies of the Bonnart prints, such as the *Distinguished Greek Lady from Adrianopole*, which is an exact copy of Bonnart's *Femme de qualité Grecque, d'Andrinople*, or the *Lemonade seller*, which practically reproduces the engraving *Tisane à la glace*. Others portray costumes of different regions or countries, such as Nuremberg, Alsace, Italy and even Lapland. Some of these are very reminiscent of opera, as for example, the tartar costume worn by a *Tartar lady of distinction*, which recalls the castrato costume that is part of the Castle costume collection. Moreover, the miniature collection contains various peasant costumes such as that of the «Fille du village», again highly inspired from an engraving by Bonnart that is presently missing from the volume *Plusieurs Nations*, but which is characterised by opulence rather than by simple rustic qualities, and therefore more reminiscent of a lavish court setting than the kind of dress one would expect to find in the countryside<sup>13</sup>.

### *Louis XIV and the spread of French courtly taste*

French influence across Europe at the end of the seventeenth century and well into the eighteenth, was principally due to the personality of Louis XIV. The king's tastes established trends in fashion and cultural refinement that were followed all over Europe. French language began to penetrate European courts and intellectual mi-

<sup>11</sup> Katerina Cichrová, *The diversity of the world in the garb of disguises. Costume studies in aristocratic culture of the 17th and 18th centuries*, in «*Plusieurs Nations*», cit., p. 18.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>13</sup> The Vienna Theatre Museum in Palais Lobkowitz contains a series of rococo costume sketches by Daniele Bertoli that include a *Paysanne des environs de Paris*, which like the Krumlov miniature, is certainly also directly inspired by Bonnart's print.

lieus, which up to then, were still under the Italian humanist influence. The rise of the importance of the French language was an effective way of asserting the supremacy of the French kingdom, its culture and, above all, its king well beyond the borders of France<sup>14</sup>. European nobility sent their sons to Paris, because «from the perspective of young and upcoming noblemen, Paris and the Court of Versailles of Louis XIV offered the best courtier upbringing in Europe»<sup>15</sup>. They also sent cultural scouts to the French court in order to report on current fads and make contacts with artists there. French culture, tastes and habits remained a focal point of reference long after Louis XIV, in spite of the fact that none of his two successors managed to retain any of the Sun King's importance or charisma within the European cultural dimension<sup>16</sup>.

The French king's love for *Commedia dell'Arte* contributed to increasing European attention to this type of theatre. Louis XIV managed to constitute the best *Commedia dell'Arte* company of his time in Paris, eventually conferring upon its actors the royal title of *Comédiens Italiens du Roi* and allowing them to perform both at court and in a Paris theatre<sup>17</sup>. The fact that this type of theatre was liked in Paris and Versailles helped to further boost its popularity among the European nobility, which was so highly influenced by Parisian aristocratic behaviour, tastes and manners, either through direct experience or through word of mouth. Its growing popularity in Paris was due to the actors' skills and the company's consistent presence in a fixed theatre venue. The need to communicate better with a regular public also fell in line with the new trend imposed by Versailles of substituting the Italian language by French even in purely

<sup>14</sup> Richelieu and later, Louis himself, developed the refinement of the French language through the Académie Française, created in 1636, and about thirty years later, through the work of the *grammairiens* based at the Port Royal.

<sup>15</sup> Václav Buzek, Rostislav Smíšek, *Dance in the everyday life of the nobility at the beginning of the modern era*, in *Dances and festivities of the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries*, Andrea Rousová ed., Prague, Národní galerie v Praze, 2008, p. 30.

<sup>16</sup> Eighteenth-century French court influence in fashion and culture can be attributed rather to the king's immediate entourage, particularly Louis XV's mistress, Mme de Pompadour, and Louis XVI's wife, Marie Antoinette. Of course, however, during this period, France acquired new cultural and political importance through the revolutionary ideas of the Enlightenment, and later, the revolution itself.

<sup>17</sup> From 1658 to 1680, the Italians shared their premises with the company directed by Jean-Baptiste Poquelin, known as Molière, first at the Hotel de Bourbon, later at the Palais Royal, and after Molière's death in 1673, at the Hotel de Guénégaud. In 1680, they were given their own space at the Hotel de Bourgogne.

Italian theatre genres such as opera. It implied new adaptations of these forms of performance, particularly those generated by the Commedia<sup>18</sup>. This change gave rise to a very particular type of Commedia dell'Arte performance which became more and more distinct from that practised in Italy, and which could also travel around Europe. Italian Commedia dell'Arte actors who had acquired fame in the French capital were of such high quality that they were asked to perform at other courts<sup>19</sup>. The popularity of French-style Commedia dell'Arte continued well after the expulsion of the Italian troupe from Paris in 1697, when the *Comédie Italienne*, banned in Paris, shifted to the *théâtres de la Foire* just outside the capital<sup>20</sup>. There, the

<sup>18</sup> The penetration of the French language in the Italian comedies meant that Italian forms of verbal improvisation, where generic speeches or *zibaldoni*, often of literary inspiration, as well as Italian dialects, played an important role, had to be abandoned. The actors had to develop their types in new ways, abandoning the distinction between «parti serie» and «parti comiche» and allowing for a greater interpenetration of the two, with the predominance of physical prowess to make up for the verbal lacunae. In certain cases this also meant a radical change in the social status and importance of the types. Although various actors spent so much time in France that some were naturalised French, while others were actually born or at least bred in France, they resorted to French authors for their dialogues. Among the Italian actors who took up French nationality were Ursula Cortezzi (Bologna, ?-Paris, 1718) stage name: Eularia, wife of Domenico Biancolleli, who was naturalised in 1680 and Patrizia Adami (Rome, 1638-Paris, 1693) Diamantine, and her husband Angelo Agostino Lolli (Bologna, 1622?-Paris, 1702) Dottore, who obtained French naturalisation in 1683. Marc'Antonio Romagnesi (1633c.-1706) Cinthio, was naturalised in 1685, as was Tiberio Fiorilli (Naples, 1608-Paris, 1694) Scaramouche, and Michelangelo Fracanzani (Naples, 1638c.-?) Polichinelle, in 1688. See Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et C<sup>ie</sup>, 1880, vol. I, at the entries of the different actors. For the French scenes of the Commedia dell'Arte plays in Paris see Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou le Recueil Général de toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Chez Briasson, 1741, reprinted in Genève, Slatkine Reprints, 1969.

<sup>19</sup> Such was the case of Tiberio Fiorilli who performed at the English Court of Louis' cousin, Charles II. Fiorilli's popularity was such that he could charge exorbitant fees, to the extent that in 1675, the English King had to take the unprecedented initiative of making his courtiers pay to attend Scaramouche's performance. See Vicki Ann Cremona, *From Arlecchino to Harlequin: Italian actors on the English stage*, «Journal of Anglo-Italian Studies», University of Malta, vol. 2, 1992, pp. 83-84. Virginia Scott states that Fiorilli received large sums of money over and above his share of the King's subsidy, see: *The Commedia dell'Arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990, p. 85.

<sup>20</sup> The Théâtre Italien was closed down by order of Louis XIV, on the 14<sup>th</sup> May 1697, because it was suspected that the Italians were about to stage a play *La fausse prude*, that poked fun at Madame de Maintenon, whom the king had married

actors' work was enhanced by techniques that were more typical of the fairground performances, such as acrobatic feats or dancing<sup>21</sup>. Commedia plays continued to be exported from France to other European stages, even after the installation of a new Italian company in Paris under the direction of the actor Luigi Riccoboni in 1716, a year after the death of Louis XIV<sup>22</sup>. Unfortunately, there is no evidence which would allow us to link the inspiration of the miniatures to the presence of the *troupe foraine* in Prague in 1718, referred to before.

Another art that attained unprecedented importance at the time of Louis XIV may also be linked to the Castle miniatures. Dance, always a feature of court and peasant life, had grown into a serious pastime in the newly-developed European courts during the Renaissance, when Commedia dell'Arte came into existence. Under the Sun King, dance had developed intensely as a high form of artistic expression. Moreover, the French balls at the Court of Louis XIV had set the standard for dancing in aristocratic circles, and masked balls, which were an integral part of the Carnival season, were also held at other times of the year, because they provided a popular occasion for dancing where court constraints could be relaxed as sovereigns and aristocrats hid behind their masks and disguises<sup>23</sup>. In the eighteenth century, the ability to dance well in public was still considered a social necessity among aristocrats<sup>24</sup>. Cohen asserts that the

in secret in 1685. This marriage marked a radical change in the king's tastes, and the slow abandonment of his love for comedy and ballet. The actors were not allowed to perform within a thirty-kilometre radius of Paris.

<sup>21</sup> See Corrado Pani, *L'immagine svela il grottesco. Per una iconografia della danza prima della danza*, in Renzo Guardenti, *Teatro e iconografia: un dossier*, «Teatro e Storia», n. 25, 2004, p. 24.

<sup>22</sup> See scene in the anonymous play *Comparison between the two stages, with an examen of the Generous conqueror* (London 1702), pp. 45-48, quoted in Emmett Avery, *Dancing and pantomime on the English stage 1700-1737*, «Studies in Philology», vol. 31, n. 3, July 1934, p. 418, where reference is made to performances by the «Sieur Allard [...] and the two *Monsieurs* [*sic*] his Sons Rogues that show at Paris for a Groat a piece». The play indicates that the sons play Arlequin and Scaramouche. Xavier de Courville refers to a planned trip to England in 1723 by Riccoboni and his troupe, following an invitation from the Princess of Wales, which had to be cancelled after permission was withdrawn. See Xavier de Courville, *Luigi Riccoboni dit Lélío*, Paris, l'Arche, 1967, tome II, pp. 237-238.

<sup>23</sup> Rebecca Harris-Warwick, *Ballroom dancing at the court of Louis XIV*, «Early Music», vol. 14, n. 1, Feb. 1986, p. 42.

<sup>24</sup> Helena Kazarova, *Theatre and dance in the life of the Schwarzenbergs reflected in the correspondence with the Thürheim Family. Part I: Letters from the years 1744-1752*, in *The world of baroque theatre*, cit., pp. 329-357.

proliferation of masked balls at the beginning of the eighteenth century blurred the distinction between the social person and the fictional character represented, transforming this duality into a «carnavalesque play with identity»<sup>25</sup>. The change in identity was facilitated by a transformation in appearance, mainly through masks and costumes that were out-of-the-ordinary, and evoked exotic, poetic and theatrical worlds. The Commedia dell'Arte costumes were a suitable choice in this respect.

### *From actors to miniatures*

The main interest of the collection of 60 miniatures, each measuring 16.5x10.5 cm, is linked primarily to the costumes worn by each of the sixty figures, which hail from European countries, Turkey and beyond. Certain details in the miniatures indicate that even though the costumes may represent theatre types, peasants, burghers or lords, their quality and adornments are such that they were probably to be worn by the aristocratic echelons of society, who would certainly put on this type of dress to a masquerade ball. The miniatures, therefore, certainly depict either real costumes worn to balls, or imaginary costumes that could serve as a source of inspiration to their beholders. Moreover, just like Louis XIV and other court figures well before his time, Bohemian aristocracy, as well as those of other lands, also enjoyed acting in private performances. Ceský Krumlov Castle houses a beautiful court theatre with changing scenery based on Torelli's chariot and pole system, which was built between 1680 and 1682, and overhauled in the second half of the eighteenth century. Consequently, many of the costumes in the miniatures, including the seven Commedia dell'Arte figures, may be linked both to masked balls and amateur performances. The Commedia figures, who are all richly dressed, consist of three individual characters: Monsieur Pantalon (erroneously spelt Candalon), Le Docteur and Capitain (*sic*) Spavento, and two couples wearing matching costumes: Arlequin and Arlequine, and Scapino and Scapine.

The fact that the Commedia dell'Arte characters are present in miniatures that were painted after the sun had set on Louis XIV's

<sup>25</sup> Sarah R. Cohen, *Body as «character» in early eighteenth-century French art and performance*, «The Art Bulletin», vol. 78, n. 3, Sep. 1996, p. 497.

Paris, shows that the characters played by the Italian actors had, thanks to the actors' ability, captured and diffused through prints, fascinated their audiences and engaged popular imagination. Whereas the French engravings represent real-life actors, who were famous for their roles, the miniatures do not represent any specific person, their beauty and attraction is mainly due to the quality and exceptional details of the costumes. The particular features of the miniatures representing theatrical figures, especially the ones showing couples, are indicative of a wealthy society for whom theatre was only a leisurely pastime, and whose main concern was to appear fashionable in the costumes and opulent jewellery they wore to masked balls of the kind depicted on the walls in the Masquerade Hall in Český Krumlov. Unlike the seventeenth-century estampes, they are, therefore to be seen as a testimony, not to a person, but to a particular restricted social class. Some are directly inspired by the French engravings to be found in the castle, and others may be compared to the designs of costumes in other European court collections.

One of the paintings directly inspired from an engraving by Nicolas Bonnart (1637 c.-1718) is that of the Dottore. The two characters are more or less in the same position; the Bonnart version depicts the Dottore in three-quarter profile, while he is shown in full profile in the miniature. The position taken by the Dottore may be seen in other engravings of the time, which would indicate that this is a typical scenic pose<sup>26</sup>. The two wear very similar costumes, with some slight variations, such as the ruff, belt and purse, and adopt the same gesture of touching the brim of their hats and lifting their coats at the back, even though the coat by Bonnart is longer. An important difference can be seen in the mask, which could indicate that whereas Bonnart's picture is inspired directly from the theatre, the other figure could be painted with a social category in mind, that of the aristocracy. Bonnart's figure wears the typical mask covering the forehead and nose, associated with the type, which would allow the Dottore to deliver the long, bombastic speeches he was renowned for. The Dottore in the miniature sports a beard, as well as a moustache, while close examination of the face and jawline would actually sug-

<sup>26</sup> This point is amply discussed by Renzo Guardenti (*Gli Italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 235-236) with reference to iconography relating both to the Dottore and Arlequin. The pose, with the hands at the back lifting a heavy coat, is also reminiscent of the stance taken up by Pantalone in the engraving by Jacques Callot.

gest that the character is wearing a full mask, which includes the characteristic mask he would normally wear. In that case, the character would not be able to speak, and would therefore only wear this costume in a mute scene, or perhaps at a masked ball.

Nicolas Bonnart, who developed his business at the rue Saint Jacques as from 1674, must have been familiar with the Italian comedy in Paris at his time, and was probably inspired by the appearance of the Italian actors playing the role. He may have watched Jean-Baptiste-Ange-Augustin Lolli at the Théâtre Italien, as the latter took on the role of Dottore from 1653 up to his retirement in 1694. Lolli was succeeded by Marc'Antonio Romagnesi, who had become too old for the role of first lover, which he had held since 1685, after moving up from his previous role of second lover which he had held since 1667. An engraving by Mariette depicting Romagnesi in this role gives his name as Le Docteur Balouard, and he is wearing the characteristic elements of the Dottore's costume: a black costume and his typical mask<sup>27</sup>. Interestingly, a painting at Milan's La Scala Theatre Museum shows Dominique Biancolelli, famous for his role as Arlequin, wearing a costume of the Dottore. He is unmasked, and assumes the stance of delivering a speech<sup>28</sup>. The fact that Dominique, who held such an essential role within the *Comédie Italienne*, could actually allow himself to be painted in another role, clearly indicates two things. It demonstrates that the specialisation of Commedia dell'Arte actors lay not so much in enacting a particular role, but rather in manipulating particular bodily skills and theatre techniques. This meant that the same actor, although associated with a particular type, could easily take up different roles, especially when age or economic factors necessitated this type of switch<sup>29</sup>. It also suggests that this principle was applied indiscriminately, even to the biggest crowd-pullers of the company. The Dottore also appears in various frontispieces of plays in the Gherardi collection<sup>30</sup>, and he often carries a large, soft, wide-brimmed hat in his hand that is similar to

<sup>27</sup> *Marc-Antonio [sic] Romagnesi dit le Docteur Balouard*, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 83.

<sup>28</sup> See reproduction of painting in Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985, ill. p. 8.

<sup>29</sup> See Clelia Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia. Il Cinquecento e Seicento*, Roma, Edizioni Studium, 1999, p. 358.

<sup>30</sup> Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien*, cit., such as in volume 6, p. 155.

the one in the miniature, and wears a skullcap on his head, just like Mariette's depiction of Romagnesi<sup>31</sup>.

Both the miniature collection and the engravings by Nicolas Bonnart include Pantalone, the counter-figure to the Dottore. Giovan Battista Turri had climbed the boards in Paris as Pantalon on the 10<sup>th</sup> August 1653 but was in Italy in 1671. It is claimed that he came back to Paris and was certainly present until 1686<sup>32</sup>, however Pantalone is nowhere present in the *Recueil de Gherardi*, which comprises productions from 1682 to 1697. There is only one engraving of the type by Bonnart, which is absent from the collection at Český Krumlov even though it may have formed part of it at the time the miniature was painted. The copy held at the Bibliothèque Nationale de France bears a short description stating that Pantalon plays the role of the amorous old man. It also states that the type speaks Venetian «*en bredouillant*», which could either mean that he mumbles or stutters. His use of Venetian could explain his absence from the *Recueil*, which according to its author, only includes the French scenes because the Italian ones «*ne sauroient s'imprimer*»<sup>33</sup>. It would mean that Turri only used Italian dialect and did not recite in French, and that his role was very much in line with Italian Commedia dell'Arte, where the type often appeared as a lascivious figure, rivalling with the young lovers for the hand of the beautiful young maiden, and courting the servant girls<sup>34</sup>. In the French context, this indication could also be viewed as an actor's stratagem to distract the audience from his lack of knowledge of the French language, by putting on an act which would render him interesting even to persons who did not understand what he was saying<sup>35</sup>.

Although, as stated previously, the collection of engravings by

<sup>31</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 75.

<sup>32</sup> Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla Corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 216, footnote 45.

<sup>33</sup> Evaristo Gherardi, *Avertissement qu'il faut lire*, in *Le Théâtre Italien*, cit.

<sup>34</sup> This aspect of the type is often taken up in iconography. See illustrations in Agne Beijer, *Le Recueil Fossard*, cit., plates XVIII, XXII. A painting on the same theme that seems to be inspired by the *Recueil* hangs in the Drottningholms Teatermuseum in Stockholm. It is reproduced in Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 216.

<sup>35</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 58. The complete French text reads as follows: «Pantalon, Masque Vénitien, vêtu [*sic*] de rouge avec le bonnet et la veste de Gentilhomme vénitien. Il parle vénitien en bredouillant et contrefait le vieillard amoureux».



Bonnart still stored in the volume *Plusieurs Nations* at the Castle library does not include a Pantalone, details in the miniature would suggest that the artist was aware of the Bonnart engraving, which may have been part of the Krumlov collection at the time. The way the Monsieur Candalon (*sic*) in the miniature puts out his right hand recalls Bonnart's engraving; in both cases, the right arm is held at a right angle and the little finger is held at a distance from the rest of the fingers, which are bunched together. This little detail would imply that the anonymous miniaturist had picked up the detail in the print. Although both pictures present a straight-backed Pantalon, the Bonnart engraving, places the type frontally, while Monsieur Pantalon in the Bohemian miniature collection is depicted in profile. Pantalone is more commonly illustrated in this position, as it highlights both the mask's long pointed nose and the beard sticking out almost at right angles to the profile of the face. However, in the miniature, Monsieur Pantalon's long nose is shaped very much like a real nose, a feature often found in artistic representations of Pantalone, but which differs from the long stylised nose usually found in masks worn by actors. Moreover, the type wears a full mask with red lips forming an uncharacteristic pleasant smile, which reveals even more clearly than the miniature of the Dottore, that the costume is either intended for a silent part, or more probably, for a masked ball. On the other hand, the wide opening for the eyes is characteristic of the masks worn by Commedia dell'Arte actors in the eighteenth century, when the eye-opening had evolved from two small points to one that revealed the eyes completely, rendering the face more expressive.

Similarities with the Bonnart engraving may also be found in the costume. In both cases, Pantalone is wearing a coat<sup>36</sup>, a jacket and wide, knee-length breeches. The breeches, however, mark an evolution of the type's costume. In sixteenth and seventeenth-century

<sup>36</sup> Luigi Riccoboni, the eighteenth-century Commedia dell'Arte actor and writer who headed the Paris troupe, narrates a curious story with regard to the colour of the coat, which was inspired from the gown worn by Venetian patricians. He states that in origin the coat was red, and attributes the black colour to the sign of mourning at the loss of the Kingdom of Negroponte which, if true, would probably refer to Doge Morosini's defeat in 1688, rather than the year the Kingdom was ceded in 1479, as part of the agreement underlying the treaty of peace with the Ottomans. See Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine; avec un Catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis... 1500, jusqu'à... 1600, et une Dissertation sur la tragédie moderne, par Louis Riccoboni*, Paris, A. Cailleau, 1731, vol. 1, p. 311.

iconographical material the type is usually represented in tight-fitting hose «which were the height of daring fashion for young Venetian males in the opening decades of the sixteenth century»<sup>37</sup>. The painting of the Gelosi troupe, hanging in the Musée Carnavalet in Paris, which is similar to certain prints of the «Recueil Fossard», depicts Pantalone in profile, wearing this type of costume<sup>38</sup>. A seventeenth-century engraving by Mariette also shows a Pantalone wearing tight hose; he is in the company of a Polichinelle<sup>39</sup>. This type of hose can also be seen in the Pantalone painted by Alessandro Scalzi, known as il Paduano, in one of the three frescoes painted on the walls of the bedchamber of Duke William V in the Castle of Trausnitz (Bavaria) in the late sixteenth century, or in the seventeenth-century engraving by Jacques Callot<sup>40</sup>. The breeches and general appearance of the costume in the miniature can also be compared to that of the Pantalone in the late seventeenth-century watercolour by Lodovico Ottavio Burnacini<sup>41</sup>, as well as to the breeches worn by the Pantalone painted in 1748 on the walls of the Masquerade Hall in the Castle of Český Krumlov, where the red stockings appearing at the knee seem to be held up by a ribboned garter. A Pantalone costume that is part of the costume collection at the castle of Český Krumlov also consists of breeches, but the jacket is much longer than that worn in the miniature<sup>42</sup>.

Unlike the other two miniatures, the third individual character of the *Commedia*, Capitain Spavento does not resemble any known

<sup>37</sup> M.A. Katritzky, *The Art of «Commedia»: a study in the «Commedia dell'Arte» 1560-1620 with special reference to the visual records*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 189.

<sup>38</sup> «Une représentation de la *Commedia dell'Arte* par la troupe des Gelosi (1571-1604): peinture flamande de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle», Musée Carnavalet. The picture may be accessed on the following website: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Commedia\\_dell'arte\\_-\\_troupe\\_Gelosi.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Commedia_dell'arte_-_troupe_Gelosi.JPG) (accessed 21-4-2011).

<sup>39</sup> See Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Coll. Destailleur. As there was no Polichinelle at the time the Pantalon Turri was with the Italian company, one can wonder whether this part was given to Joseph Giaraton, who worked as «gagiste» from 1662 taking on various roles, generally as walk-on parts or small appearances until 1673, when he took on the role of Pierrot.

<sup>40</sup> There are many reproductions of these two pictures; see for example: Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 24 and 58.

<sup>41</sup> Burnacini designed a series of *Commedia dell'Arte* costumes for the theatre. His designs may be found at the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna.

<sup>42</sup> Michal Tuma, *The story of the Masquerade Hall in Český Krumlov Castle*, České Budjovice, Foto Mida, 2007, p. 46.

French engraving, even though an engraving by Bonnat represents a Capitan Spezza Ferre with a short description highlighting his poltroonery. The Italian troupe in Paris also included a Capitan, called Spezzafer, played by Geronimo Cey. In his *Registre*, La Grange states that «Gieronimo Cey dit Spessafer, Comédien Italien et bon acteur, est mort au commencement d'avril 1685»<sup>43</sup>. Although this character does not appear in Gherardi's *Recueil* which was first printed in 1700, he appears in an earlier publication, the *Supplément du Théâtre Italien* that includes scenes from various plays, some of which were later incorporated into Gherardi's final version<sup>44</sup>. In the *Supplément*, he appears as «Spestafer» in the «Scène de la Nourrice» of the play *Arlequin lingère du palais*, which according to Gherardi was first staged on the 4<sup>th</sup> October 1682. In the 1700 edition, the character has been replaced by Pasquariel, who was played by Giuseppe Tortoriti. The actor had entered the company in the month preceding Cey's death, and stayed on till it was suppressed by order of the king in 1697. The creation of the Commedia character of the Capitano is often attributed to Francesco Andreini, who took on the role of Capitan Spaventa della Valle Inferna, and toured France in the early seventeenth century with his company I Gelosi. However, the part can also be found in other European plays, often with the Spanish-sounding name of Capitan Matamoros, as in Pierre Corneille's *L'illusion comique*, written in 1636. The numerous wars in seventeenth-century Europe brought many soldiers to foreign lands, and there are many seventeenth-century cartoons of Spanish and German soldiers, especially as a result of the Thirty Years War which brought on the downfall of Spain and the Holy Roman Empire. There are also Dutch cartoons poking fun at their French enemies in the Dutch Wars where names and characters such as Harlequin appear, often in the company of French literary comic characters such as Rabelais' Panurge<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Quoted in Henry Carrington Lancaster, *A history of French dramatic literature in the seventeenth century. Part IV, 1673-1700*, Baltimore, John Hopkins Press, 1942, vol. II, p. 601.

<sup>44</sup> *Supplément du Théâtre Italien, ou Recueil des Scènes françoises qui ont été présentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, lesquelles n'ont point encore été imprimées*, à Bruxelles, chez N\*\*\*\*\*, Première Edition, 1697, tome II. Before Cey, the role of Capitano was played by François Mansac, who was murdered in 1662 in front of Molière's house in rue de Richelieu (see Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., vol. II, pp. 1-3).

<sup>45</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 65.

The two pairs of Commedia dell'Arte characters that are part of the Castle collection, present a certain interest, because although the male types are both intrinsically associated with the Commedia dell'Arte, the female characters are less well-known. No collection would be complete without Harlequin, and in fact there are four Bonnat engravings in the collection at the Bibliothèque Nationale de France, depicting Harlequin in a theatre scene, and two different-sized engravings of another picture of the type<sup>46</sup>. The volume at Krumlov Castle includes the engraving in the larger format<sup>47</sup>. It is thought to represent Domenico Biancolleli in his later years, and shows the technical ability of a heavy-bodied actor who can still assume a graceful off-balance position, closely resembling dance. Through the diffusion of the print, a pose belonging to a particular actor became associated to the type and the Arlequin in the miniature is also depicted in an off-balance, dance-like position.

The popularity of Arlequin in France may be attested by the description on the engraving: «Il faut avouer qu'Arlequin fait les delices du theatre». Biancolleli, who died two years before the engravings were brought to Český Krumlov, together with Tiberio Fiorilli, provided the main attraction at the Théâtre Italien and were among the king's favourite actors. The capabilities of both lay mainly in physical action. Fiorilli was famous for his mimic qualities rather than his speeches, in fact in Gherardi's *Recueil* he is given few speaking parts, but the didascalies provide detailed descriptions of some of his *lazzi*. According to Gueullette, Biancolelli had a hoarse and high-pitched voice, which he managed to change into one of Arlequin's characteristics, to the extent that his successors were obliged to speak in the same way. Although the actor wore a mask that was typical of the role, he completely altered Arlequin's physical appearance, and consequently his role, through a radical transformation of the type's costume. It is not known when Biancolelli replaced the coloured patches on the *zanni* costume still worn by his predecessor Domenico Locatelli, head (*capocomico*) of the first permanent company in Paris as from 1658, who played the role of Trivelin<sup>48</sup>. How-

<sup>46</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, ED-113-FOL.

<sup>47</sup> The other engraving in the castle collection is one by Henri Bonnat of Mezzetin dressed as Arlequin, flanked by a monkey, which states that his role may be placed on a par with that of Arlequin: «On n'a rien vu au theatre que le dispute plus au burlesque Arlequin».

<sup>48</sup> Trivelin played in Paris from about 1644, certainly up to 1659. Thomas

ever, the transformation of the patches into a brightly-coloured stylised design which absorbed the patches into multi-coloured triangles of red, yellow, white and blue allowed the shift from the hierarchically-determined role of Arlecchino, a simple *zanni*, to that of Arlequin, a role that could no longer be easily defined, and was linked more to imagination than to class. It is in this guise that he is represented by Bonnart. The «classless» costume, coupled with the great ability of Biancolelli, contributed to making the type become the most popular figure in French seventeenth-century Commedia dell'Arte. In the *Galerie Théâtrale* it is stated that Biancolelli was superior to his comrades and that «his gaiety, manners, and acting were always natural, and did not reveal their art»<sup>49</sup>. Through his talent and wit, he managed to place Arlequin as the core figure of the French Commedia dell'Arte. The attractive colourful costume, that easily identified the type, certainly increased Arlequin's popularity across different nations, probably mainly through coloured prints, which were additionally an important source of inspiration for the casting and colouring of porcelain figures, so popular with the more affluent echelons of society<sup>50</sup>, and which together with other decorative arts constituted another iconographical means of transmission of the Commedia dell'Arte.

Even when the Théâtre Italien was abolished in 1697, Arlequin continued to live on in the fairground plays, thanks to capable actors such as Baxter<sup>51</sup> and Pierre-François Biancolelli, Dominique's son, who shifted to the role of Pierrot when he joined the newly-founded Nouveau Théâtre Italien. The Duke of Orléans, as Regent, had re-constituted the Italian theatre in Paris, under the direction of Luigi Riccoboni, a year after Louis XIV's death<sup>52</sup>. The role of Arlequin

Gueullette states that the actor wore the costume and mask of Harlequin (see Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, cit., p. 217).

<sup>49</sup> *Galerie Théâtrale ou collection en pied des principaux acteurs des premiers théâtres de la capitale qui ont illustré la scène française depuis 1552 jusqu'à nos jours*, Paris, Imprimé en noir et en couleur chez Barneoud, 1773 (my translation).

<sup>50</sup> See Meredith Chilton, *Harlequin unmasked. The Commedia dell'Arte and porcelain sculpture*, New Haven-London, The George R. Gardiner Museum of Ceramic Art with Yale University Press, 2002, p. 35.

<sup>51</sup> Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., tome I, p. 100.

<sup>52</sup> Luigi Riccoboni, *Mémoire pour servir à l'histoire de la Comédie Italienne*, in *Le Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général des comédies représentées par les Comédiens italiens ordinaires du Roi. Augmenté des pièces nouvelles, des arguments de plusieurs autres qui n'ont point été imprimées et d'un catalogue de toutes les comédies*

was played by Tommaso Antonio Vicentini, known as Thomassin, and after his death in 1739, first by Antonio Costantini up to 1742, when he was dismissed, and then by Carlo Bertinazzi, known as Carlin<sup>53</sup>. Arlequin was one of the leading characters in the Opéra-Comique. The European popularity of this type of performance, which as Philippe Vendrix explains, consists of a play where spoken parts are mixed with sung parts and with danced parts<sup>54</sup>, could also partly explain the diffusion and popularity of the type in Europe.

As stated previously, the miniature in Český Krumlov represents Arlequin in an off-balance, dancing position, which could indicate either Arlequin's agile, performative qualities or the fact that the costume is intended for some court performance or dance. The rich details of the costume point even more clearly to the fact that the character depicted is representative of the more affluent classes, and probably denotes an aristocrat in disguise. The costume contains various atypical characteristics. Arlequin's typical soft white hat «en pan de sucre», is decorated with a black feather, rather than the usual hare's foot. Uncharacteristically, this hat is also decorated with a jewelled buckle probably holding a band around the crown, as well as a brooch pinned to the rim. Both the buckle and brooch are painted in such a way as to convey the idea that they are covered with diamonds. Whether these are real diamonds or paste jewellery is not certain; however, Arlequin wears a jewelled ring on both his little fingers, which would seem to indicate somebody from the richer classes rather than a professional actor. The costume in the miniature is still very much in the seventeenth-century style, with a long jacket reaching to the thighs, and gathered at the hips by a belt, as in the famous engraving depicting Evaristo Gherardi<sup>55</sup>. It is covered by coloured triangular shapes that, as we have seen, are typical of Har-

*représentées depuis le rétablissement des Comédiens italiens*, nouvelle édition, Paris, chez Briasson, MDCCXXXIII, tome I, pp. XV-XVI. Biancolelli later abandoned the role for that of Trivelin, which he kept till the end of his career (*Ivi*, p. XVIII).

<sup>53</sup> Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 48. Gueullette states that Antonio Costantini was the natural son of Gradelin, and therefore half-brother to Angelo Costantini, who had played Mezzetin in the old troupe, and to Jean-Baptiste Costantini who had played Octave. The name «Costantini» is often spelled «Constantini» when the names of the actors are written in French.

<sup>54</sup> Philippe Vendrix, *L'Opéra-Comique en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, Pierre Mardaga Editeur, 1995, p. 11.

<sup>55</sup> Bibliothèque Nationale de France, engraving by Jean Mariette, Département des Estampes, Recueil Destailleur.

lequin's costume in seventeenth-century France. In the miniature, the predominant colours are red, white and blue; there is no trace of yellow, which is to be found in seventeenth and eighteenth-century iconography, as in the case of the Harlequin in the Masquerade Hall at Český Krumlov, which clearly depicts a masked ball<sup>56</sup>. However, it is interesting to note that the triangular shapes are already beginning to form the diamond-shape pattern which was to become typical of Harlequin's costume in the later eighteenth century. Interestingly, an engraving by Trouvain in the Hennin collection, dated as 1700, places the full diamond-shape pattern right at the start of the eighteenth century; it shows a dancing Harlequin with a diamond-shaped costume, wearing the same type of semi-circular shaped sleeves that can be found in other iconography such as the «Recueil Fossard»<sup>57</sup>, Burnacini's Harlequin<sup>58</sup>, the engraving of *Evaristo Gherardi faisant le personnage d'Arlequin* by Mariette<sup>59</sup>, and the Harlequins in the collection by Gregorio Lambranzi<sup>60</sup>. Whereas the dancing Arlequin, in full diamond-shape patterned costume, wears something closely resembling spats on his feet<sup>61</sup>, the shape of Arlequin's shoes in the miniature are reminiscent of dancing shoes.

The female equivalent to Arlequin, depicted in the castle miniatures, was certainly unknown in Italy, but emerged from French Commedia dell'Arte at the end of the seventeenth century. The name «Arlequine» first appears in the finale of the play *Le retour de la Foire de Bezons*, performed for the first time at the Théâtre Italien on the 1<sup>st</sup> October 1695. A number of Commedia characters come out to dance on stage, and «Arlequin danse avec une Arlequine»<sup>62</sup>. This fact is important enough for the dancing couple to be chosen as the main subject for the frontispiece of the play, however, the name does not occur again in the whole collection of plays printed by Evaristo Gherardi. It

<sup>56</sup> Michal Tuma, *The story of the Masquerade Hall*, cit., p. 64.

<sup>57</sup> Agne Beijer, *Le Recueil Fossard*, cit., plates XVI, XVII, XVIII.

<sup>58</sup> Lodovico Ottavio Burnacini, *Harlequin*, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. See illustration in Lynne Lawner, *Harlequin on the moon. Commedia dell'Arte and the visual arts*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1998, p. 147.

<sup>59</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 75.

<sup>60</sup> Gregorio Lambranzi, *Neue und Curieuse theatralische Tantz-Schul*, Nuremberg 1716.

<sup>61</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 74.

<sup>62</sup> Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien*, cit., tome VI, p. 202.

is very difficult to identify who the first «Arlequine» really was. At the time, the company had just lost one of its two main actresses: Françoise-Marie-Apolline Biancolelli, known by her stage name as Isabelle, who had withdrawn from the stage. There were, therefore, only three women. Catherine Biancolelli was highly successful as Colombine and had transformed the role from that of a simple soubrette to a highly-sophisticated, witty character that could not be classified as belonging to one particular class. Angela Toscano had played the role of second soubrette under the name Marinette from 1685 to 1694. That year, she took on the role of second lover under the name Angélique, and was promoted to first lover the following year when Françoise Biancolelli abandoned her acting career<sup>63</sup>. She is described by Campardon as being tall, well-turned out and having a pretty face, but a mediocre actress. Another change that occurred in 1694 was the entrance into the company of Gherardi's wife, Elisabeth Danneret, known as Babet-la-Chanteuse. She appeared on stage for the first time on the 24<sup>th</sup> August 1694, in the «Divertissement» that followed the play *Le départ des Italiens*. Following the forced closure of the Théâtre Italien in 1697, she joined the opera, known as the Académie Royale de Musique<sup>64</sup>. Given Catherine Biancolelli's success as Colombine, Dominique's daughter probably did not need to recur to another role unless it was really necessary; Angelica Toscano was then trying to establish herself in the serious parts. Taking these factors into consideration, and the fact that Arlequine only appears at the end of the play, it would seem probable that the role was taken up by Elisabeth Danneret.

It would, however, seem more probable that the popularity of Arlequine should be attributed to another actress, Spinette, rather than Danneret. Spinette, whose real name was Maria Teresa, was married to Vittorio Dorsi, a Commedia actor living in Italy who took on the roles of Dottore. She was the sister-in-law of Angelo Costantini, who played Mezzetin in the company. The actress only joined the Théâtre Italien in April 1697, barely one month before the theatre was closed down, and was only able to perform five or six times. Gueullette recounts a rather picaresque story about her: she had previously been a member of the troupe belonging to the Duke of Bavaria, and was also the latter's mistress, but was seduced and carried away by Angelo Costantini, who brought her to France, where she joined the company<sup>65</sup>. The

<sup>63</sup> Émile Campardon, *Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne*, cit., tome I, p. 165.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>65</sup> Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs*, cit., pp. 21-22.



Frères Parfaict describe her as very pretty and an excellent actress. The latter must certainly have been the case because for her début, she played the title role in *Spinette, lutin amoureux*, where she interpreted five or six characters<sup>66</sup>. The Frères Parfaict claim that she returned to Italy after the company was disbanded in 1697, however, an engraving by Bonnart, *La Signore [sic] Spinette en Arlequine à l'Opera*<sup>67</sup>, would seem to indicate that like Danneret, Spinette moved on to the Opéra after the Italian theatre was closed down. The date in the Hennin collection is established at 1680, but the attribution is questionable, because it actually predates the appearance of Arlequine in the Théâtre Italien according to the date given by Gherardi for the first performance of the *Retour de la Foire de Bezons*. Moreover, an identical figure of Arlequine is to be found in another engraving by Bonnart entitled *L'Opera*, and dated in the collection as 1710. It shows Arlequine dancing on stage with another four actors, in a performance called *L'Opéra du Carnaval de Venise*<sup>68</sup>. This opera, in French and Italian, was written by Jean-François Regnard together with the musician André Campra, and was first performed at the Académie Royale de Musique on the 20<sup>th</sup> January, 1699. Regnard was well-known to the Italian troupe, as he was the author of a number of plays published in Gherardi's *Recueil*. At least two other characters of the five in the engraving are also depicted separately by Bonnart and the title under each individual picture mentions the same opera. A female character is dressed in a costume closely resembling the one worn in an engraving representing *Isabelle Venitienne, amante de Leandre de l'Opera du Carnaval de Venise*<sup>69</sup>, although in this case the actress's physical position is slightly different. The date for the latter engraving is given as 1699, which would be a more plausible date for Spinette's presence in Paris than that attributed to either the engraving of Spinette herself or that of the *Opera*, and would correspond to the year the opera was launched. The other

<sup>66</sup> Claude et François Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien en France, depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en 1697*, Paris, Chez Rozet, 1767, p. 128.

<sup>67</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 58. This print may be viewed on the following website: <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp> (accessed 25/9/2011).

<sup>68</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 83.

<sup>69</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 73. This Isabelle is certainly not Françoise Biancolelli, who had already left the stage five years before and had probably never performed at the opera.

character may also be found represented individually in Bonnart's *Un Chinois dansant à l'Opera du Carnaval de Venise*<sup>70</sup>.

The popularity of the figure and of Bonnart's prints outside France may be attested by the fact that the English actress and dancer, Hester Santlow, later Booth, is represented as Harlequine, in a stance that is very similar to that of Spinette, in an oil painting by John Ellys around 1722-25<sup>71</sup>. The fact that the English actress was already playing this role in Drury Lane in 1706, after training with a French dancing master, René Cherrier<sup>72</sup>, shows clearly that the figure of Arlequine as a Commedia dell'Arte character had quickly spread beyond France in the early eighteenth century. When the new Italian troupe came to Paris, its leader could not afford to ignore the existence of this new character. Arlequine appeared for the first time in the Comédie Italienne on the 15<sup>th</sup> March 1718, in the play *Les Comédiens Italiens par hazard*. Riccoboni actually placed two Arlequines on stage: «la Signora Trufaldina Arlequine», from Bergamo (Arlecchino's town of origin), and «la Signora Gradelina», «autre Arlequine» and in the play Arlequin has promised marriage to both<sup>73</sup>. It is not known who of the four actresses in the company

<sup>70</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 73. The word «Venice» is spelt in exactly the same way at the bottom of the two prints, which could mean that they were part of a series.

<sup>71</sup> John Ellys, *Portrait of Hester Booth as a Harlequin Woman*, ca. 1722-1725, Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr. S688-1989, reproduced by Jim Fowler, *Hester Santlow Harlequin Lady*, in *The world of baroque theatre*, cit., pp. 47-52, illustration on p. 466. The patterned design on Spinette's costume is more complex than that on Booth's; the multi-coloured triangles which are similar to the pattern on Booth's dress, are divided into panels that are bordered by narrower panels bearing a distinctive sinuous line going right down the skirt, decorated with large circles on each side of the loops. The pattern is repeated at the hemline. Interestingly, an engraving of Mademoiselle Harlequine at the Biblioteca del Burcardo in Rome, shows a figure which is very similar to that in Ellys' painting, but with a different head, no slapstick and a different background behind the curtains framing the figure. However, the pattern of the skirt is quite similar to that of the miniature painting of Český Krumlov, with its distinct vertical panels (see Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, *Mademoiselle Harlequine: Horatius Lib. I. oda. J9*. - Inv. 1236/1249, reproduced in Renzo Guardenti, *Gli Italiani a Parigi*, cit., vol. II, p. 136).

<sup>72</sup> Jim Fowler, *Hester Santlow Harlequin Lady*, cit., p. 47. Cherrier also trained Kellom Tomlinson, who wrote *The art of dancing* in 1735, and was a friend to P. Siris, who in turn, had been trained by Pierre Beauchamp, the choreographer of Louis XIV. See Jennifer Thorpe, *Your honor'd and obedient servant. Patronage and dance in London c. 1700-1735*, «Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research», vol. 15, n. 2, Winter 1997, pp. 84-98, in particular pp. 95-96.

<sup>73</sup> Luigi Riccoboni, *Le Nouveau Théâtre Italien*, cit., tome I. Although the title

played the two roles; at the time, the comic roles were played by Pierre-François Biancolelli's wife, Margarita Rusca, who normally appeared as Violette. In his painting *Les acteurs de la Comédie Italienne ou le Théâtre Italien*, possibly depicting the new company of actors under Riccoboni's leadership, Nicolas Lancret not only included Arlequine, but placed her in a very prominent central position, just behind the central figure of Pierrot, a further attestation of her popularity. Arlequine's name, and possibly that of Spinette, appear a few years later in musical works by a famous composer of the time, François Couperin. His fourth book of suites for harpsichord, published in 1730, contains an «Arlequine» in the 23<sup>rd</sup> Order, and an «Epineuse» in the 26<sup>th</sup> Order, which could be an interpretation of the name Spinette. The inclusion of the two names in a musical piece would indicate that the two figures had become so well-known through opera, the fairground theatres, and the Théâtre Italien, as well as prints and pictures, that they had been integrated into popular imagination in France and abroad.

The costume of the Arlequine in the miniature collection is reminiscent of the one in Lancret's painting that is today at the Louvre. Both Arlequines wear a ruff and a low cut bodice, unlike the Arlequine in the print by Bonnat, where Signore Spinette wears a very simple frill in guise of a ruff, covering the closed neckline of her bodice. The costume of Bonnat's Spinette is similar to that of the Arlequine in the illustration to *Le retour de la Foire de Bezons*, who wears a petal-shaped frill at her neck. All wear a short jacket with a basque. Spinette wears a tricorne hat rather than a toque, but all have a raised foot, and a physical off-balance position that suggests they are dancing. This particular ability is further underlined in an engraving by Trouvain, depicting *Arlequine dansant à l'Opera*<sup>74</sup>. This Arlequine's costume shows an interesting variation: the very long, buttoned jacket, bearing a diamond-shape pattern, is tight-fitting up to the waist, and it then puffs up at the hips, and flares out into a basque that reaches to the thighs in front, and appears longer at the back. In this depiction, Arlequine is carrying an open box rather than a slapstick.

at the top of the play itself states that this is a «Comédie Italienne en Trois Actes» (*Ivi*, p. 66), in the *Catalogue Alphabétique des Comédies Représentées par les Comédiens Italiens, jusqu'à l'année 1732*, it is stated that this is a «Comédie Française en Trois Actes» by M. Gueullette, and that Riccoboni had replaced a short act called «L'anneau de Brunel» by the two Arlequines (*Ivi*, p. XLI).

<sup>74</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 73.

Arlequine is also painted on the walls of the Masquerade Hall in Český Krumlov. The closed bodice of her costume has a little cape over the sleeves<sup>75</sup>. However, none of the representations shows any of the fine jewellery that the Arlequine in the miniature is wearing. Jewellery would seem to be one of the distinguishing features between representations of actresses and those of aristocrats. An anonymous painting of Sibylla Augusta, Margravine of Baden dressed as Harlequine with her son Ludwig Georg as Harlequin, dating from c. 1720, shows a bejewelled lady, also wearing a toque decorated with a feather held by a diamond brooch. The Margravine wears jewels in her hair, embroidered onto her stomacher, and in her belt. As in the case of the Krumlov miniatures, this painting was intended to decorate a cabinet, or more specifically, the door panels of a mirrored cabinet at Schloss Favorite, in Baden-Württemberg<sup>76</sup>. Like the dancing Arlequine at the Opera, the Margravine's costume is composed of diamond shapes, and she wears a ruff collar and a little cape over the costume – two little details which may also be found in the Harlequine costume in the Masquerade Hall of the Castle of Český Krumlov. It would seem, therefore, that the Krumlov miniature is certainly representing the appearance of an aristocrat disguised as Arlequine.

Unlike Arlequine, the name Scapine is itself very rare – it does not exist either in the Gherardi collection, or in that of the Nouveau Théâtre Italien. Scapine is certainly associated to *opera buffa*; the name is found in Goethe's little farce, *Jest, Craft and Vengeance* (*Scherz, List und Rache*), dating from 1784, which was an experiment in the genre. The aristocratic features are even more pronounced in the miniature depicting Scapine, who is wearing a fine embroidered costume and jewellery, reminiscent of French court fashions, that were followed all through the eighteenth century by European aristocracy. She carries a black mask in her hand. This latter feature was not only characteristic of the theatre; many women from the higher echelons of society wore masks to protect their faces and preserve their pale skin, especially in summer. Already in the latter part of the seventeenth century, women carrying masks are frequently depicted in pictures related to the theatre, such as the engraving by Mariette entitled *Dame en habit de théâtre*<sup>77</sup>, but also in those depicting fashionable ladies such as the engrav-

<sup>75</sup> Michal Tuma, *The story of the Masquerade Hall*, cit., p. 41.

<sup>76</sup> See Meredith Chilton, *Harlequin unmasked*, cit., p. 328 and ill. p. 239.

<sup>77</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 58.

ing by Arnoult of a *Femme de qualité en habit d'Este*<sup>78</sup>. Like other female characters in the miniatures, Scapine follows the fashion of the time, and applies two patches on her cheekbone, next to the eye. The difference in size is probably intended to attract more attention to the eyes and the position is calculated to make them look softer; placed thus, they were termed «assassine» or «passionnée». These «mouches», as they were called, were made of black velvet, taffeta, silk or leather and served to enhance ladies' facial features and their fashionable pale, powdered complexions, as well as to hide any spots or blemishes that were created by the mercury or lead powder used in the cosmetics of the time. In the two paintings of Arlequine and Scapine, the character's hair is shaped according to a fashion that became popular in the 1760s, following one of the many styles launched by Louis XV's notorious mistress, Madame de Pompadour, a key figure and trend-setter at the French court from 1745 to her death in 1764.

Scapine's male partner is, on the contrary, well known. Scapino is a *zanni* figure who probably came to France for the first time with the company of I Confidenti around 1584, and certainly in 1620. He was then played by Francesco Gabrielli, known for his musical and acrobatic talents, who was described as «the best Zanni of his time»<sup>79</sup>. The character must have attained some fame in France, as he was adopted and adapted by Molière in 1671, in his play *Les fourberies de Scapin*, but did not form part of the Italian royal company. Riccoboni's company included a very talented Scapin, Giovanni Bissonni, who died in 1722, a few years after the company's launch. Riccoboni might have been thinking of him when illustrating the type's costume at the beginning of his *Histoire du Théâtre Italien*, but was probably reproducing a print by an Italian engraver known in Paris as Le Bel<sup>80</sup>. Scapin's costume is usually represented either as the white tunic and trousers worn by the *zanni*, or as that worn by BrigHELLA, with horizontal green stripes decorating the front and sides of a white tunic and baggy trousers<sup>81</sup>. In the Czech miniature, the green

<sup>78</sup> Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Collection Hennin, tome 63.

<sup>79</sup> This attribute was given to him by his companion, Niccolò Barbieri: «il miglior Zanni, de' tempi suoi». See Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 138-139.

<sup>80</sup> See Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, cit., vol. II, p. 314.

<sup>81</sup> See engraving by Mariette of Briguelle and Trivelin, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, coll. Destailleur. As in the case of Polichinelle, it is not easy to identify the actor behind Briguelle.

and white colours have been kept, only the wide stripes have been transformed into beautiful and elaborate embroidery or braiding. The poor servant assumes a very rich appearance in this painting. The impression of high rank and opulence is further underlined by the red-heeled shoes, as only aristocrats who were presented at court were allowed to wear this type of heel, following a fashion that had been set by Louis XIV in the previous century.

### *Concluding thoughts*

The miniatures in the Český Krumlov collection shed an intriguing light on the visual definition of Commedia dell'Arte roles in the seventeenth and early eighteenth centuries. The details in the miniatures representing theatrical figures, especially the ones showing couples, indicate clearly that the paintings portray a wealthy society, used to rich fashionable dress and opulent jewellery. The presence of the Commedia dell'Arte characters in a collection of miniatures depicting costumes that would all look very appropriate in the setting of a masked ball or on a stage provides yet another demonstration of the passion of Czech aristocrats for the theatre. The fact that the miniatures were part of a larger collection that also displayed lavish costumes, housed in an aristocrat's private cabinet, indicates that they were intended to be seen by few people in an intimate setting, who could gaze on them every day, and would probably derive pleasure in noting and rediscovering the tiny exquisite features they contain, as well as the subject matter. The beauty and interest of the miniatures lies mainly in the quality of the costumes that are depicted in such fine detail. The sheer lavishness of some of the costumes reflects the type of apparel that could be witnessed in the playful settings of popular court activities, such as amateur plays or masked balls. The miniatures do not simply represent the internal development of theatrical costuming; they also reflect the need of the aristocratic patrons of theatre to promote themselves among their peers and royal superiors. This analysis has attempted to link them not only to the world of aristocratic masquerade, but also to that of the professional theatre which rendered famous the roles they depict.



Fig. 1. Frontespizio della pièce *Le retour de la Foire de Bezons*.



Fig. 2. *L'Opéra* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes).





Fig. 3. *Le Docteur* (Collezione del Castello di Český Krumlov).



Fig. 4. *Monsieur Pantalon* (Collezione del Castello di Český Krumlov).



Fig. 5. *Capitain Spavento* (Collezione del Castello di Český Krumlov).



Fig. 6. *Arlequin* (Collezione del Castello di Český Krumlov).



Fig. 7. *Arlequine* (Collezione del Castello di Český Krumlov).



Fig. 8. *Scapino* (Collezione del Castello di Český Krumlov).



Fig. 9. *Scapine* (Collezione del Castello di Český Krumlov).





Pierangelo Pompa  
IL LIBRO DI LI RURU SULL'OPERA  
DI PECHINO

[The soul of Beijing Opera. Theatrical creativity and continuity in the changing world, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010, 335 pp., è un libro importante nell'ambito degli studi recenti sul teatro cinese. L'autrice, Li Ruru, unisce alla competenza storico-teorica la pratica personale del jingju (Opera di Pechino) e una biografia di figlia d'arte. Il suo studio unisce una grande ricchezza informativa a un taglio storiografico innovativo, che individua negli attori il fulcro vitale del processo di formazione e di sviluppo del genere nazionale cinese. La vicenda del jingju è ripercorsa fase per fase, attraverso la lente d'ingrandimento dell'esperienza individuale di singoli artisti, che hanno declinato in maniera ogni volta differente e proporzionata alle mutazioni del contesto quella dialettica tra continuità e trasformazione che costituisce, a detta dell'autrice, l'anima del jingju fin dalle sue origini. Il panorama storico fa da supporto a numerosi approfondimenti sulla tecnica attoriale e a una riflessione sui principi profondi sottesi a essa].

Li Ruru è la figlia di Li Yuru, nata Li Shuzhen da una famiglia della nobiltà mancese decaduta che, in assenza di mezzi per mantenerla, la affidò a una scuola di teatro. Li Yuru è stata tra i più importanti maestri di *jingju* (Opera di Pechino) del periodo comunista, esponente di spicco della prima vera generazione di interpreti femminili di ruoli femminili, allieva dei più grandi attori *dan*, da Mei Lanfang a Xun Huisheng a Cheng Yanqiu, dei quali intrecciò gli stili dando origine a una «scuola» che porta il suo nome. Nel 1979 ha sposato Cao Yu, uno dei più rilevanti drammaturghi dello *huaaju* (teatro parlato) cinese. È morta nel 2008, dopo circa settant'anni di teatro. Sua figlia apprese i fondamenti del *jingju* a dieci anni, ma poi scelse una carriera di studi e si diplomò all'Accademia Teatrale di Shanghai nel 1982. Quando Li Ruru propose a quell'istituto un progetto di ricerca dottorale sul lavoro dell'attore nel teatro tradizionale, ebbe conferma del fatto che nella Cina di quegli anni il tema destava scarsissimo interesse: fece così il suo dottorato a Leeds, stu-

diando Shakespeare, e ancora oggi studia, scrive e insegna in Inghilterra, occupandosi soprattutto di Shakespeare e di *jingju* da un punto di vista comparativo e interculturale, oltre che dell'attività e degli scritti di sua madre. Non ha però mai abbandonato completamente la pratica d'attrice, che coltiva tenendo con continuità workshop e seminari, e che anzi è diventata una componente fondamentale dei suoi studi storico-teorici sull'arte dell'attore in Cina. Come ha scritto Colin Mackerras recensendo lo stesso libro che recensiamo in queste pagine, Li Ruru può essere senza dubbio considerata *neihang*, una che conosce il mestiere. È un'attrice, seppure non professionista, ed è figlia d'arte; è una studiosa formata in due continenti diversi; in più è cinese, ma scrive direttamente in inglese: costituisce una tipologia autoriale, se non unica, almeno rarissima. Ed è in effetti proprio la doppia competenza dell'autrice, pratica e intellettuale, a fare del suo libro sull'*anima del jingju* un testo importante e innovativo nell'ambito degli studi recenti sul teatro cinese.

*The soul of Beijing Opera. Theatrical creativity and continuity in the changing world* costituisce da un lato un originale e approfondito panorama storico sul *jingju*, dalle sue origini ottocentesche ai suoi ultimissimi esiti contemporanei. Dall'altro propone una dettagliata introduzione a numerosi aspetti tecnici, dal lavoro dell'attore alla drammaturgia. Ma se il libro ha la ricchezza informativa di un buon manuale, non ne ha affatto né l'impostazione né i limiti, e la quantità dei dati forniti serve innanzitutto a sostenere un taglio storiografico personale e sorprendente, leggibile sottotraccia già nella dedica che apre il libro: «With deepest gratitude, this book is dedicated to my mother Li Yuru (1923-2008) and to all her colleagues, past and present, in the indigenous Chinese operatic theatre. Through the vicissitudes of war, revolution and economic transformation, their tireless efforts have kept their art a living presence on the stage». Li Ruru impernia in effetti tutto il suo libro sul ruolo specifico svolto dagli attori nell'invenzione (di questo si trattò) del *jingju* e nella sua costante evoluzione in un contesto storico nazionale in perpetua e radicale trasformazione. Gli attori vengono descritti nella loro irriducibilità professionale e biografica, nella loro relazione ogni volta diversa con il privilegio e il peso della tradizione da un lato, e le fortissime pressioni politiche ed economiche dall'altro. Il *jingju* è così sottratto a quell'immagine idealizzata e astorica che lo descrive spesso come un monumento estetico fermo nel tempo, e restituito alla sua natura di struttura vivente e dinamica, che elabora continuamente nuove strategie di adattamento. Non più spirito della tradizione cinese che si

srotola nel tempo, il *jingju* emerge come insieme concreto di pratiche professionali, radicate in specifiche vicende biografiche individuali e generazionali. Questa capacità degli attori *jingju* di rispondere in maniera originale e impensata al mutare delle condizioni, restando però fedeli a un nucleo di valori tecnici e deontologici, affonda le proprie radici nel modo e nel tempo in cui il *jingju* fece la propria apparizione. Ed è proprio questa duttilità strutturale ad aver consentito la sopravvivenza di un teatro stilizzatissimo come il *jingju* nel corso di un secolo complicatissimo come il Novecento, e a costituirne tutt'oggi, per dirla con la madre dell'autrice, l'anima.

Il lettore è inaspettatamente accolto all'inizio del libro dalla Prefazione di Eugenio Barba, che si intitola *Due paia di occhi*. Barba da un lato invita a leggere il libro con lo sguardo disposto a meravigliarsi ancora una volta dei suggestivi paesaggi del *jingju*, dall'altro indica la necessità di creare connessioni con il territorio dei principi professionali transculturali che lui ha battezzato «teatro eurasiatico».

Il libro si avvale sia di un'ampia base bibliografica di prima mano (che prende in considerazione anche alcuni poco noti testi «classici» sul lavoro dell'attore in Cina, quelli di Huang Fanchuo e Qian Baosen) che di numerosi materiali raccolti direttamente sul campo, attraverso inchieste e interviste svolte sia tra i professionisti che tra i fruitori del *jingju*, e nel tempo intimo e professionale che l'autrice ha trascorso a strettissimo contatto con la madre attrice nel suo ultimo anno di vita.

Il testo presenta una struttura chiara e accattivante in un prologo, otto capitoli e un epilogo. Dopo la prima parte, che costituisce un'ampia ma non didascalica introduzione storica e tecnica, ciascun capitolo esplora in ordine cronologico una determinata fase della storia del *jingju*, affrontato però attraverso la lente di ingrandimento dell'esperienza individuale di singoli attori rappresentativi di ciascun periodo. Ogni parte del libro presenta così anche le caratteristiche fondamentali di una specifica famiglia di ruoli e di una certa fase evolutiva del genere nazionale cinese. Li Ruru alterna il necessario quadro storico con dei primissimi piani su aspetti anche molto tecnici, esemplificando attraverso specifiche circostanze di lavoro i processi già evidenziati su un piano macroscopico. In questa alternanza si trova la peculiarità metodologica e stilistica del libro. L'autrice può così comporre un'immagine del *jingju* sfaccettata e problematica, intrecciando efficacemente gli aspetti più strettamente artistici con quelli politici e sociali, attraverso un approccio che all'analisi diretta delle pratiche performative unisce dichiaratamente la metodo-

logia degli studi culturali e di area. L'unitarietà e l'unicità del libro sono però garantite dal ruolo di protagonisti storici attribuito agli attori, portatori individuali di tutte le istanze di conservazione e trasformazione del *jingju*, mediatori effettivi, diversi uno dall'altro, tra le pressioni mutevoli del contesto e le reali esigenze performative.

L'ampia analisi del processo di formazione del *jingju* proposta nel primo capitolo (*Jingju: formation, growth and the first reform*) è uno dei suoi elementi qualificanti. Rileva gli aspetti fondativi del genere dal punto di vista sia estetico che sociologico, e la stretta interazione di questi due livelli. Si trattò, come detto, di una vera e propria invenzione a opera di un numero ristretto di compagnie. Si trattò di qualcosa che prima non c'era e poi c'era, seppure molte delle sue componenti, se considerate separatamente, fossero assolutamente riconoscibili, e la loro origine chiaramente tracciabile. Il *jingju* emerge durante il diciannovesimo secolo, nel quadro della progressiva affermazione dei teatri popolari di genere *huabu*, nei confronti dei più ortodossi ed elitari generi *yabu*. Il gruppo dei teatri colti era dominato dal Kunqu, la cui estrema specializzazione metrico-musicale e poetica poneva grandi limiti a una comprensione diffusa del testo, e tarpava lo sviluppo dei personaggi e dell'azione. La progressiva marginalizzazione del Kunqu nell'ambito delle rappresentazioni private e degli spettacoli antologici spianò la strada all'affermazione dei generi popolari, che seppero però trarre profitto dalla raffinatezza visiva e tecnica del Kunqu stesso, associandola a materiali musicali di origine bassa a spiccato carattere percussivo. Le forme teatrali e musicali praticate dalle compagnie itineranti si articolavano in un ininterrotto continuum geografico di varianti, legate soprattutto alle caratteristiche linguistiche e melodiche di ciascun luogo. Nacquero in questo contesto numerose forme miste di *luantan*, forme spurie per definizione, basate strutturalmente sulla contaminazione di elementi formali diversi geograficamente e diastraticamente. Tali forme, a cui venne inizialmente associato il *jingju*, ridefinirono nel corso dell'Ottocento l'intero sistema teatrale cinese. Delle compagnie dello Anhui notoriamente all'origine del *jingju*, Li sottolinea proprio la versatilità e la trasversalità del repertorio, che andava dal Kunqu a forme diverse di *huabu*, oltre all'inedita specializzazione nell'acrobatica. Giungendo a Pechino, tali compagnie trovavano una capitale che viveva una profonda mutazione sociale dovuta a importanti fenomeni migratori, in cui la richiesta di intrattenimento popolare cresceva giorno per giorno, in un ambiente commerciale urbano vividamente descritto dall'autrice. Per ovviare alla distanza che li separava da spet-

tatori di diversa provenienza, tali compagnie avevano cooptato musicisti di vari generi locali, e in particolare attori del genere Handiao, che fornirono i fondamenti della futura struttura musicale del *jingju*. Il *jingju* nasce dunque come un complesso amalgama di forme ibri-date, basato su una sistematica alternanza di registri, che estremizza una diffusa tendenza alla contaminazione. Tale tendenza costituirà nei secoli successivi il fulcro vitale della sua capacità di trasformazione e adattamento, come si vide già dai primi tentativi di riforma operati da Wang Xiaonong e da Mei Lanfang con Qi Rushan. Nella sua qualità di teatro nuovo e metropolitano, il *jingju* si pose in aperta competizione sia con il Kunqu che con le forme più affermate di *huabu*. Genere a sangue misto, il *jingju* poteva inoltre risultare familiare per motivi diversi a spettatori di varia origine. I suoi pilastri divennero la recitazione formalizzata del Kunqu, il parlato realistico del popolare genere Qinqiang e i modi musicali *erhuang* e *xipi*, oltre agli immancabili numeri di combattimento acrobatico. La sapiente elaborazione drammaturgica di questi elementi così eterogenei, diede però origine a un organismo scenico completamente nuovo, che nasceva come risposta a condizioni di mercato assolutamente specifiche.

Il *jingju* funzionò fin dall'inizio come una rete interattiva di convenzioni diverse, capace di interagire con i generi locali in una fitta trama di influenze reciproche. Tale processo fu reso possibile soltanto dall'eccezionale abilità di assimilazione da parte di una specifica generazione di attori, dalla loro esperienza nel selezionare e trasformare in prima persona materiali di varia estrazione, nel rielaborare individualmente un gran numero di convenzioni e nello stabilirne di nuove. Il neonato genere ereditò e specificò il sistema di ruoli già elaborato dal Kunqu, e la drammaturgia diede inizialmente grande rilievo ai personaggi maschili, più spettacolari in virtù dell'acrobatica e capaci a volte di veicolare un certo malcontento popolare nei confronti delle potenze occupanti occidentali. In relazione anche alla sua origine transregionale, il *jingju* valorizzò notevolmente la componente visiva dello spettacolo, portandola sullo stesso livello di quella poetica e musicale, che in Cina ha sempre mantenuto una forte connotazione locale. L'adozione di un sistema metrico-tonale più libero di quello del Kunqu permise l'affermazione di una drammaturgia più dinamica, in cui i personaggi guadagnavano in complessità e il vocabolario scenico degli attori veniva notevolmente arricchito, dando sempre più spazio all'uso delle arti marziali. La compresenza di attori e spettatori con provenienze diverse pose fin da subito proble-

mi di comprensibilità per la componente testuale, che le compagnie affrontarono codificando l'alternanza tra il *jingbai*, parlato colloquiale basato sul dialetto di Pechino (comunemente compreso dagli spettatori e utilizzato dai personaggi «bassi»), e lo *yunbai* («linguaggio aumentato, intensificato»), basato su un'elaborazione musicale del linguaggio diversa da qualsiasi varietà linguistica regionale, ma particolarmente adatta agli sviluppi lirico-musicali, come descritto da Li Ruru attraverso notazioni tecniche specifiche ma accessibili anche al lettore non specialista. A Pechino il *jingju* incontrò anche l'atteggiamento ambivalente della corte mancese, pronta da un lato a sostenerlo e ad accoglierlo, ma altrettanto pronta a regolamentarlo e censurarlo al momento opportuno.

Il secondo capitolo (*Training a total performer: four skills and five canons*) costituisce una ricca panoramica sul sistema di addestramento dell'attore *jingju* e sui suoi fondamenti tecnici. L'autrice individua negli aspetti strutturali di questo addestramento ciò che rende possibile la dialettica sistematica tra acquisizione delle convenzioni e loro adattamento creativo, cioè il presupposto tecnico di quella che ha definito come *anima*. Tali aspetti sono in particolare la trasmissione diretta «dalla bocca al cuore», in cui i maestri insegnano direttamente agli allievi non solo le forme ma anche i segreti più o meno taciti per trasformarle e personalizzarle, e la lunga pratica della *jiben gong* (tecnica di base). Avvalendosi di tutta la terminologia tecnica, pur adeguatamente illustrata, Li esemplifica in dettaglio la tecnica di base. Incorporata dagli attori professionisti fin da bambini, essa viene studiata attraverso esercizi specifici e non tramite l'apprendimento diretto di brani del repertorio, che subentra invece in un secondo momento. La tecnica di base fornisce sia i fondamenti tecnici generali per qualsiasi attore, sia i requisiti basilari di ciascuna famiglia di ruoli (p. 59). Descritto con riferimento, oltre che ai ruoli, anche alle singole parti del corpo, il *jiben gong* è definito come l'insieme di «quelle tecniche invisibili sul palco, che vengono praticate fuori dalla scena» (p. 60), quei condizionamenti fisici che permettono al comportamento scenico di un attore di appartenere all'universo del *jingju*. L'autrice non ha dunque un intento meramente descrittivo, bensì seleziona gli esempi più efficaci per evidenziare i principi generali soggiacenti alle forme specifiche, aggirandosi intorno alle nozioni dell'antropologia teatrale e, senza nominarlo, al concetto di *pre-espressività* formulato da Eugenio Barba.

Il terzo elemento caratterizzante sia dell'apprendistato che del processo creativo è il procedimento «dall'esterno all'interno», che

pone sempre l'estrema formalizzazione dell'azione scenica a monte della ricerca delle sue motivazioni e della sua interpretazione individuale, pur considerata decisiva da tutti i maestri, ma il cui segreto è custodito silenziosamente dalle diverse scuole. Tale lavoro sul «doppio versante» dell'azione è dimostrato con esempi specifici tratti dal repertorio classico.

Non mancano poi alcune interessanti notazioni di tipo terminologico, che negli studi sugli attori cinesi possono a volte acquisire un'insospettata portata storico-teorica, dato che nel linguaggio di lavoro, grazie alla natura estremamente sintetica della propria lingua, la tradizione cinese ha depositato molto di quel sapere raramente espresso in forma esplicitamente teorica.

Il terzo capitolo (*Cheng Yanqiu: masculinity and femininity*) introduce la figura dell'interprete maschile di ruoli femminili come elemento centrale (e storicamente problematico) della crescita e dell'affermazione del *jingju* nel quadro dei mutamenti culturali avviati tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, pur senza fare riferimento ai durissimi interventi censori che inibirono la presenza femminile sulle scene in coincidenza con l'origine del genere. Fu quello, in effetti, un esempio straordinario di come gli attori trasformarono un limite oggettivo imposto dalle autorità in un imprevedibile potenziale artistico.

Li ricostruisce in modo colorito e diretto la grande affermazione dei ruoli *dan* nei primi decenni del Novecento, con riferimento ai «quattro grandi» e alle scuole interpretative da essi inaugurate, interrogandosi sulla posizione culturalmente ambivalente degli interpreti maschi. Se da un punto di vista strettamente teatrale tali attori sono sempre stati apprezzatissimi, il loro statuto politico e culturale è diventato sempre più precario con l'affermarsi dei movimenti di modernizzazione dei primi decenni del secolo. Li Ruru osserva lo sviluppo del fenomeno dei *xiangong* (attori-accompagnatori), dal suo apogeo ottocentesco fino al movimento di riforma civile e politica culminato nel bando del 1912, che spostò la problematica dei ruoli *dan* su un piano più socioculturale che artistico. Alle crescenti pressioni culturali, corrispose però una paradossale fioritura artistica di questo tipo di interpreti, che ebbe in Mei Lanfang il suo esempio più eclatante e che contribuì a ridefinire sia i paradigmi artistici che lo statuto culturale delle convenzioni del *jingju*. Questa tematica viene poi seguita lungo tutto l'arco del Novecento, che vide le critiche politiche e morali intrecciarsi con la nuova ideologia artistica di tipo naturalistico. L'arte dei *dan* maschili venne così ereditata dalle attrici,

fino agli ultimi decenni del secolo, quando mutate condizioni storiche hanno favorito la riaffermazione dei *dan* maschili.

Basandosi sulle riflessioni di sua madre, per l'appunto erede femminile della grande tradizione *dan*, l'autrice precisa opportunamente l'irriducibile differenza convenzionale esistente nel *jingju* tra genere naturale e sociale dell'attore e genere estetico della figura scenica, e distingue adeguatamente i problemi di ordine socioculturale da quelli artistici in senso stretto.

Tra i «quattro grandi» *dan*, l'autrice sceglie la figura di Cheng Yanqiu per esemplificare le risposte personali che ciascun attore *dan* elaborò in relazione al fluttuare del proprio statuto ideologico e della legittimità morale attribuita alla sua identità professionale. Li rinuncia deliberatamente a occuparsi di Mei Lanfang, con l'argomento di una già sufficiente bibliografia esistente. Archiviare la figura di Mei, dandola per già nota, in uno studio sui paradigmi creativi nell'Opera di Pechino, risulta una scelta sicuramente coraggiosa e forse un po' azzardata, com'è forse affrettato considerare esauriti tutti gli studi possibili sulla figura del più grande attore cinese, soprattutto in relazione alla sua produzione scritta e al suo ruolo istituzionale negli anni Cinquanta. La scelta di Li di occuparsi ampiamente di Cheng Yanqiu e ancora più ampiamente di sua madre ha però il merito di sottrarre due figure molto importanti dall'ombra di Mei Lanfang, e introdurle per la prima volta all'attenzione del lettore non cinese. Sulla base di fonti diverse (diari, bibliografia e testimonianze dirette di Li Yuru, allieva anche di Cheng Yanqiu), la figura popolarissima di Cheng è descritta infatti in tutta la sua ambiguità, nel suo rapporto contraddittorio con il proprio mestiere e nella distanza paradossale e accentuata tra la sua figura sociale, marcatamente connotata in senso maschile, e le sue creazioni sceniche femminili. L'autrice percorre gli anni del suo apprendistato di bambino povero apparentemente poco dotato, con una voce poco convenzionale, fino all'incontro col suo ammiratore-mecenate Luo Yingong, che valorizza la profonda determinazione artistica di Cheng e finanzia per lui un programma di studi avanzati. Appreso inizialmente da Mei Lanfang il senso di uno stile delicato e raffinato, Cheng se ne allontana, in seguito, in base a una vocazione meno estetica e più politica, elaborando accuratamente personaggi femminili più aspri, il cui stile canoro è quello di eroine «indignate», «in rivolta», vulnerabili seppure non deboli. Fu proprio attraverso questa composizione di forza e gentilezza, di un'apparenza *yin* e di un'interiorità *yang*, che Cheng trovò la propria collocazione originale nella tradizione *dan*, svincolandosi dalla figura



ingombrante di un maestro come Mei. Soprattutto negli anni Venti, indirizzò le sue scelte di repertorio verso drammi tragici che dessero spazio a questo tipo di donne povere ma dignitose, fragili ma decise, che rappresentavano per Cheng l'immagine femminile più eroica dei nuovi tempi. Cheng univa il solido studio dei personaggi a un approccio disinvolto nei confronti della tradizione e a quello stile di canto drammatico ed emozionale che fece il suo successo. Proprio la pratica vocale e musicale (strettamente integrata alla danza) di Cheng è affrontata dall'autrice in un apposito paragrafo, ricco di approfondimenti tecnici e riflessioni minuziose sulla modalità con cui Cheng adattava le strutture tradizionali sulla base della propria personale interpretazione dei personaggi. Il capitolo contiene anche un accenno al grande, benché ingenuo, interesse di Cheng per la musica e il teatro europei, che lo portò addirittura ad abbandonare momentaneamente la Cina per studiare canto lirico in Germania. Li Ruru si conferma autrice particolarmente sensibile ai fenomeni di intersezione e contaminazione (affrontati anche in numerose altre pubblicazioni), edotta in diversi approcci interculturali e transculturali, interessata a guardare anche al di là delle forme e degli stili, per osservare l'eventuale sussistenza di principi più generali. E tuttavia quello degli interessi degli attori cinesi verso tecniche appartenenti a tradizioni diverse resta un filone di studio ancora tutto da percorrere e foriero di numerose sorprese.

Nel quarto capitolo (*Li Yuru: the Jingju tradition and the communist ideology*), Li offre un quadro efficace degli aspetti fondamentali della Riforma Teatrale messa in opera dal Partito Comunista negli anni '50, sulla scia delle visioni teatrali di Mao Zedong enunciate a Yan'an già nel 1942. Sulla base di documenti del tempo, l'autrice argomenta che l'impatto delle iniziative politiche sul teatro, e in particolare sul suo sistema di organizzazione e retribuzione fino ad allora basato sul mercato, fu più violento e pervasivo di quanto generalmente affermato. Una prima epurazione del repertorio fu infatti soltanto il complemento di un attacco deciso alle strutture tradizionali, supportato da quadri sempre più numerosi, organizzati e indottrinati, che stravolse completamente l'universo professionale e personale di tantissimi attori. Una censura quantitativamente limitata, infatti, era già in grado di funzionare come deterrente ideologico su una scala molto più ampia, come modello per l'autocensura, soprattutto quando le istituzioni misero a tacere le critiche delle più grandi personalità artistiche del tempo. Cheng Yanqiu, toccato personalmente dalla censura, fu tra gli attori che criticarono più apertamente la Riforma. Anche

lui fu costretto, qualche anno dopo, a una rigorosa autocritica. Allo stesso modo, l'autrice evidenzia dovutamente lo scontro larvato tra Mei Lanfang e le nuove istituzioni sul tema del rapporto tra tematiche drammaturgiche e forma convenzionale nel *jingju*.

Numerose interviste e la testimonianza diretta di sua madre permettono a Li di mostrare opportunamente un aspetto spesso trascurato da chi osserva gli effetti della Riforma dal punto di vista delle statistiche letterarie e non delle pratiche d'attore, e cioè come lo sgretolamento del repertorio drammatico costituisse un'amputazione diretta anche del patrimonio tecnico e formale degli attori, dato lo stretto legame tra i drammi e le specifiche partiture fisiche e vocali. D'altra parte, sottolinea Li, la Riforma Teatrale innalzò per la prima volta lo statuto sociale degli attori sullo stesso livello degli altri cittadini, attribuendo al lavoro teatrale un'inedita importanza simbolica nella vita nazionale. Tale cambiamento compensava molti sacrifici materiali nella percezione di molti attori di rilievo, che erano quelli maggiormente penalizzati dal nuovo corso.

Li dedica poi ampio spazio al percorso biografico e professionale di sua madre, utilizzandolo come esempio dell'innovativa presenza delle attrici sui palcoscenici del *jingju*, praticati per tanto tempo soltanto dai maschi. Ripercorrendone, non senza una nota sentimentale, il percorso di apprendistato, Li esemplifica il lavoro della madre attraverso due esempi molto precisi, che mostrano la difficile ma creativa mediazione tra mestiere e ideologia a cui i singoli attori furono chiamati dopo l'instaurazione del comunismo. Descrivendo il lavoro della madre sul personaggio di Yang Guifei, l'autrice illustra nel dettaglio le modalità di elaborazione personale del repertorio. Attraverso variegate strategie di drammaturgia dell'attore (attribuendo, per esempio, nuove valenze a segmenti di partitura, o intrecciando materiali codificati provenienti da zone diverse del repertorio), gli interpreti personalizzano le forme ereditate e le sottraggono al doppio rischio della fossilizzazione e della censura. Li Ruru mostra bene come questo adattamento continuo delle forme tradizionali si svolga spesso su un livello apparentemente microscopico, in realtà assolutamente pertinente per l'occhio dello spettatore esperto. Il personaggio di Yang Guifei, peraltro, era diventato paradigmatico per questo tipo di lavoro sui dettagli, dopo le celeberrime modifiche che aveva apportato Mei Lanfang. Nel caso del personaggio di Tang Sai'er, invece, si evidenziano le frizioni tra le tradizionali modalità di rappresentazione e le pressanti esigenze di una nuova drammaturgia didascalica e stereotipata, che andava a volte «contro la logica interna del

genere», stilizzata e convenzionale. Per i nuovi personaggi «quotidiani» imposti dalle commissioni governative, infatti, gli attori non sempre trovavano appiglio immediato nelle convenzioni preesistenti, legate all'immaginario del periodo imperiale, ora considerato feudale e retrogrado. Il bisogno di aggiornare la drammaturgia, pur percepito dagli attori stessi, entrava in conflitto con esigenze di continuità estetica sentite sia dagli attori che dagli spettatori. In effetti, i tempi rapidissimi di questo aggiornamento ideologico erano spesso incompatibili con la necessaria gradualità dei processi di adattamento artigianale da parte degli attori.

Le sorti del *jingju* durante la Rivoluzione Culturale sono descritte nel quinto capitolo (*Ma Yongan: a painted-face role type and a non-painted-face character*), offrendo tutte le necessarie informazioni di contesto, creando attraverso i documenti una viva resa d'ambiente. La politica teatrale tra il '66 e il '76 è descritta come uno sviluppo di quella degli anni '50, invece che come la rottura storica a cui siamo abituati a pensare. Viene sottolineato con dovizia di particolari il crescendo di forzatura ideologica che portò all'affermazione dei drammi modello e a un conflitto più profondo tra le esigenze del realismo e quelle della convenzione teatrale. Emerge efficacemente, attraverso esempi azzeccati presi dal lavoro d'attore (il modo di usare sulla scena un certo accessorio realistico o il modo di camminare di certi personaggi *jing*), l'incomunicabilità tra le motivazioni astratte della propaganda e quelle materiali, estremamente concrete, della professione scenica. Li Ruru utilizza il caso de *La montagna dell'azalea* per mostrare le modalità e i principi che presiedevano alla nuova drammaturgia modello, per evidenziare come non soltanto il testo subisse un'evoluzione stilistica e tematica sostanziale, ma come altri elementi di rottura — dalla scenografia all'illuminazione all'occidentale — venissero inseriti nello spettacolo tradizionale a ulteriore supporto del nuovo impianto drammaturgico. Nei casi più efficaci, le opere modello sapevano fare un uso tecnicamente riuscitissimo del potenziale teatrale tradizionale, avvalendosi delle caratteristiche più specifiche del canto e della musica, padroneggiandone tutti gli effetti e le convenzioni, ma adattandoli ai nuovi effetti enfatici che si intendeva raggiungere, senza ambizioni di purismo, ma anzi con una certa apertura alla contaminazione. Il lavoro di Ma Yongan sul personaggio e le partiture di Lei Gang mostra come gli attori continuassero, per una cultura professionale troppo radicata, ad avvalersi di elementi tratti dal proprio repertorio tecnico, pur mimetizzati e giustificati in un contesto completamente diverso, e come tendessero inevitabilmente

a ricondurre la drammaturgia della contemporaneità al comportamento scenico che avevano incorporato fin da bambini apprendendo un repertorio «feudale». Nei drammi modello si osserva la volontà di trasformare le figure sceniche da espressioni generali di un ruolo in personaggi maggiormente definiti. Da tale tentativo scaturì in realtà la creazione di nuovi stereotipi altrettanto convenzionali, anche se furono infrante molte frontiere tra ruolo e ruolo, e molte tecniche distanti vennero fuse insieme. Venivano inserite nel contesto convenzionale azioni più quotidiane, che solo la natura e la formazione degli attori potevano ricondurre a una certa coerenza stilistica. La musica cominciò a essere usata con maggiore libertà, e i testi a essere pronunciati in maniera più comprensibile. Il periodo della Rivoluzione Culturale non fu dunque caratterizzato soltanto da rovinose insistenze ideologiche e da una durissima censura, che ebbero oggettivamente conseguenze nefaste sul mondo e la cultura degli attori. Paradossalmente, infatti, le imposizioni rivoluzionarie favorirono per il *jingju* un periodo di grandi sperimentazioni formali, che contribuirono inopinatamente a contrastare la fossilizzazione del genere, imprimendosi indelebilmente nella memoria degli spettatori e costituendo un precedente esemplare per molti tentativi dei decenni successivi.

Il sesto capitolo (*Yan Qinggu. Staging the ugly and the beautiful in the millennium*) svolge un'introduzione storico-tecnica alla famiglia dei ruoli *chou* (buffoni). In quanto elemento più anarchico e improvvisativo dello spettacolo *jingju*, con la Rivoluzione Culturale anche il *chou* dovette rientrare nei ranghi. Li Ruru descrive la situazione del *jingju* dopo la morte di Mao Zedong nel 1976, con l'inizio delle politiche di apertura. Dà conto dell'impatto fortissimo avuto dal nuovo indirizzo di Deng Xiaoping, e del mutato statuto sociale e culturale del *jingju* in una Cina progressivamente caratterizzata dal libero mercato. Il pubblico subì una notevole diminuzione numerica e qualitativa, oltre a un progressivo invecchiamento i cui effetti ultimi sono ancora visibili nei teatri cinesi di oggi. Il repertorio cominciò a deperire e la competizione a inaspriarsi, e tali processi furono fortemente avvertiti dagli attori. Alla perdita di prestigio culturale corrispose però, per il *jingju*, la possibilità di approcci più ibridi, meno puristi, come quello di Yan Qinggu, che contaminò il proprio lavoro con una forma straniera come il Kyōgen giapponese, praticato a un livello persino professionale, e prese a ispirazione la recitazione cinematografica. L'esperienza artistica anticonformista di Yan Qinggu fu resa più accettabile dal fatto di svolgersi all'interno della *haipai*, la scuola di Shanghai, da sempre artisticamente più disinvolta e aperta

alle sperimentazioni, in cui si presentava un repertorio ridotto ma ampiamente spettacolarizzato alla maniera occidentale, nell'ambito di un contesto più moderno e spiccatamente commerciale. Ma le reazioni a un'ulteriore crisi del mondo tradizionale da parte degli attori non furono assolutamente univoche: se Yan Qinggu aveva deciso di sfidare e cavalcare la modernizzazione, Ma Yongan aveva invece reagito alle stesse mutazioni epocali abbandonando il teatro e facendosi monaco.

Con Yan Qinggu, Li Ruru esaurisce il suo excursus sulla Cina continentale e si trasferisce, per gli ultimi due capitoli del suo libro, a Taiwan, dove il *jingju* aveva nel frattempo vissuto tutta un'altra storia. Il destino del *jingju* a Taiwan era stato infatti segnato per molti decenni dalla sua istituzionalizzazione come genere rappresentativo dello stato taiwanese, inteso come vero depositario dell'identità e della cultura millenaria della Cina. La denominazione alternativa di *guoju* (di cui Li ripercorre la storia così come aveva fatto approfonditamente con quella di *jingju* all'inizio del libro) e l'impegnativo statuto ufficiale di genere rappresentativo dell'identità nazionale ferita lo accompagnano fino a oggi, con tutte le loro connotazioni politiche. Il *guoju* a Taiwan mantenne dunque a lungo un approccio più ortodosso e conservatore nei confronti della tradizione, per quanto discendente dal punto di vista tecnico più dalla scuola di Shanghai che da quella di Pechino. In un approccio siffatto, anche aspetti dell'apprendistato o della pratica scenica considerati anacronistici o moralmente inaccettabili vennero conservati più a lungo che nella madrepatria. Tra gli attori emigrati sull'isola nel 1949, tuttavia, non figurava nessuno dei grandi maestri del tempo, e il *jingju* taiwanese si fondò dunque su una base tradizionale notevolmente impoverita, sopravvivendo in realtà come genere dimezzato. Al *jingju* il governo nazionalista associò fin da subito quel sentimento di nostalgia e desiderio di riscatto che doveva costituire uno dei fondamenti dell'identità taiwanese. L'atteggiamento delle istituzioni fu da un lato di grande supporto (fu inventato un originale sistema organizzativo in cui le quattro compagnie nazionali appartenevano ciascuna a un corpo diverso dell'esercito), dall'altro si definì una posizione censoria opposta e complementare a quella che si configurava nella Cina comunista.

Con la prima generazione di taiwanesi interamente nata a Taiwan, meno sensibile alla questione dell'identità cinese, e con il boom economico degli anni '70, il *jingju* visse un ulteriore degrado artistico e una marginalizzazione negli interessi della popolazione e delle istituzioni. Da quel momento, il rilancio e la crescita artistica del *jingju*

a Taiwan dipesero sempre di più dall'iniziativa economica e dall'inventiva di singoli artisti, che investirono energie e risorse private per trovare all'interno della tradizione nuovi stimoli per se stessi e per gli spettatori. D'altro canto, la diminuzione del supporto pubblico corrispose, come capita spesso, a un allentamento del controllo organizzativo ed estetico, che si aggiunse agli stimoli occidentali che giungevano a Taiwan molto più numerosi che in Cina Popolare.

I casi affrontati da Li Ruru sono i due più celebri, quello di Kuo Hsiao-chuang e di Wu Hsing-kuo. La prima sviluppò un percorso individuale completamente al di fuori del sistema delle sovvenzioni, in cui praticò il *jingju* con l'approccio ibrido proprio delle giovani generazioni taiwanesi. Ne venne fuori, a dispetto del nazionalismo, un *jingju fusion* che dava maggior rilievo al singolo spettacolo inteso come opera artisticamente autonoma, alla tecnologia e alle nozioni occidentali della *mise-en-scène*. Kuo Hsiao-chuang, nel suo *Passioni del ritorno al regno di Yue*, applicò al personaggio di Xishi criteri di analisi del personaggio assolutamente innovativi nella tradizione cinese, da cui trasse conseguenze estreme nel comportamento fisico sulla scena (la Xishi composta da Kuo era incinta!), che ebbero un impatto enorme sugli spettatori e fecero del suo spettacolo la prima opera a vivere interamente del proprio successo, oltre a radicarsi profondamente nella memoria collettiva dei taiwanesi metropolitani. Kuo Hsiao-chuang fu in effetti la prima attrice di *jingju* a confrontarsi con la dimensione moderna della copertura produttiva e del marketing.

Ancora più innovativo dal punto di vista artistico è l'approccio di Wu Hsing-kuo, autore di spettacoli che stanno tutt'oggi facendo la storia del teatro anche in Cina Popolare. Li Ruru analizza accuratamente i tre spettacoli più celebri del grande attore taiwanese, tutti basati su classici della drammaturgia europea moderna e contemporanea, da Shakespeare a Beckett. L'approccio di Wu è caratterizzato da una formazione tecnica interdisciplinare, che innesta, sul solco di un solidissimo apprendistato di *jingju*, esperienze approfondite di danza moderna e numerose interpretazioni cinematografiche in produzioni di livello mondiale. Nei suoi spettacoli, Wu realizza un collage eclettico e stilizzato di elementi di diversa estrazione, in cui quelli non cinesi non vengono però assimilati all'estetica tradizionale del *jingju*, come in Kuo Hsiao-chuang, ma vengono giustapposti, alla ricerca di una forma che Wu stesso non riconosce più come *jingju*, e che tuttavia si avvale ancora di importantissimi elementi estetici e convenzionali appartenenti a quel genere. Anche dal punto di vista

drammaturgico, Wu effettua operazioni di adattamento e intersezione molto avanzate. In uno spettacolo come *Aspettando Godot*, Wu arriva al paradosso estremo quando pratica il *jingju* all'interno di una produzione che, per il contratto firmato con gli eredi di Beckett, non può avvalersi di nessuna musica.

Le pratiche avanzate di Wu Hsing-kuo lo hanno messo ormai da decenni in contatto con alcuni grandi maestri della scena occidentale, come Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine, a testimonianza di quel filone della storia novecentesca del *jingju* poco esplorato cui accennavamo in precedenza, cioè quello degli incontri e degli scambi, diretti o favoriti dall'immaginazione, con pratiche attoriali non appartenenti all'universo cinese.

I due esempi taiwanesi, come tutto il percorso tracciato da Li Ruru nel suo libro, tendono a evidenziare come, fin dalle sue origini, il *jingju* trovi le proprie spinte più vitali e innovative quando resta legato alla sua natura originaria radicata nel suo processo di formazione, non statica e conservativa, bensì strutturalmente aperta alla contaminazione. La sfida dei grandi attori, mostra l'autrice, è sempre stata quella di sottrarre l'Opera di Pechino a quel rischio di fossilizzazione cui la espongono costantemente la modernizzazione e il suo statuto di genere nazionale. I casi in cui quella sfida è stata affrontata con maggior successo sono quelli in cui, a un approccio elastico e aggiornato ai tempi, è corrisposto uno sforzo almeno equivalente nell'individuare e proteggere i principi profondi che sottendono alle diverse forme contingenti.

Li Ruru conclude il suo viaggio con un quadro sulla situazione attuale tra la Cina e Taiwan. La piccola isola vive una situazione artistica più vitale e dinamica, meno condizionata dall'interesse e dal controllo istituzionali. Il successo internazionale di Wu Hsing-kuo è il caso esemplare. Il nuovo statuto del *jingju*, all'interno di un sistema di intrattenimento popolare che si avvale ormai di tutta la tecnologia esistente, è in via di definizione, e se la sua sopravvivenza potrà essere formalmente garantita dalle politiche culturali, la sua sopravvivenza artistica dipenderà ancora una volta dalle strategie creative che le nuove generazioni di attori (e ormai registi) sapranno mettere in atto.

Nella zona centrale, il libro propone poche ma suggestive e pertinenti tavole illustrate, mentre nelle sue ultime pagine fornisce dei preziosi strumenti di approfondimento e ricapitolazione. La prima Appendice è una tabella cronologica a due colonne che mette in parallelo le vicende del *jingju* con i passaggi storico-sociali pertinenti, dalla fine del Settecento ai nostri giorni. La seconda Appendice è in-

vece un quadro sinottico delle caratteristiche delle varie famiglie di ruoli. Segue un Glossario sia in inglese che in cinese, una ricca Bibliografia e un Indice dei nomi con circa 150 entrate.

Nicola Savarese, *Nota*

A metà settembre del 2011 la seguente notizia: il governo cinese ha chiuso la trasmissione televisiva *Super Girl*, un *talent show* tra giovanissime cantanti. Nonostante esistesse dal 2004 e avesse raggiunto nel tempo 400 milioni di contatti nelle ore di massimo ascolto, il *talent show* è stato interrotto perché ritenuto «sovversivo»: gli spettatori, infatti, potevano votare da casa a favore della propria cantante preferita, e in Cina il voto popolare è vietato in quanto ritenuto troppo vicino ai comportamenti delle democrazie occidentali e quindi sedizioso. Il direttore dell'emittente privata di Shanghai che produceva lo spettacolo è stato di conseguenza invitato a lanciare un nuovo programma televisivo basato su «costumi morali» e «arte nazionale». Il servizio televisivo che mi ha dato notizia della vicenda ha allora mostrato alcuni fotogrammi di cantanti dell'opera tradizionale cinese, con tanto di trucco, costumi storici e canto in falsetto. Non credo che la nuova trasmissione abbia ottenuto, come la precedente, 400 milioni di contatti. Del resto, una trasmissione televisiva occidentale dedicata all'opera lirica che sostituisse un *talent show* non otterrebbe alcun successo, né presso un pubblico scatenato di adolescenti né presso quello più calmo dei pensionati.

Quello del teatro tradizionale è un problema sentito anche nelle consuetudini odierne dell'Occidente. L'opera lirica ha ancora successo nelle sue edizioni monumentali, con grandi star, e così anche il balletto, ma entrambi si preoccupano troppo della quantità degli spettatori e dei biglietti venduti. Naturalmente le spese di questi generi sono enormi, e senza cospicue sovvenzioni pubbliche o aumenti vertiginosi dei biglietti tutto verrebbe chiuso in poche ore. In un film straordinario del famoso documentarista americano Frederick Wiseman intitolato *La Danse. The Paris Opera Ballet* (2009), il regista, adottando il suo stile di indagare solo gli interni dell'istituzione scelta come oggetto cinematografico, presenta il tempo dedicato da maestri, allievi e professionisti del balletto dell'Opéra Garnier all'apprendistato, alle prove e agli spettacoli. Non ci sono commenti, solo, alla lettera, punti di vista. I danzatori parlano poco, i maestri bisbigliano loro brevi, lucide disposizioni che possiamo cogliere dai sottotitoli. Forse a causa delle luci basse e poco diffuse, l'atmosfera diventa spesso claustrofobica. Non si vede



mai il pubblico degli spettacoli dei grandi coreografi presentati (fra i quali Nureyev, Pina Bausch, Preljocaj e Sasha Waltz). La bella sala dell'Opéra col soffitto dipinto da Chagall compare solo di straforo, perché un addetto con l'aspirapolvere fa le pulizie in un palco. Verrebbe da dire: tutto questo rigore dei danzatori, questi sforzi fisici sovrumani, questi sublimi sacrifici per chi sono? Solo ogni tanto la camera di Wiseman, come un periscopio, esce dal teatro, si alza sugli enormi cornicioni dell'Opéra e guarda attorno gli assolati tetti di Parigi. Più che il tentativo di riposare gli occhi dal buio, come è stato detto, mi è sembrato un avvertimento: cari spettatori, questo è il panorama che si vede oggi dall'alto della fortezza. Sotto questi tetti qui attorno abitate voi che ogni sera riempite il teatro. Un giorno, però, il Krak dei Cavalieri potrebbe essere abbandonato e preso d'assalto da un pubblico diverso, dal pubblico dei moderni (Wiseman ha ottant'anni), e allora che accadrà a voi e ai Cavalieri? È infatti bastato che un vecchio e glorioso teatro di Roma, il Teatro Valle, il più antico della Capitale ancora in attività, in cui furono rappresentati per la prima volta, nel 1921, *Sei personaggi in cerca d'autore*, fosse permanentemente occupato da attori giovani per protesta contro la sua chiusura e trasformazione in un ristorante, è bastata questa occupazione (dati i tempi potremmo definirla anche disoccupazione) per mettere in moto un pubblico buona parte del quale non aveva probabilmente mai messo piede in quella sala. I pronunciamenti degli attori e degli spettatori occupanti fanno pensare a buone intenzioni e alla rigenerazione di una sala gestita da un ente (l'ETI, Ente Teatrale Italiano) che, cancellato con un colpo di spugna dal governo, non ha lasciato molti rimpianti se non fra i suoi impiegati. Nel 1921, alla prima rappresentazione dei *Sei personaggi*, il pubblico del Teatro Valle gridava «Manicomio, manicomio!». Oggi gli occupanti dichiarano invece l'apertura di una «piazza di discussione». Le mode cambiano.

Lo sappiamo bene, la contesa fra vecchio e nuovo, antichi e moderni, è antica quanto il mondo stesso, ma la sua denuncia ci permette di fare una domanda iniziale al libro forestiero: l'Opera di Pechino, il *jingju*, oltre all'*anima*, come sostiene Li Ruru, ha anche un suo *pubblico contemporaneo* che le permette di resistere agli assalti della modernità?<sup>1</sup> Secondo Li c'è ancora un certo equilibrio in ragione degli sforzi e dei compromessi fatti, nel tempo, dagli attori.

L'ampiezza del racconto e la complessità dei temi trattati nel li-

<sup>1</sup> Si veda, in questo stesso numero, la lettera di Pierangelo Pompa sulla sua recente esperienza del pubblico tradizionale di Tianjin, una delle città più popolate, e inquinate, della Cina.

bro di Li Ruru, chiaramente evidenziati nella recensione che precede, sono un'innovazione negli studi sul teatro cinese ben sintetizzata nelle due espressioni del sottotitolo del libro: «creatività e continuità». Nel commentare all'autrice questa novità le ho scritto: «Finalmente uno studio che non parla più soltanto di Mei Lanfang!». Vorrei spiegare questa esagerazione. Per me Mei Lanfang resta il fondamento di una vera rivoluzione nel teatro classico cinese: un attore che ha avuto la forza con l'aiuto essenziale del suo collaboratore Qi Rushan, studioso e appassionato conoscitore<sup>2</sup> di imporre l'Opera di Pechino all'attenzione del teatro mondiale. Per questo gli studi occidentali sul teatro cinese del XX secolo<sup>3</sup> si sono di fatto concentrati su Mei Lanfang e sulla sua grande riforma: c'è la grande tradizione dell'Opera di Pechino, nata alla fine del 1700, il rodaggio nazionale e la sua affermazione nel corso del 1800, e poi un grande interprete che nel '900 nel corso di cinquant'anni! traghetta il genere fino alla nascita della Repubblica Popolare Cinese (1949). Ma Mei Lanfang è stato soltanto l'icona più nota di una grande tradizione comprendente decine di artisti che, per quanto discussi per il loro dissenso politico e culturale, hanno lasciato un'eredità di impronte sostanziali sull'Opera di Pechino. E questa è anche l'opinione di Li Ruru, che ci racconta nei dettagli la storia umana e professionale di questi artisti emarginati dalla storia.

Al periodo di grande affermazione dell'Opera promosso da Mei Lanfang, in genere gli studi occidentali fanno seguire un periodo che culmina nelle riforme teatrali della Rivoluzione Culturale maoista e nelle sue brutali degenerazioni: compagnie tradizionali disperse e attori perseguitati, imprigionati o addirittura uccisi (1966-69). Alle profonde turbolenze di questi anni, segue di solito un mesto racconto del declino dell'Opera e quindi dei vari tentativi di restaurarla, ogni volta ridimensionati dal *changing world* che fatalmente orienta i gusti correnti anche dei giovani cinesi. Questo periodo oscuro, gli anni Ottanta e Novanta, a uno studio più attento soprattutto di giovani studiosi cinesi, tra cui Li Ruru, ha mostrato invece un'attività sotterranea considerevole, senza la quale l'opera non sarebbe mai potuta giungere al presente. La mancanza di un pubblico numeroso, l'affievolirsi degli spettatori

<sup>2</sup> È certo che, quando l'Università di Pomona, nei pressi di Los Angeles, volle dare la laurea honoris causa a Mei Lanfang durante la sua tournée americana del 1930, Qi Rushan ci rimase molto male.

<sup>3</sup> Un elenco di questi studi si trova nella Bibliografia riportata da Li Ruru alla fine del suo libro.

appassionati in grado di ammirare anche i minimi cambiamenti degli attori non hanno fermato del tutto la creatività nella tradizione. Anche di questo periodo «comunista», di solito escluso perché considerato poco interessante o troppo estremista, Li Ruru ci consegna il lavoro sotterraneo degli attori per non perdere una tradizione secolare e creare, nel contempo, un ponte con l'Occidente, direttamente chiamato in causa come possibile rimedio contro «l'arte feudale». Commenta Li Ruru: «Solo coloro che vissero la Rivoluzione Culturale e videro le opere modello rivoluzionarie possono essere in grado di riscontrare come la nuova cultura proletaria cinese si sia appropriata, paradossalmente e con abilità, dell'antica arte borghese occidentale. La discussione sul mostrare le gambe nude nel balletto *Il distaccamento femminile rosso* ne è un buon esempio»<sup>4</sup>.

Un'altra complicazione ha impedito a lungo agli studiosi occidentali di occuparsi dell'opera cinese «fuori dalla Cina»: essi hanno sempre rispettato un tacito patto di «precauzione», quello di non toccare il problema della territorialità della Repubblica Popolare Cinese, non menzionando la pur ricca tradizione dell'Opera di Taiwan, o di quella di Hong Kong e Macao sotto diretto controllo occidentale. Eppure Taiwan e Hong Kong soprattutto sono stati centri di eccellente formazione per attori e compagnie di opera tradizionale, con una loro radicata tradizione culturale e politica. Questa esclusione prudenziale dura in parte ancora oggi per non suscitare gli anatemi del governo cinese, che può impedire quando vuole l'ingresso nel paese agli studiosi stranieri desiderosi di effettuare studi sul campo. A questa forzata posizione si è aggiunta, in alcuni casi, anche una «simpatia» nei confronti dei provvedimenti radicali presi dalla Rivoluzione Culturale maoista, che avevano fatto virare il teatro tradizionale cinese verso le tecniche del balletto occidentale, le famose «opere modello», suscitando qualche trasporto anche in Occidente, ma forti malumori nei puristi. Le famigerate iniziative di Jiang Qing, moglie di Mao, e gli eccessi di violenza delle guardie rosse, hanno a lungo emarginato quanto è accaduto all'opera tradizionale cinese durante la Rivoluzione Culturale: come si legge anche nel bel libro sul periodo dell'attrice e studiosa Xiaomei Chen<sup>5</sup>, nel tentativo di ca-

<sup>4</sup> Li Ruru sta recensendo il volume di Xiaomei Chen, *Acting the right part. political theater and popular drama in contemporary China* (cfr. nota 5), MCLC Resource Center Publication (<http://mclc.osu.edu/rc/pubs/reviews/liruru.htm>).

<sup>5</sup> Xiaomei Chen, *Acting the right part. Political theater and popular drama in contemporary China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.

pire gli altri e ricostruire se stessi, gli attori tradizionali cinesi adottarono una strategia di ricerca di nuove tecniche e ibridazioni impensabili in precedenza.

Per tutte queste ragioni, Li Ruru decide di uscire dallo schema puramente storico che abbiamo descritto e di seguire nel suo libro le biografie e le conquiste tecniche di singoli attori poco noti fuori dalla Cina. Cresciuta nell'ambiente teatrale, figlia di una rinomata attrice d'opera, Li Ruru non esita a inoltrarsi in un terreno poco familiare agli studiosi occidentali come quello delle tecniche e delle pratiche per attuarle e trasmetterle. A quale generazione di studiosi appartiene Li Ruru?

Ogni volta che leggo che nel 1790, per il compleanno dell'imperatore Qianlong, arrivarono a Pechino quattro compagnie d'opera dell'Anhui — quelle che fondendosi dettero origine nel tempo all'Opera di Pechino —, mi viene in mente la chiamata della compagnia dei Gelosi a Parigi nel 1576 su richiesta di Enrico III, che, tramite il duca di Ferrara, aveva conosciuto i celebri attori a Venezia durante il suo ritorno in Francia per diventarne re. Senza il godimento di Qianlong e di Enrico III, spettatori appassionati, veri patiti di teatro, non avremmo avuto la grande storia dell'Opera di Pechino né quella della Commedia dell'Arte, che come *genere*, ormai è noto, nasce a Parigi. Né avremmo avuto il Théâtre des Italiens, né tantomeno la Comédie Française. Perché, alla fine, vale questo: solo scrutandosi e rimirandosi negli specchi altrui gli attori trovano le riflessioni giuste e la temerarietà per cambiare la tradizione.

Così immagino che in una sala di periferia — un ex-bingo, forse un'ex-fabbrica o una colombaia — di Parigi, di Londra o di Prato, una piccola compagnia di attori cinesi tradizionali nati in Europa scambi le sue strategie di sopravvivenza con quelle di giovani attori europei. Con tribolazioni certo, ma risolutamente e con qualche buon paio di occhi a osservarli.

Francesca Martellini  
ANNA HALPRIN: OLTRE LA DANZA

*Il lavoro di Anna Halprin è un capitolo indispensabile nella ricognizione delle varianti americane della ricerca su luogo e azione. Ma l'interesse sostanziale che ha guidato Francesca Martellini dalle camminate di Stalker nella campagna romana fino ai workshop di casa Halprin a San Francisco è l'evidenza di un punto cruciale: l'estensione del lavoro su di sé all'universo delle relazioni ambientali e interpersonali. Nelle stagioni di Anna Schuman Halprin, l'estensione ha significato la rottura con il contesto professionale della danza, l'accezione «inclusiva» del teatro, l'esplorazione dei territori fra arte e terapia personale e collettiva. Una traiettoria impensabile senza la simbiosi d'arte e vita con l'architetto Lawrence Halprin, allievo di Walter Gropius. Nell'intesa con Lawrence, il campo d'azione di Anna ha sperimentato diverse soluzioni della pulsazione tra composizione del movimento, costruzione dello spazio, critica del gesto quotidiano, creazione nel contesto, reinvenzione dell'incontro con lo spettatore. Nella descrizione delle loro imprese, talvolta imponenti, talvolta impalpabili, parole e concetti come partecipazione, comunità, rito, paesaggio, teatro mistico segnalano la verifica e l'alterazione del progetto e della presenza nell'orizzonte, spesso aleatorio, incontrollabile e ostile, dell'apertura al mondo che sta fuori dagli studi, dai recinti che danno impulso e consistenza alle ipotesi di lavoro. La vicenda di Anna e Lawrence, dei contatti, dei fatti e dei pensieri che emergono da decenni di formazione, pratiche e tentativi, è uno dei sentieri visibili di un processo più vasto. Del percorso ramificato e spezzato dove le condizioni e i conflitti della modernità si tramandano e si trasformano nell'alternanza di solitudini e assalti della seconda metà del Novecento [Raimondo Guarino].*

Ho conosciuto Lawrence e Anna Halprin camminando, nel senso non metaforico del termine. Con il gruppo Stalker, «soggetto collettivo» nato nel 1995 da giovani architetti romani decisi a muoversi *al di là* di quella scienza architettonica che si insegna nelle università, ho partecipato all'azione pubblica G.R.A.\* *Geografie dell'oltrecittà. In cammino per un'inversione di marcia*, completando in tredici appuntamenti (dal 21 marzo al 21 giugno 2009) il giro a piedi lungo la

strada di circonvallazione attorno alla Capitale. Un eterogeneo gruppo di cittadini, studenti, architetti e artisti di ogni genere si è riunito una volta a settimana per percorrere le aree liminali della città espansa, entrando in contatto con luoghi non quotidiani e con le loro relazioni: lo *stalker*, dal titolo dell'omonimo film di Tarkovskij del 1979, è la guida che non può fare a meno del territorio, e camminare nella «città che non si vede» è stimolo alla formazione di una propria visione dello spazio urbano, immaginando e inventando modalità di intervento alternative a quelle consolidate.

La città come teatro, avvenimento, con i cittadini quali attori protagonisti. Scoprire l'accesso ai mille possibili modi di essere della città al di là della sua univoca banale evidenza, dalla quale da troppo tempo siamo soggiogati<sup>1</sup>.

L'architettura è dunque ancora «trasformazione dello spazio», ma il significato di questo rompe i limiti della sua accezione geometrico-proporzionale per essere *spazio sociale vissuto*, la cui trasformazione metterà in moto un processo nel quale noi stessi veniamo trasformati.

Stalker affonda le sue radici nelle deambulazioni surrealiste e nelle soluzioni ludiche del situazionismo, ma delineare il contesto nel quale il gruppo si colloca in maniera più o meno consapevole ha voluto dire compiere un atto critico, muovendosi tra discipline e ambiti diversi e dai confini instabili<sup>2</sup>. È proprio interrogandomi sul valore del workshop e della partecipazione di gruppo in ambito architettonico e artistico che ho incontrato i processi creativi dell'architetto americano Lawrence Halprin (New York, 1916-San Francisco, 2009)<sup>3</sup> e le per-

<sup>1</sup> *Stalker*, *Stalker.doc*, Malaga, CEDMA, 2008, p. 17. Il libro è in inglese con traduzione spagnola a fronte; cito dal file italiano del testo che mi è stato dato dagli autori.

<sup>2</sup> Rimando principalmente ai due indirizzi [www.stalkerlab.org](http://www.stalkerlab.org) e [www.osservatorionomade.net](http://www.osservatorionomade.net), dai quali è possibile accedere ai siti internet e ai blog di alcune delle attività condotte da Stalker negli ultimi anni. Su [www.stalkerlab.org](http://www.stalkerlab.org) è riportato il manifesto *Stalker attraverso i territori attuali* (1996), in lingua inglese e spagnola, ora anche in *Stalker, op. cit.*, pp. 31-35. La volontà di conferire al gruppo un pedigree storico è rintracciabile nel testo di Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006; un capitolo dedicato alle pratiche spaziali e alla filosofia stalkeriana è anche in Franco La Cecla, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Roma-Bari, Laterza, 2000<sup>2</sup>, pp. 125-158.

<sup>3</sup> Rimando a Jim Burns, *Lawrence Halprin paesaggista*, Bari, Dedalo, 1982, e all'autobiografia postuma di Lawrence Halprin, *A life spent changing places*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011.

formance della moglie Anna (Winnetka, 1920)<sup>4</sup>, artista eterogenea formatasi nel campo della danza. Come un corpo autonomo che si origina da una cellula, ho assecondato gli stimoli ricevuti per «indagare» il lavoro dei coniugi Halprin, soffermandomi in particolare sul periodo artistico di Anna precedente gli anni '80, rintracciando percorsi personali provenienti da ambienti diversi nei quali scorgere reciproche connessioni e comuni matrici.

Se quello di Stalker e di Lawrence e Anna Halprin sia teatro o architettura, o se sia semplicemente qualcosa di diverso da entrambi, forse non è tanto importante. Domandarsi il *perché* di tali scelte personali, però, aiuta a tracciare un percorso all'interno di un «nuovo artistico» che spesso, nel secolo scorso, si è tradotto in tentativi di fuga da istituzioni, convenzioni e limiti imposti. Son cose note e studiate l'«esplosione» del teatro del Novecento e i bisogni e le necessità dei quali questo si fa esponente. «La vera funzione del teatro del Novecento? si chiede Taviani. Creare contesti». L'extraterritorialità dei teatri non è sinonimo di asocialità, ma diviene espressione di un movimento attraverso luoghi, legami, tradizioni e usi dello spazio per interessare relazioni<sup>5</sup>. Osservare cosa ci sia *al di là* del teatro, dell'architettura, del paesaggio, della città non è più presa d'atto di condizioni anomale, ma risposta a esigenze che chiedono di espri-

<sup>4</sup> Nei testi e nelle interviste che ho avuto modo di consultare ho notato che il nome proprio della signora Halprin compare spesso scritto in modi diversi: Ann, Hanna, Anna. Userò sempre «Anna», anglicizzazione del nome di nascita (Ann Schuman) che la Halprin adatterà dal 1972, dopo la guarigione dal cancro che in quell'anno le venne diagnosticato. Oltre al monumentale lavoro di ricerca di Janice Ross (*Anna Halprin. Experience as dance*, Berkeley, University of California Press, 2007) e all'autobiografia curata dalla stessa Halprin (*Moving toward life. Five decades of transformational dance*, Hanover [NH], Wesleyan University Press, 1995), numerosi sono i testi scritti su colei che è considerata una delle fondatrici della danza contemporanea. Tra questi: Libby Worth, Helen Poynor, *Anna Halprin*, London, Routledge, 2004. Cfr. inoltre James Roose-Evans, *Experimental theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, London, Routledge, 1989, che dedica la IV edizione del testo «To Anna Halprin and all those who continue the search», riservandole il capitolo tra *Richard Foreman, Robert Wilson and The Bread and Puppet Theatre* e *Grotowski and the Poor Theatre*; Richard Kostelanetz, *The theatre of Mixed Means. An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*, New York, The Dial Press, 1968, pp. 100-132; Joyce Morgenroth, *Speaking of dance. Twelve contemporary choreographers on their craft*, New York, Taylor & Francis Group, 2004, pp. 23-40. Notizie sulle sue attuali attività sono reperibili e aggiornate nel sito [www.annahalprin.org](http://www.annahalprin.org).

<sup>5</sup> Cfr. Ferdinando Taviani, *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», anno XV, n. 22, 2000, pp. 293-328, la cit. è a p. 309.

mersi attraverso nuovi linguaggi che, oggi come ieri, tracciano terreni comuni a diverse discipline.

Presenza reciproca, racconto di viaggio, scambio, educazione: il mestiere dell'architetto nella «regione senza architettura» senza *edificazione* è spreco, così come lo è quello dell'attore nelle «regioni senza teatro» senza *rappresentazione*<sup>6</sup>. Eugenio Barba, in quello che è diventato il *Manifesto del Terzo Teatro*, scrive di un «arcipelago teatrale» che costituisce l'estremità anonima di confini delimitati da una parte dal teatro riconosciuto, «ufficiale», e dall'altra da quello d'avanguardia, sperimentale<sup>7</sup>. Oltre le mura istituzionali che possono fungere da confine, il tentativo di riattivare reti di collaborazione e di dialogo sperimentando pratiche creative conduce all'elaborazione di linguaggi che sollecitano un'interazione tra luoghi, opere, artisti e comunità. Tutte queste sono *follie*, risposte a bisogni, necessità.

### *Seguire progetti per dar corpo a un'idea. Lawrence e Anna Halprin*

In una delle foto raccolte da Janice Ross nel suo monumentale lavoro di ricerca, un sorridente Walter Gropius porge a una ventenne Anna Halprin, in posa, una bottiglia di champagne<sup>8</sup>. Siamo nel 1943, a un ballo in maschera organizzato dall'Università di Harvard, dove dal 1937 il fondatore della Bauhaus era stato chiamato a insegnare quella personale visione della scienza architettonica che permettesse di fondere creazione artistica e industrializzazione.

Nell'attività progettuale la parola chiave è *partecipazione*. La partecipazione aumenta la responsabilità individuale, il fattore principale per rendere coerente una collettività, per sviluppare una visione di gruppo e l'orgoglio per un ambiente di cui si è autori. [...] È vero che la scintilla creativa ha sempre origine nell'individuo: ma, operando in stretta collaborazione con altri per un fine comune, egli attingerà, attraverso lo stimolo e la critica stimolatrice dei suoi collaboratori, risultati assai più alti che vivendo in una torre d'avorio. [...] Dobbiamo reimparare i metodi della collaborazione<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 131.

<sup>7</sup> Eugenio Barba, *La via del rifiuto: Terzo Teatro*, in Idem, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 2000<sup>3</sup>, pp. 165-166.

<sup>8</sup> Cfr. Janice Ross, *op. cit.*, pagine non numerate

<sup>9</sup> Walter Gropius, *Architettura integrata*, Milano, Il Saggiatore, 1994, pp. 106-107 [ed. orig. *Scope of total architecture*, New York, Harper & Brothers, 1955].



Studiante ad Harvard alla Graduate School of Design, Lawrence Halprin metterà pienamente in atto gli insegnamenti del maestro. Negli anni '40, Halprin è uno dei giovani che percepiscono il periodo di esplosione della realtà culturale circostante, e il contatto con nuove prospettive di consapevolezza e di ricostruzione dei rapporti sociali segna profondamente la sua futura attività professionale. In quegli anni e in quel fertile clima di crescita avviene un altro incontro decisivo, che parafrasando le parole di colei con la quale ha condiviso vita artistica e privata ha un «tremendo impatto» sulle scelte di entrambi<sup>10</sup>. Anna e Lawrence Halprin si sposano nel 1940 e cinque anni più tardi, dopo la fine della seconda guerra mondiale, si trasferiscono a San Francisco, città nella quale le rispettive sfere d'azione avranno modo di mettere radici e di crescere, avvalendosi di una fortissima influenza e collaborazione reciproca. Anna è una ballerina di danza moderna formata sotto le influenze di grandi coreografe quali Martha Graham, Doris Humphrey e, in particolare, la «biologa» Margareth H'Doubler, che le aprirà la strada verso l'improvvisazione e lo studio anatomico del movimento. La sua carriera è promettente quando decide di seguire il marito a San Francisco, città allora «poco ospitale» verso il mondo della danza, ma sono proprio le esperienze di quegli anni a consentirle di definire con chiarezza il proprio orientamento professionale, oltre i confini di una sfera artistica ancora sospettosa nei confronti dell'avanguardia. Il 1° settembre del 1949, Lawrence inaugura uno studio personale in città, definendo la sua professione di *landscape architect* all'insegna di una concezione che guardasse sia all'effetto estetico che soprattutto all'impatto sociale e ambientale del progetto.

In quello stesso anno, Anna fonda The Marin Children's Dance Cooperative e inizia a insegnare a classi di bambini, collaborazione che porterà avanti fino al 1970 e che sarà fondamentale nella scoperta di quella creatività e spontaneità sulle quali, pochi anni più avanti, avrebbe fondato il proprio lavoro di *performer* e *guida*. Non troppo distante dalle idee di fondo dell'*architettura sociale* sostenuta dal marito, l'approccio ludico al corpo e al movimento avrebbe permesso al bambino di scoprire come la danza si lega alla vita quotidiana in un continuo scambio di forme artistiche, stimolando l'acquisizione di valori estetici e relazionali<sup>11</sup>. The Marin Children's Dance Coopera-

<sup>10</sup> Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., p. XV: «My husband has had a tremendous impact on my work, particularly in environmental and architectural awareness and the use of the RSVP Cycles».

<sup>11</sup> Anna Halprin, *The Marin County Dance Co-operatives: teaching dance to children*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 25-30, in particolare pp. 29-30.

tive rappresenta un passaggio molto importante nella vita artistica e privata di Anna Halprin, ambiti che con la nascita delle due figlie Daria (1948) e Rana (1952) cominciavano a essere sempre più difficili da conciliare.

La nuova casa, progettata da Lawrence ai piedi dei Monti Tamalpais, nella parte settentrionale della California, in un terreno immerso tra le querce con vista sulla baia di San Francisco, divenne un fondamentale terreno di stabilità; vicino all'abitazione, l'architetto fece costruire quello che sarebbe diventato uno degli spazi artistici leggendari della danza contemporanea, una «stanza a cielo aperto» che integrasse stucco, cemento e alberi per diventare parte dell'ambiente stesso: «It was a place that affected [Anna's] work and also affected mine as a role model for the future», confessò Lawrence Halprin<sup>12</sup>. Lontano dai rumori della città, immersa nel silenzio e nella leggerezza della natura, Anna cominciò ad avvertire l'esigenza di avviare un nuovo metodo di lavoro, attuando uno scambio tra se stessa e l'ambiente circostante, liberandosi in un movimento organico originato dallo spazio: «Movement within a moving space, I have found, is different than movement within a static cube»<sup>13</sup>.

Pochi mesi dopo il completamento di questo spazio teatrale tra gli alberi chiamato *dance deck*, fu Martha Graham a sedersi nella cavea lignea sostenuta dalla collina per assistere a un assolo di Anna, *The Prophetess*, invitandola poi a rappresentarlo a New York in occasione di un'importantissima vetrina per ballerini e coreografi emergenti, l'American Dance Festival. Questa partecipazione, nel 1955, segna per Anna una profonda rottura nei confronti dei già instabili giudizi verso il mondo della danza moderna, scandendo in maniera definitiva la fine di una parte della sua vita artistica, nella quale aveva comunque cercato di adattarsi ai canoni del panorama professionale circostante. Nonostante lei stessa fosse stata più severa della critica nei confronti delle sue esibizioni, che riscosero commenti decisamente positivi<sup>14</sup>, non furono i giudizi a farla sentire estranea a quel mondo artistico dal quale mancava da otto anni; Anna tornò da New York in uno stato mentale di profondo sconforto e disillusione: «All the dancers looked like imitations of the leading choreographer. I wasn't able to connect. I felt depressed,

<sup>12</sup> Intervista di Stephen C. Steinberg a Lawrence Halprin citata in Janice Ross, *op. cit.*, p. 104.

<sup>13</sup> Anna Halprin e Lawrence Halprin, *Dance deck in the woods*, «Impulse», 1956, pp. 21-25, cit. in *Ivi*, p. 106.

<sup>14</sup> Cfr. *Ivi*, p. 112.

discouraged, distrustful, and I knew that my career as a modern dancer has just died»<sup>15</sup>.

Passarono dieci anni prima che Anna tornasse a New York con una nuova performance, *Parades and Changes*, per la quale la polizia emise un mandato d'arresto per disturbo della quiete pubblica. Dalla sua amareggiata partenza, nel 1955, al clamoroso ritorno, si interpone una decade di introspezione, spirito di reazione e ricerca, nella quale Anna si circonda di numerose professionalità e fa del *dance deck*, il suo «teatro domestico», una fertile fucina di osservazione e sperimentazione. Non dovette essere semplice, per la giovane signora Halprin, mettere in discussione anni di formazione e prospettive di carriera, ma il senso d'inadeguatezza fu tale da indurla a chiudere la scuola aperta in città dieci anni prima, per fondare, nel 1959, un'organizzazione no profit che riunisse soggetti eterogenei – ballerini, architetti, poeti, psicologi –, promuovendo un'arte contemporanea e innovativa. Il San Francisco Dancers' Workshop segna un passaggio decisivo dal *praticare e insegnare* la danza all'*esplorare* un territorio sconosciuto che da questa si origina e al contempo si allontana, al fine di cercare risposte a esigenze personali al di là dei limiti e delle ristrettezze<sup>16</sup>: Anna rompe ogni legame con le convenzioni della danza, a favore di un processo che sia di per sé esperienza artistica.

I am interested in a theatre where everything is experienced as if for the first time, a theatre of risk, spontaneity, exposure and intensity.

I want a partnership of the audience and performer.

I have stripped away all ties with conventional dance forms: the lives of the individual performers, the training, rehearsals and performances for a process which is, in itself, the experience.

I have gone back to the ritualistic beginnings of art as a heightened expression of life.

I wish to extend every kind of perception.

I want to participate in events of supreme authenticity, to involve people with their environment so that life is lived as a whole<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Anna Halprin, *Discovering dance*, «Lomi Bulletin», 1981 (summer), cit. in Libby Worth, Helen Poynor, *op. cit.*, p. 11.

<sup>16</sup> Cfr. Anna Halprin, *Founding and development: Dancers' Workshop/Tamalpa Institute*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 254-255. Come spiegato da Janice Ross, il nome della compagnia deriva da una traduzione di Anna dal tedesco *Baubaus*, forma abbreviata di *Staatliches Bauhaus* (Scuola di costruzione), assumendo tale denominazione sia nel senso di un lavoro comune che come attenzione al processo stesso di creazione (cfr. Janice Ross, *op. cit.*, p. 173).

<sup>17</sup> Anna Halprin, *What and how I believe. Stories and scores from the '60*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 101-110, cit. a p. 101.

Non stupisca la comparsa del termine *teatro* tra quelle frasi che suonano come una «dichiarazione di fede»; il percorso compiuto da Anna per trovare il proprio posto nella sfera delle arti fuggirà sempre le categorie e le classificazioni, per instaurare un dialogo continuo con ciò che è *molto più della danza*. Alla domanda di Richard Schechner su quale mondo le fosse più congeniale, risponde rifiutando la formalizzazione:

The theatre world is more inclusive than dance in Western culture. Particularly when it comes to using movement connected to feelings. In the dance world the reaction I often get is that «this is therapy, not dance». I've never found this prejudice in the theatre world. I search for real-life-as-art. I want the personalized self-body to become the metaphor for the big collective body. I don't like the way ballet, modern, or even postmodern dance armors the body personality by abstracting feelings, content, and physical movement. It becomes formalized art, feels distant from life, and doesn't involve me. I can be momentarily entertained, excited, even elevated like anyone else that goes to dance performances, but it doesn't last. [...] What interests me is how completely interwoven the many threads of cultural life are – social, political, spiritual, and aesthetic. It's more than just dance<sup>18</sup>.

Più avanti, Anna menziona Robert Wilson, Peter Brook, Jerzy Grotowski ed Eugenio Barba tra i soggetti del mondo performativo a lei contemporaneo ai quali guardare con ammirazione: «I believe they too are continuing to explore new ways to create a living theatre one connected to real life in a cultural context. [...] We are performing our best attempts to create authentic contemporary theatre rituals»<sup>19</sup>.

Nel decennio successivo alla fondazione del San Francisco Dancers' Workshop, Anna si dedica a sperimentare nuove *forme* e nuovi *usi* della danza per ballare al di fuori dei confini dello spazio scenico, immergendosi in ambienti che da pure scenografie diventano forze determinanti, dove l'intero materiale umano – attori, spettatori, pub-

<sup>18</sup> Anna Halprin: *a life in ritual*, intervista di Richard Schechner in *Ivi*, pp. 245-253, cit. alle pp. 245-246. Anche Kostelanetz (*op. cit.*, p. 77), nell'intervista del 1966, le rivolgerà una simile domanda: «Kostelanetz: Do you consider your pieces dance or theatre? Halprin: I prefer not categorize at all. Certainly, in the traditional sense, however, my work is not considered dance ».

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 248. Cfr. con il commento di James Roose-Evans (*op. cit.*, p. 25) sulle esperienze del Terzo Teatro e sui suoi esponenti: accostando al Dancers' Workshop il Bread and Puppet Theatre, il Polish Laboratory Theatre e l'Odin – per fare alcuni esempi –, li definisce gruppi in cerca di un'esperienza di vita.

blico inconsapevole – può fondersi in «a ceremony of coming together»<sup>20</sup>. «For Anna Halprin – scrive Roose-Evans – dance is no longer something to be “consumed” by the spectator, but something in which he should take part»<sup>21</sup>. Anna chiama *seminale* un teatro nel quale il lavoro sull'attore è crescita artistica e personale che si compie insieme a una *guida*, figura distante dall'artista-eroe solitario che si riserva la direzione costante dell'opera<sup>22</sup>; un teatro nel quale attuare conversioni, da *pubblico* a *comunità* spontanea, da spazio performativo chiuso a spazio del reale nel quale lo spettacolo-cerimonia si realizza *adesso* per proseguire nel presente dei partecipanti<sup>23</sup>.

Con il «ritiro» ai piedi dei monti Tamalpais, Anna prese definitivamente le distanze da New York, riunendo attorno a sé una comunità di artisti nella quale fondere la vita familiare con il workshop e l'immersione nella *natura*. Ritirarsi nel bosco, osservare, percepire e poi rielaborare le proprie impressioni attraverso il movimento non è paragonabile a ore di meccanico riscaldamento. Parole-chiave dei suoi studi contro gli stereotipi della danza moderna tradizionale furono improvvisazione, osservazione dell'anatomia umana e indagine dello spazio, elementi che si riscontrano nell'esplorazione del cantiere dell'aeroporto di San Francisco (1957), dove l'attraversamento consapevole, pericoloso e non autorizzato di un'area in costruzione diviene modo per comunicare con tutto il corpo nei confronti del residuale e dell'oggetto in divenire. *Hangar*, come venne chiamato il montaggio video eseguito dal film-maker e fotografo William Heick, è un'improvvisazione artistica che nasce dal frammento, dove la danza sorge dall'interazione con gli elementi dell'ambiente che sollecitano a sviluppare una reazione corporea e personale libera dalla soggezione di dover compiere qualcosa per un pubblico. In una realtà in cui la danza è scandita da regole, Anna Halprin dichiara che ogni singolo occasionale movimento è degno di essere osservato in quanto

<sup>20</sup> J.T. Burns, *Microcosm in movement*, in Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., pp. 166-169, cit. a p. 166.

<sup>21</sup> James Roose-Evans, *op. cit.*, p. 132.

<sup>22</sup> Si veda Anna Halprin, *Mutual creation*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 130-151: «I am coming to see the artist in another light. She is no longer a solitary hero figure, but rather a guide who works to evoke the art within us all. This is the true meaning of a seminal theatre» (p. 131).

<sup>23</sup> Si veda James Roose-Evans, *op. cit.*, pp. 134-135: «All members of workshops conducted by the *Dancers' Workshop* are united by the common idea of using theatre as a means to undergo certain transformations in their lives, and share in each other's insights into the creative process».

reazione a una «partitura» ritmica che l'ambiente stesso detta<sup>24</sup>. *Hangar* e le altre numerose esplorazioni che gli Halprin condurranno tra i boschi e le colline dei monti Tamalpais rappresentano una liberazione della danza e dell'arte in generale, attraverso un lavoro non performativo scandito dalla percezione e dalla reazione istintuale, bisogni primari che entrambi i coniugi approfondiranno nei rispettivi e comuni lavori.

È all'inizio degli anni '60 che il San Francisco Dancers' Workshop comincia ad avvertire la necessità di un'ulteriore crescita attraverso la composizione di un sistema formalizzato che integrasse l'effimero con la performance, esperienza non accessoria per il pubblico (del quale si richiede la *presenza*), ma vera e propria espressione di poetica. Lawrence Halprin è un professionista che si sta affermando come *environment designer*, architetto-paesaggista volto alla progettazione e alla pianificazione dell'ambiente, integrando natura e presenza umana. Le sue prime esperienze progettuali – influenzate dagli insegnamenti di Gropius – perseguono un'inedita sintesi tra arte e tecnica.

In base allo studio dei dati biologici circa le facoltà percettive umane, si investigavano i fenomeni di forma e di spazio in un'atmosfera di inaudita curiosità, per trovare coadiuvanti oggettivi mediante i quali si potessero porre in rapporto le capacità creative del singolo ed i fondamenti comuni a tutti<sup>25</sup>.

Lo spazio e l'ambiente si arricchiscono al di fuori di un'ottica architettonica puramente progettuale e «riempitiva», per divenire occasioni di lavoro della creatività artistica collettiva, unico mezzo per combattere il senso di alienazione dell'individuo. Per Lawrence l'architettura è ancora «trasformazione dello spazio», ma il significato di questo rompe i limiti della sua accezione geometrico-proporzionale per essere *spazio sociale vissuto*, la cui trasformazione metterà in moto un processo nel quale i suoi stessi abitanti vengono trasformati. Non è sufficiente la semplice volontà degli individui di voler essere coinvolti: in una società in cui la collettività creativa è un bisogno

<sup>24</sup> Si veda Janice Ross, *op. cit.*, pp. 129-132.

<sup>25</sup> Walter Gropius, *I compiti del Bauhaus*, in Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *Il teatro del Bauhaus* [1925], con uno scritto di Walter Gropius, Torino, Einaudi, 1975, pp. 81-88, cit. a p. 83.

crescente, questa deve essere estesa a tutto il mondo delle arti, al teatro e alla danza, all'educazione, alla politica<sup>26</sup>.

Tra Anna e Lawrence, nel corso di decenni, si è attuato un intenso scambio nella condivisione di ambiti di formazione, competenze e tecniche. Ciò li ha condotti a lavorare insieme, al di là delle loro specifiche applicazioni professionali, per l'elaborazione di una base comune. Anna Halprin trova nelle «tecnologie d'arte» elaborate dal marito quelle risposte a un «lavorare insieme» sistematico che la sola improvvisazione non era in grado di scandire; *RSVP Cycles* e *Take Part Process* sono le due metodologie che gli Halprin applicano nei workshop – dalla propedeutica classe di danza alle più complesse performance di gruppo – con l'intento di orientare, analizzare e studiare i processi creativi. Lawrence, nel testo del 1969, definisce il *RSVP Cycles* come uno schema bilanciato da precisi parametri in grado di stabilire un'interazione consapevole tra ciò che fonda l'atto creativo, il modo in cui questo è percepito e le sue conseguenze pratiche e personali<sup>27</sup>. Le quattro lettere maiuscole sono l'acronimo delle componenti che lo costituiscono, confacenti a combinarsi in qualunque ordine e prediligendo una rappresentazione schematica *ciclica* piuttosto che lineare:

– *resource*: insieme degli elementi del dato ambiente di lavoro (partecipanti più o meno consapevoli e risorse materiali, ma anche fattori sociali, economici, suoni...);

– *scores*: istruzioni in grado di generare processi di creatività, linee guida finalizzate all'attivazione dell'azione del singolo per il raggiungimento di un obiettivo di gruppo;

– *valuation*: neologismo che fonde valutazione (*valuation*) e azione (*action*) per un'analisi consuntiva su ciò che ha funzionato o meno durante il processo, in relazione con gli obiettivi predefiniti;

– *performance*: modo in cui l'obiettivo si realizza (rituale, esercizio, messaggio scritto, pasto collettivo, camminata, edificazione comunitaria di un ambiente, esibizione scenica...).

Libby Worth ed Helen Poynor riportano le due motivazioni per

<sup>26</sup> Si veda Lawrence Halprin, Jim Burns, *Taking part. A workshop approach to collective creativity*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1974, p. 2.

<sup>27</sup> Si veda Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles. Creative process in the human environment*, New York, Gorge Braziller, 1969. Tale schema di lavoro è inoltre illustrato in Lawrence Halprin, Jim Burns, *op. cit.*, pp. 29 e ss., e in Anna Halprin, *Life/art workshop processes*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 46-64. Sulla «poetica dello spazio urbano» di Halprin-paesaggista rimando a Lawrence Halprin, *Cities*, New York, Reinhold, 1963.

le quali Lawrence si interessò all'utilizzo degli *scores*: «[First] because I am professionally an environmental designer and planner involved in the broad landscape where human beings and nature interface; and second because of my close relationship to dance and theatre due largely to my wife»<sup>28</sup>. Anna si avvarrà della formalizzazione elaborata dal marito applicandone le componenti sia nei workshop che nei lavori per lo stage, orientando i performer attraverso la composizione di cornici di azione (*score*) che loro stessi elaborano (*performance*) a seconda della situazione spaziale e personale (*resource*). La valutazione finale è aperta a tutti i partecipanti, per condividere lo scambio di sensazioni e impressioni che diviene parte integrante del momento artistico. Il *Take Part Process* si fonda infatti, in particolare, sul principio per il quale la creatività individuale debba convergere in attività collettive per il raggiungimento di obiettivi comuni, generando un gruppo organizzato più efficace della semplice somma dei talenti personali. È proprio Lawrence Halprin a enfatizzare questa nuova ricerca di relazioni tra l'evento artistico, i performer e il pubblico, e nell'articolo del 1962 sullo spettacolo del San Francisco Dancers' Workshop *The Five-Legged Stool* – lavoro incentrato sulla saturazione dell'intero spazio teatrale attraverso il movimento reiterato di azioni sceniche fine a se stesse – esplicita la condivisa concezione di *comunità* in quanto relazione spaziale e personale:

She [Anna] is making theater out of physical images in ordinary life, of simple occurrences and the most deeply rooted relationship between people. [...] She wants most, I think, to create an environment – a landscape, if you will, within which both audience and performers are part of the cast and the events are common to them both<sup>29</sup>.

Le quaranta bottiglie di vino che con un sistema di assi e travi sospese venivano spostate per tutto lo spazio scenico originarono uno spettacolo nel quale l'uso del suono, della parola, del movimento e dello spazio si ritualizzò in sequenze ripetitive e non narrative, cercando l'impatto sensoriale con un pubblico impossibilitato a intuire qualunque rapporto di causa/effetto. Nell'intento di testare l'intero materiale a disposizione – interni ed esterni dello spazio teatrale, pubblico e sue reazioni –, niente, nello spettacolo del 1962, doveva

<sup>28</sup> Lawrence Halprin, *Collected writings*, San Francisco, San Francisco Dancers' Workshop, 1969, cit. in Libby Worth, Helen Poynor, *op. cit.*, p. 72.

<sup>29</sup> Lawrence Halprin, *A discussion of «The Five-Legged Stool»*, «San Francisco Chronicle», 29 aprile 1962, p. 3, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 162.



sembrar possedere significato o continuità. Alla domanda della sua collaboratrice Yvonne Rainer, che in un'intervista del 1965 le chiede se tutti i movimenti di *The Five-Legged Stool* fossero dettati da *task* (*compito, mansione, ma anche sfida*), Anna risponde che ciascuno di questi era stato scelto per un preciso e differente motivo, in modo da generare, ogni sera, sequenze diverse fondate sulla combinazione di elementari unità d'azione<sup>30</sup>.

La prima ricerca verso un metodo formalizzato che integrasse l'improvvisazione con un sistema di composizione aveva portato, due anni avanti, alla creazione del primo *long work* che inaugura quella fase di ricerca che Anna stessa chiamerà «The work in Community»<sup>31</sup>. *Birds of America* (1960) era strutturato come una serie di sette quadri per cinque attori, dalla durata di circa cinquanta minuti. Consapevole di aver fino a quel momento prediletto un'eccessiva introspezione a discapito dello studio del movimento in relazione all'ambiente, il gruppo cerca nuove possibilità performative, giocando nello spazio attraverso semplici sequenze che – nonostante la loro prosaicità, «lie down, stand, sit, be lifted, roll, still» – nell'interazione fisica degli attori finiscono per essere profondamente evocative<sup>32</sup>. Conversando con Richard Kostelanetz, Anna spiega come questo spettacolo abbia segnato un'importante presa di consapevolezza nel suo lavoro, invitando per la prima volta il pubblico a stabilire personali relazioni tra corpo, mente, oggetti e aspetti di una danza non rappresentativa, «piece built out of the ordinary life – of simple occurrences, physical images, and relationships between people»<sup>33</sup>.

Luciano Berio, noto compositore italiano che in quegli anni insegnava presso il Mills College a Oakland, in California, aveva già conosciuto Anna durante una performance dei bambini del Marin County Dance Cooperative, e dopo aver assistito a *The Five-Legged Stool* chiese di collaborare con il San Francisco Dancers' Workshop per lo spettacolo d'apertura del Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia. Ne nacque *Esposizione* (1963), opera elaborata a distanza che, agendo *attraverso* lo spazio, saturò gli interni e gli esterni di un'istituzione teatrale quale La Fenice. Consapevole delle distanze ideologiche, Anna comprese immediatamente che

<sup>30</sup> Cfr. *Yvonne Rainer interviews Anna Halprin* [1965], in Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., pp. 75-100, in particolare p. 84.

<sup>31</sup> Cfr. *Ivi*, p. 71.

<sup>32</sup> Su questo spettacolo cfr. Janice Ross, *op. cit.*, pp. 139 e ss.

<sup>33</sup> Anna Halprin in Richard Kostelanetz, *op. cit.*, p. 68.

«the first problem was how to integrate ourselves into that space»<sup>34</sup>, trasformando l'area scenica convenzionale in una *environmental idea* che più si confacesse alle loro esigenze. La performance ebbe inizio lungo Calle delle Veste, nella piazza antistante al teatro, per terminare a dodici metri da terra, sull'impalcatura di corde che dominava palcoscenico e buca d'orchestra; per attori, cantanti e musicisti, l'unica linea guida dell'azione (*score*) era «to be burdened with things»<sup>35</sup>, permettendo a ciascun collaboratore di usare la propria abilità nel momento in cui l'attore era libero di inventare il suo percorso all'interno di una vera «partitura» fisica e sonora. Oltre agli ostacoli che scandivano il percorso (i cinque livelli di palchi, una rampa inclinata, l'intelaiatura di corde...), gli attori dovevano infatti confrontarsi anche con le composizioni che Luciano Berio aveva creato per controllare l'evolversi della performance, e che alternavano note frenetiche a momenti di lentezza snervante<sup>36</sup>. I sei performer non avevano mai ascoltato le musiche prima, e ciò che scandiva al secondo i movimenti era un *time score* marcato dal battito delle mani di «conduttori» fuori scena, effetto che rendeva ancora più complesso e affascinante quel continuo spostarsi di pneumatici, strumenti e palline da tennis.

Dopo la performance veneziana, che riscosse un notevole interesse, la compagnia si spostò a Roma per una rappresentazione di *The Five-Legged Stool*, che il pubblico italiano accolse, come quello americano, a suon di violenti lanci di scarpe<sup>37</sup>; l'intensità delle ultime esperienze – per gli attori e per il pubblico stesso – suscitò in Anna il desiderio di investigare più a fondo questo «incontro» tra agenti eterogenei e spettatori, ampliando l'idea nella realizzazione di *Parades and Changes* (1965). Per questo spettacolo, rappresentato per la prima volta a Stoccolma, cercò l'attiva collaborazione d'artisti provenienti da ambiti diversi, affinché per ogni elemento della composizione – luci, suoni, scenografia e coreografia – venissero elaborati sei distinti diagrammi di azione, che potessero combinarsi tra loro in vario ordine e relazioni. Differenti usi del suono (registrazione su nastro magnetico, melodia di un liuto, musica dal vivo, partitura voca-

<sup>34</sup> *Yvonne Rainer interviews Anna Halprin*, cit., pp. 75-100, in particolare p. 87.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Cfr. Anna Halprin in *Ivi*, p. 70.

<sup>37</sup> Cfr. *Yvonne Rainer interviews Anna Halprin*, cit., pp. 84-85. «When we came back we were concerned about what we were doing to the audience» (*Ivi*, p. 87).

le, sonata di Bach...) si sarebbero occasionalmente combinati con altrettanti *cell blocks* scenografici, coreografici e illuminotecnici, ciascuno della durata di quattro minuti, creando ogni sera un sistema di combinazioni che si originava dall'ascolto e dall'osservazione. Entrando in teatro e osservando il pubblico, ogni artista decideva sul momento quale delle sue «carte» giocare: «The musician picks out what he wants, and so forth»<sup>38</sup>. Tra le sei sezioni coreografiche (marciare, srotolare fogli di plastica lungo i corridoi della sala, parlare al pubblico, piangere disperatamente, accumulare oggetti) vi era una lenta sequenza di svestizione, nella quale i performer si toglievano e si rimettevano gli indumenti fissando lo sguardo sul pubblico, riflettendo un uso rituale del corpo artistico che, senza caricarsi di erotismo o di indecenza, mostrasse nuovi livelli esperienziali. Il corpo nudo come un'esfoliazione psicologica del proprio essere: «It was as if each one of us were saying, "Here I am, look at me and see who I am. Trust me"»<sup>39</sup>. Se il pubblico della prima svedese riconobbe l'aspetto rituale del gesto, la reazione di quello newyorkese, pochi mesi più tardi, in occasione del ritorno in città a dieci anni di distanza, valse ad Anna una denuncia<sup>40</sup>.

Un diverso processo di composizione è alla base di una performance coeva, *Apartment 6* (1965), elaborata con i due storici collaboratori John Graham e A.A. Leath. La rottura della distinzione tra ciò che avviene nella vita reale e ciò che è portato sulla scena è alla base di uno spettacolo completamente incentrato sull'esplorazione di relazioni estemporanee, «a fiction», come Anna stessa lo definisce<sup>41</sup>. «The subject of *Apartment 6* is ourselves», spiega per il «San Francisco Chronicle» in un articolo esplicativo<sup>42</sup>. Una scenografia domestica semplice e familiare fa da ambientazione a gesti e scene quotidiani, nati sul momento attraverso una curiosa rimozione della separazione fra arte e vita: «We cooked. I fixed a breakfast for John on stage. We read newspaper. We played the radio. We talked»<sup>43</sup>. Anna ricorda un momento in particolare, in cui Graham sbuccia patate seduto al tavolino e chiede ad A.A. Leath, immerso in un quotidiano, di passargli gentilmente il sale. Leath reagisce in maniera fu-

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>39</sup> Intervista di Janice Ross ad Anna Halprin, in Janice Ross, *op. cit.*, p. 185.

<sup>40</sup> Cfr. *Ivi*, p. 193.

<sup>41</sup> Anna Halprin in Richard Kostelanetz, *op. cit.*, p. 72.

<sup>42</sup> Anna Halprin, *The play will be real-That is, there will be no play*, «San Francisco Chronicle», 14 marzo 1965, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 188.

<sup>43</sup> *Yvonne Rainer interviews Anna Halprin*, cit., p. 97.

riosa, attraversa violentemente la scena e solleva Graham dalla sedia, per poi tornare quieto al suo posto, dichiarando con voce impersonale che non ha la minima idea di dove questo sia<sup>44</sup>.

*Apartment 6* è una performance molto distante da quelle precedenti, scandite da un «realismo cinestetico» che sottometteva il contenuto alla discontinuità e all'improvvisazione del movimento<sup>45</sup>. Ogni attore, adesso, usa se stesso ed è usato come *materiale creativo*, esplorando il proprio essere e quello dei compagni in relazione a eventi delineati e, al contempo, affidati al momento. Una terapia di gruppo, una «tragicommedia domestica», dove tre livelli di realtà lavorano simultaneamente: la semplice concretezza dell'azione (cucinare, leggere, parlare); la reazione emotiva dovuta all'interazione estemporanea (commento a una data notizia radiofonica, sentimenti momentanei nei confronti degli altri attori); la *fantasia* dell'azione non premeditata, secondo la quale ogni scelta e comportamento sono leciti. La realtà scenica fonde insieme tali consapevoli livelli, generando relazioni differenti che ogni sera rendono lo spettacolo unico e imprevedibile.

Nel settembre del 1967, decine di cartoline annunciarono il nuovo evento che per dieci giovedì consecutivi, a partire dal 19 ottobre, avrebbe coinvolto il San Francisco Dancers' Workshop:

*Myths* are experimental. The performers, members of the *Dancers' Workshop Company* and participants in Anna Halprin's Advanced Dance Seminar, are unrehearsed. What unfold is a spontaneous exploration of theater ideas. *Myths* are meant to evoke our long buried and half forgotten selves. Each evening will explore a different relationship between the audience and performers, and between our awareness, our bodies, and our environment. The audience should not be bound by accustomed passivity, by static self images, or by restricted clothing. *Myths* are your myths. They are an experiment in mutual creation<sup>46</sup>.

La scelta delle parole è precisa e mirata nel breve paragrafo che inizia e si conclude ribadendo il medesimo concetto di sperimentazione. *Experimental*, *unrehearsed* e *spontaneous* sono aggettivi che

<sup>44</sup> Anna Halprin, *The play will be real*, cit., p. 189.

<sup>45</sup> Janice Ross (*op. cit.*, p. 139) parla di «kinesthetic realism, where happenings, with all their discontinuity and improbability, governed her aesthetic. It isn't that the content is unimportant, but rather that it is constructed in the heat of performance, where the body speaks and the mind listen».

<sup>46</sup> Anna Halprin, *Mutual Creation*, in Idem, *Moving toward life*, cit., pp. 130-151, cit. a p. 130.

nelle prime tre frasi anticipano il progetto di *esplorazione collettiva* nel quale ogni sera sarebbero stati coinvolti pubblico e performer, alla ricerca di nuove possibilità per il proprio *essere* «troppo a lungo nascosto e dimenticato». *Ten Myths* sono rappresentazioni estetiche del quotidiano, dove il pubblico è chiamato a una partecipazione organica dell'evento in quanto *creazione reciproca* (*mutual creation*), antitetica alla tradizionale osservazione (richiamata da termini come *passivity, static, restricted*). Janice Ross pone attenzione sulla scelta del termine *creation* – piuttosto dei più specifici e usuali *performance, work, piece, event, play* –, per mostrare come il lavoro si orienti verso un nuovo metodo che prende le distanze dalla rappresentazione coreografica per farsi *processo* ed *evoluzione*<sup>47</sup>. Di tale labile progetto restano oggi gli «scheletri», ovvero le descrizioni consuntive di Anna e i modelli degli ambienti elaborati dai suoi collaboratori per aprire al pubblico, nelle dieci serate, contesti diversi e strutturati, che avrebbero determinato l'azione e la reazione dell'intero corpo partecipante. Dall'uso dell'attore professionista come matrice estemporanea di creazione (*Apartment 6*) alla sua guida e osservazione: «The whole reason for doing these *Myths* [was] that I wanted to find out what people, what ordinary people would do, and how they would react. So I was doing it to study audiences. This was like research for me»<sup>48</sup>.

I partecipanti del primo mito, chiamato *Creation*, furono accolti in una sala con sedie fissate alle pareti a più di due metri d'altezza, esplicito invito all'essere parte attiva dell'esperienza. Principali agenti della serata furono i ballerini di Anna, che avviarono tra loro una catena di brevi contatti fisici ripetuti, finendo per coinvolgere tutto il pubblico in cicliche sequenze di movimento. Il secondo mito, *Atone-ment*, fu diversamente incentrato sulla reazione personale a uno stimolo sonoro, dal momento che a un lungo, silenzioso ascolto di tamburi, in una sala interamente coperta da centinaia di copie dell'identico foglio di giornale, seguì la richiesta di descrivere in due parole l'esperienza vissuta. Gli appuntamenti delle prime settimane furono destabilizzanti per i professionisti del San Francisco Dancers' Workshop, che per la prima volta si confrontavano in veste di *educatori* con persone «non teatralmente socializzate», per le quali l'invito a essere *autentici* suonava come l'autorizzazione ad abbandonare re-

<sup>47</sup> Cfr. Janice Ross, *op. cit.*, pp. 208-209.

<sup>48</sup> Anna Halprin intervistata da Janice Ross il 19 febbraio 2001, in Janice Ross, *op. cit.*, p. 210.

gole di rispetto reciproco. Mentre Anna si compiace della spontaneità raggiunta, i suoi attori avvertono una fastidiosa perdita del proprio valore umano: «At first it was beautiful when I was carried, but it went on and on, and I felt I was being used. They forgot that I was me, the person»<sup>49</sup>. Il pubblico, dunque, deve sentirsi «chiamato» a partecipare a un evento che si crea insieme a lui, dove le tracce lanciate dagli attori siano libere abbastanza da poter essere fatte proprie, rielaborate e discusse. Ogni sera si commentava ciò che aveva funzionato o meno, elaborando gli ambienti successivi in modo da poter lavorare su particolari predisposizioni e atteggiamenti che erano nati all'interno del mito. Il terzo e il settimo, ad esempio – *Trails* e *Carry* –, furono quelli che stabilirono un maggiore coinvolgimento fisico all'interno del gruppo allargato di performer, chiamati a muoversi bendati lungo percorsi lineari (*Trails*) e a trasportarsi reciprocamente da una parte all'altra dello spazio disegnato da luci (*Carry*)<sup>50</sup>. È evidente il ruolo di Anna come *guida* che osserva e orienta la scena, facendo leva sulle azioni/reazioni di coloro che – per la prima volta in questo mito – vengono chiamati *people* e non *audience*. Nell'ultima serata (*Ome*) si raggiunse quella nuova, cercata energia: dopo trenta minuti di esercizi respiratori, ognuno si lasciò andare nei movimenti al centro di un cerchio ricavato da fogli di plastica, e l'atmosfera dello studio si fece densa. «These people were no longer an audience but were by now a community. They had built up common understanding together and there was a bond between them»<sup>51</sup>. Un eterogeneo gruppo di studenti, architetti, ballerini, uomini d'affari di ogni sorta, psicoterapeuti, turisti occasionali era stato coinvolto in una *creazione* dove a poco a poco si era annullata la distinzione tra rappresentazione e quotidianità, verso quella «sorta di vita liberata»<sup>52</sup> che in maniera graduale si era innescata attraverso la risposta spontanea a determinati ambienti e *scores*. Una bella parola che Anna usa proprio in opposizione a *pubblico* è *witness*, «testimone»,

<sup>49</sup> Anna Halprin, *Mutual creation*, «Tulane Drama Review», n. 1, 1968, pp. 163-175, cit. in *Ivi*, p. 217.

<sup>50</sup> Cfr. *Ivi*, cit., pp. 137-138.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>52</sup> Antonin Artaud, *Terza lettera sul linguaggio* [1931], ora in Idem, *Il teatro e il suo doppio* [1938], Torino, Einaudi, 2000, pp. 228-231, cit. a p. 230. In nessuno dei suoi scritti da me reperiti, Anna cita esplicitamente i rivoluzionari testi di Antonin Artaud, tradotti in inglese nel 1958. Janice Ross (*op. cit.*, pp. 233-234) dedica ad Artaud un breve ma incisivo paragrafo, nel quale stabilisce le parallele linee di pensiero tra l'artista francese e Anna Halprin.

colui che è chiamato ad assolvere un compito e un impegno all'interno di un processo nel quale non esistono separazioni tra chi è coinvolto e chi osserva<sup>53</sup>. Per Anna è essenziale l'acquisizione di questa nuova consapevolezza, e nei lavori successivi continua la ricerca e l'applicazione di quella componente istruttiva e partecipativa capace di andare ben oltre un *teatro del quotidiano*. Dopo anni di lavoro finalizzati a indagare gli effetti della performance sull'attore, l'interesse si amplia ora verso la ricerca di nuove strade che si concentrino sulle reazioni del pubblico: «I'm for a collective statement based on the need for audience and performers to be assembled; so that what occurs is a process that evolves out of both the moment and all the people there»<sup>54</sup>. Una simile riflessione acquisirà ancora più spessore dopo uno dei workshop condotti insieme al marito, quando Anna conferma la sua concezione del teatro in quanto «esperienza condivisa per attore e spettatore»:

In the past I have sought to expand our concepts of theatre experience by exploding the old conventions of the dance medium and moving outward in every direction. But just to flood the audience with sensations is not enough. I want to make theatre a shared experience between performer and audience with content which deeply affects our sense of values. I don't yet know the answer to the questions these concerns of mine raise. But I think the workshop has done much to develop my theatrical vision<sup>55</sup>.

Assistendo attivamente a numerosi spettacoli del San Francisco Dancers' Workshop, Lawrence troverà nella collaborazione di gruppo un modo per contrapporsi apertamente al «*giving-receiving for-*

<sup>53</sup> Cfr. Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., p. 222 e p. 249. Anche Grotowski utilizzerà tale termine per indicare un ideale spettatore, ma i loro ambiti sono distanti. Il testimone di Grotowski «non è colui che mette il proprio naso ovunque, che si sforza di essere il più vicino possibile o anche di intervenire nell'attività degli altri. Il testimone si tiene un po' in disparte, non vuole intromettersi, desidera essere cosciente, guardare ciò che avviene dall'inizio alla fine e conservarlo nella memoria. [...] *Respicio*, questo verbo latino che indica il rispetto per le cose, ecco la funzione del testimone reale; non intromettersi con il proprio misero ruolo, con l'importuna dimostrazione "anch'io", ma essere testimone, ossia non dimenticare, non dimenticare a nessun costo» (Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero* [1968], Roma, Bulzoni, 1970, pp. 76-77).

<sup>54</sup> Anna Halprin in Richard Kostelanetz, *op. cit.*, p. 64.

<sup>55</sup> Anna Halprin in Jack Anderson, *Dancers and architects build kinetic environment*, «Dance Magazine», novembre 1966, pp. 52-56 e p. 74, cit. a p. 54. L'articolo integra descrizioni e interviste sul workshop che ebbe luogo dal 27 giugno al 22 luglio del 1966 in diverse location nei dintorni di San Francisco.

*mat*» universitario da lui biasimato<sup>56</sup>. Già nel 1966 aveva presentato, insieme alla moglie e al giovane architetto Jim Burns, «a joint summer workshop which would explore other ways of learning through exploration and direct experience»<sup>57</sup>; le analoghe esperienze successive prendono il nome di *Experiments in Environment*, aprendosi sempre più all'integrazione tra arti e dinamiche di gruppo, coinvolgendo persone che si riconoscono in *comunità* per partecipare a momenti di crescita e sviluppo<sup>58</sup>. A queste esperienze di studio collettivo parteciparono soggetti operanti nei campi più disparati, dalla danza all'urbanistica, confrontandosi sui problemi e sulle potenzialità dell'ambiente, per impegnarsi ad agire sia nel campo dell'arte pubblica urbana che nel luogo condiviso estemporaneamente. Anna, in ciò, vide la possibilità di rendere consapevoli i diversi soggetti artistici delle potenzialità dei rispettivi talenti e competenze, al fine di raggiungere «responses of my company members to be evident in themselves and also to unite into a communal experience»<sup>59</sup>; per Lawrence, i workshop furono opportunità per raffinare l'attenzione di professionisti e studenti sull'azione stessa e sul movimento corporeo in quanto generatore di danza e architettura, contro l'usuale limitazione della disciplina che si limita a progettare strutture statiche. Il momento più alto dell'esperienza del 1966, per la quale si riunirono ventinove ballerini del San Francisco Dancers' Workshop e quindici architetti iscritti al progetto promosso dallo studio Lawrence Halprin and Associates, ebbe atto con la performance *Tower and Paper Event*, nella quale al gruppo di Anna fu chiesto di disporsi nello spazio per raccontare una storia, mentre gli studenti avrebbero composto attorno a loro l'ambiente scenico: «By the end of a few hours, the entire area was cobwebbed with paths, spokes, rays, intersections, walls, and islands of paper, glowing and translucent with lights behind them. Say Ann: "The visual result was like a portion of Tivoli Gardens – fantastic and dreamlike"»<sup>60</sup>.

Due anni più tardi, di nuovo insieme a Jim Burns e allo psicologo Paul Baum, gli Halprin condussero nei dintorni di San Francisco «a twenty-four-day process in collective creativity»<sup>61</sup>. Il gruppo fu molto

<sup>56</sup> Cfr. Lawrence Halprin, Jim Burns, *op. cit.*, p. XI.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Cfr. *Ibidem*. Rimando inoltre a Lawrence Halprin, *A life spent changing places*, cit., pp. 132 e ss.

<sup>59</sup> Anna Halprin in Jack Anderson, *op. cit.*, p. 74.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Lawrence Halprin, Jim Burns, *op. cit.*, p. 178. Il bando di partecipazione al-



più composito rispetto all'esperienza precedente, ma proprio per questo si rafforzò l'intensità di un progetto che proprio nell'incontro di diversità cercava di fondere arte, teatro e ambiente, relazioni familiari e interpersonali, fantasia e pragmatismo. Dall'esplorazione della città alla percezione sensoriale di spazi percorsi a occhi chiusi, dall'edificazione estemporanea di un ambiente collettivo con gli scarti lasciati dal mare all'analisi delle strutture familiari che si sono create, per cercare – infine – occasioni di rituale intimità, nei quali le singole reazioni si raccontano alla comunità: ogni momento fu condotto per integrare materiale emotivo e creativo che non si esaurisse nella forza del singolo evento. Lo stesso psicologo Paul Baum rimase molto coinvolto nell'organizzazione di quella che definirà una sorta di «terapia».

I carried the workshop with me for almost a year. It was a very strong influence. I would continually come back and relate to it as a measurement for what I was doing in everyday life, such as relationship with people. I used my memories from the workshop to gauge things<sup>62</sup>.

I lavori sperimentali condotti durante i mesi estivi furono molto significativi per lo sviluppo dei successivi orientamenti del San Francisco Dancers' Workshop. Il desiderio di lavorare *con* una comunità piuttosto che *per* una comunità condusse Anna a elaborare, nel 1969, un laboratorio multirazziale che «coreografasse» le diversità e le differenze (sociali, etiche, comportamentali) di due gruppi distinti: *Ceremony of Us* è uno spettacolo della memoria, compiuto nella ricerca di un punto di intersezione tra l'azione del corpo umano e i sedimentati pregiudizi della mente. James Woods, direttore dello Studio Watts School for the Arts, aveva contattato Anna nell'estate del 1968 per chiederle di lavorare con gli attori della comunità nera della città, ma ciò che nacque dal loro incontro andò decisamente oltre le aspettative di entrambi. Woods aveva sentito parlare di *Ten Myths* e aveva assistito a *Lunch* (1968), performance elaborata per la pausa pranzo della conferenza tenuta dall'Associated Council of the Arts, durante la quale gli attori si sedettero ai tavoli mangiando ciascuno

l'evento, svoltosi dal 1° al 24 luglio del 1968, recitava: «We will start with a continued exploration of the individual's awareness and extended this awareness to his interaction with the environment» (*Ibidem*). Nelle pagine seguenti sono riportati giorno per giorno gli *scores* che scandirono l'evento, accompagnati da precise descrizioni e rendiconti delle varie esperienze.

<sup>62</sup> Riflessione dello psicologo Paul Baum nell'intervista riportata in *Ivi*, pp. 212-216, cit. a p. 214.

secondo uno stile particolare (masticando rumorosamente, prendendo il cibo da altri piatti, alzandosi in piedi sulle sedie). L'intento era quello di incoraggiare gli ignari commensali a identificarsi con i performer, accorciando le distanze tra il gesto quotidiano e lo spettacolo, nel momento in cui le due sfere coincidevano.

James Woods fu attratto da questa rottura della barriera rappresentativa e chiese ad Anna di applicarla alle problematiche razziali della sua comunità. Il lavoro di Anna avrebbe coinvolto contesti sociali diversi e, soprattutto, barriere innalzate da secoli di paure e pregiudizi dettati dall'ignoranza, che un gruppo di *artisti*, in quanto *persone*, avrebbe imparato a guardare come a un nuovo inizio. Decise di operare sistematicamente con undici attori neri a Watts e altrettanti suoi ballerini bianchi a San Francisco, impostando per cinque mesi laboratori distinti e paralleli, finalizzati all'esplorazione personale e al processo creativo comunitario<sup>63</sup>. Dieci giorni prima della data fissata per la performance, i due gruppi si incontrarono a Los Angeles, dove l'intenso lavoro finale di elaborazione della tensione divenne materiale per *Ceremony of Us*, convergenza sulla scena di competizione, aggressività, sessualità, potere e – infine – di collaborazione e celebrazione. La sera del 27 febbraio 1969, davanti alle porte d'accesso del Mark Tape Forum di Los Angeles si disposero due distinti «corridoi» di performer, bianchi e neri, e la scelta del pubblico di fare l'ingresso in sala attraverso l'uno o l'altro scandì il momento partecipatorio d'apertura. Mentre i presenti camminavano, gli attori chiedevano cosa vedessero riflesso negli specchi che ponevano loro davanti. Il primo momento ritualistico si ebbe con la svestizione sul palco dei ventidue attori, che, dopo aver esplorato lo spazio scenico muovendosi in due sinuosi serpenti, scendevano tra la platea a lavare le mani degli spettatori, in segno di annullamento delle distinzioni razziali. Una seconda sessione intitolata *Continuing* iniziò con una delle attrici di colore accanto a un cartellone sul quale erano scritte variegate azioni performative di gruppo che lei indicava col dito, invitando i compagni a eseguirle in un'atmosfera di mutua scoperta, senza vinti né vincitori. L'ultimo momento fu di grande intensità, poiché una folla di attori e spettatori si riversò nella strada in una processione rituale e armoniosa inaspettata per ognuno dei suoi par-

<sup>63</sup> *Ceremony of Us* fu un lavoro di grande impegno rituale e sociale. Anna ne parla dettagliatamente nel suo libro (*Moving toward life*, cit., pp. 152-165). Cfr. inoltre Libby Worth ed Helen Poyner, *op. cit.*, pp. 24-26; Janice Ross, *op. cit.*, pp. 258-284; e Lawrence Halprin, *A life spent changing places*, cit., pp. 135-136.

tecipanti. Fu la celebrazione della nascita di una comunità creativa in un contesto festivo: l'*agire insieme* si compiva attraverso una varietà di giochi di luce, danze e suoni, «prova» che ogni partecipante avrebbe portato con sé nell'agire quotidiano.

What happened last night has never happened on any stage in the world. That's the reason we are all feeling so intense, we all know this, and we could effect tremendous change through artistic and social change. It's another problem to know if you can stretch yourselves in your personal lives. That's the answer<sup>64</sup>.

Tutto il percorso compiuto da Anna nei dieci anni precedenti sembra fondersi nel momento conclusivo di *Ceremony of Us*, espressione di «arte come azione sociale» dal quale il San Francisco Dancers' Workshop verrà profondamente mutato sia a livello ideologico che costitutivo. Tre degli uomini dello Studio Watts School of the Arts entrarono infatti a far parte del gruppo di Anna, che nei mesi successivi si dedicò a workshop multietnici nei quali l'uso del movimento e delle arti divenne mezzo per esplorare, scoprire e conciliare le barriere sociali della contemporaneità<sup>65</sup>.

*The Bust* (1969) nacque come un happening di improvvisazione in strada nel pomeriggio del 17 dicembre, mentre una telecamera seguiva la caotica folla danzante di ballerini lungo Haight Street. L'uso della ripresa conferiva all'azione una precisa finalità performativa, ma, a mio avviso, accentuava soprattutto il carattere documentaristico e d'osservazione che la stessa Anna, in quel momento, rappresentava. Lei osserva e non partecipa, non si scompone nemmeno quando alcuni poliziotti accusano il comportamento incontrollato del gruppo e arrestano tre dei ballerini<sup>66</sup>. *Blank Placard Dance* (1970) è

<sup>64</sup> Anna Halprin, discorso tenuto ai performer dopo *Ceremony of Us*, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 281.

<sup>65</sup> In una lettera scritta al «sovvenzionatore» del workshop estivo del 1969 Anna spiega: «The extreme polarities that were manifested in our group [were] a microcosm of our present society. We were black/white; rich/poor; ivy league education to ghetto streets; the mystic drug oriented hippie to the hard core realistic. Breaking down barriers that have separated us for too long and building a common trust became the task of this group. Using the media of movement and the arts, we explored and discovered new ways to meet the staggering of these differences that affect us all» (si veda *Ivi*, p. 285).

<sup>66</sup> Per *The Bust* e le performance successive cfr. *Ivi*, pp. 287-295. Tali creazioni e workshop realizzati tra il 1969 e il 1971 non vengono menzionati da Anna in *Moving toward life*, cit.

la risposta provocatoria a tale gesto del San Francisco Dancers' Workshop, che si riunisce per una marcia silenziosa innalzando striscioni e cartelli completamente bianchi, sui quali ciascuno avrebbe potuto immaginare qualsiasi slogan di protesta. *New Time Shuffle* (1970) nasce invece da una lettera spedita ad Anna da un detenuto della Soledad State Prison, carcere di sicurezza nel Nord della California dove erano avvenuti recenti episodi di tensione. Lei fu entusiasta all'idea di confrontarsi con tale realtà, e un eterogeneo gruppo costituitosi dai recenti workshop elaborò una nuova interazione performativa sulla scia di quella «comunione razziale» iniziata con *Ceremony of Us*<sup>67</sup>.

Raimondo Guarino pone a epigrafe della sua Introduzione al testo *Teatri luoghi città* la frase con la quale Julian Beck concluse il suo appello dal carcere di Belo Horizonte, nel 1971: «Erompere dalla prigione, dal teatro, nel mondo»<sup>68</sup>. Nel biennio di preparazione e cambiamento di *Paradise Now* (dall'ottimismo rivoluzionario del 1968 alla rottura del 1970), Anna fu contattata da Julian Beck e Judith Malina pochi mesi dopo il loro ritorno in America, quando, nella primavera del 1969, il Living Theatre rappresentò *Paradise Now* nella baia di San Francisco. I due gruppi avrebbero dovuto collaborare nel suo studio e nel *dance deck*, ma negli scritti e nelle interviste di Anna non si accenna mai a tali incontri o a eventuali, reciproche, influenze ideologiche<sup>69</sup>. Nonostante i metodi performativi della Halprin e di Beck e Malina possano essere accostati su un piano *estetico*, è a livello di coinvolgimento sociale che scatta l'incomunicabilità tra il *life/art process* della prima e la consapevole azione politica dei secondi. Interrogata sulla valenza politica del suo teatro che *erompe* nelle strade, nelle città e nei luoghi non convenzionalmente teatrali, Anna risponde con una dichiarazione d'intenti:

<sup>67</sup> Cfr. Anna Halprin, *New Time Shuffle*, annotazioni sul suo diario personale (1970), cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 291.

<sup>68</sup> Julian Beck, *La vita del teatro* [1972], Torino, Einaudi, 1975, cit. in Raimondo Guarino, *Luoghi e azioni. Introduzione a un'inchiesta*, in *Teatri luoghi città*, a cura di Idem, Roma, Officina Edizioni, 2008, pp. 7-34, cit. a p. 7.

<sup>69</sup> Nel suo accuratissimo libro, Janice Ross riserva un breve paragrafo ai rapporti tra il Living e Anna Halprin (*op. cit.*, pp. 227-228), riportando soltanto alcune isolate frasi di un'intervista telefonica del dicembre 2001, in cui Anna afferma: «I think Julian and Judith considered us yellow revolutionaries and anarchist because we would disrobe. [...] I thought they were amazing and bold, but visually messy. I admired them very much. I don't know any other artist who were that committed».

One of the reason we took to the street, just went outside, was that this was a place to perform. A place where you could have ready-made audiences. [...] We wanted to perform. So we went to the streets, to beaches, to bus stops, to abandoned buildings, to anywhere. Well, this become a political issue as we found ourselves getting arrested over and over again. It became a political issue regarding the right of using the streets territory. When were we obstructing the peace? [...] What we were really trying to build up to was a dance throughout the whole city. You could get permission to perform in a park, but we wanted to be able to use the whole city as we wanted to. So in a way we were rebelling against the restriction that were put on artists performing in the environment<sup>70</sup>.

### *La danza attraverso la città. Un nuovo inizio*

L'autenticità e la spontaneità di *Citydance* (1977) hanno molto da condividere con i bisogni espressivi di Anna e le «partiture» elaborate insieme al marito, in particolare in occasione di quel *City-Map score* che inaugurò l'*Experiment in Environment* del 1968, invitando i partecipanti a muoversi attraverso la città secondo precise e personali istruzioni: «Follow the city map score which was made in advance to each student. Tread path through the city described on each score»; «Imagine yourself in a place of fantasies and act accordingly»; «Look out and pay attention to the drama of the environment»<sup>71</sup>. *Citydance* è stato un lavoro fondamentale nella vita artistica di Anna Halprin e, se da una parte chiude quel periodo che lei stessa chiama «Work in Community»<sup>72</sup>, dall'altra inaugura il profondo lavoro ritualistico, mitico, terapeutico e di indagine personale al quale si è dedicata – e si dedica ancora oggi – dopo la sconfitta del cancro che le fu diagnosticato nel 1972. Dopo anni di lavoro introspettivo, l'evento urbano fu un'itinerante cerimonia-spettacolo che divenne opportunità per fondere la performance programmata con gli stimoli di vari luoghi di San Francisco e, soprattutto, con le persone circostanti e le loro *personal dances*<sup>73</sup>. In luoghi e in tempi stabiliti, oltre agli attori e alle persone incuriosite dall'evento, convenne un pubbli-

<sup>70</sup> *Three decades of transformative dance. Interview by Nancy Stark Smith*, in Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., pp. 5-25, cit. a p. 11.

<sup>71</sup> Lawrence Halprin, Jim Burns, *op. cit.*, p. 180.

<sup>72</sup> Cfr. la suddivisione dei capitoli del libro di Anna Halprin, *Moving toward life*, cit.

<sup>73</sup> Su questo spettacolo cfr. in particolare *Ivi*, pp. 170-181 (tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte dal *report* redatto dalla stessa Anna).

co consapevole, che aveva letto sul giornale lo *score* di presentazione dell'evento:

Score your dance for Saturday. Explore the use of the space and how you interact with people and objects within the space. Recycle your performance back into your written or drawn score. Use the entire experience as a resource for your performance in the city on Saturday.

Un centinaio di persone tra artisti e cittadini richiamati dall'evento accolse l'alba del 24 luglio dalla collina di Twin Peaks, salutandolo il risveglio della vita e della città con le parole del poeta Gary Snyder<sup>74</sup>.

Il sole che sorgeva dalla baia e che si offuscava nella nebbia della metropoli fu «the most outstanding performance», e ciascuno contribuì al rituale con personali momenti di spontanea e originale creatività. A Buena Vista Park, l'improvvisa comparsa di un attore avvolto in nastri color arcobaleno liberò una serie di danze e giochi acrobatici tra gli alberi, mentre alcuni degli attori trascinarono il gruppo a suon di musica. «Break for breakfast in the neighbourhood and get ready for the CITY!». Davanti a una delle statue di Mission District era previsto un momento di sosta e osservazione per esprimere l'ambiente urbano attraverso il disegno, ma i partecipanti improvvisarono una familiarizzazione con la città, allestendo un laboratorio di creazione di maschere che coinvolse molti dei divertiti passanti. Nel cimitero della chiesa francescana di Mission Dolores, Anna fu colpita dall'accondiscendente smarrimento del frate che si avvicinò per assistere alla performance di uno degli attori vestito con una lunga tunica nera e una maschera bianca, e anche a Market Street i passanti – inizialmente imbarazzati – finirono per essere coinvolti in un teatro di sagome corporee sotto al telone di un vecchio paracadute. Le attività compiute nella piazza, che Anna stessa definisce «formale», tra il San Francisco Opera House e il Museum of Performance and Design sono la manipolazione artistica di uno spazio altamente istituzionalizzato, dove l'elaborazione personale e collettiva raggiunge una surrealistica appropriazione della città da parte dei suoi abitanti. Attraversando il parco di un quartiere nero, si inverte il senso di spaesamento che fino a quel momento aveva colpito chi «sospettava»

<sup>74</sup> «Gratitude to Mother Earth, sailing through night and day / and to her soil: rich, rare, and sweet / in our minds so be it» (Gary Snyder, *Prayer for the Great Family*, ora in Idem, *The Gary Snyder reader. Prose, poetry and translations. 1952-1998*, New York, Counterpoint, 1999).

della stravaganza del gruppo, ora osservato con quella ostilità e tensione sulla quale Anna aveva lavorato per lo spettacolo multirazziale *Ceremony of Us*. Ancora una volta è il pregiudizio a raffreddare le relazioni, ma la spontaneità di un gruppo di bambini rompe il ghiaccio per iniziare uno «scambio» di colori, dipingendosi i volti l'un l'altro.

Una delle ultime creazioni dell'artista americana Louise Nevelson fu, nel 1977, l'immenso totem d'acciaio che ancora oggi svetta tra i grattacieli della Embarcadero Plaza, tappa finale del percorso urbano di *Citydance*. Qui la percezione di uno spazio «verticale» fu indagata con danze attorno e sopra il primo basamento del monumento, finché – mano nella mano – una lunga serpentina di persone non cominciò a percorrere la piazza «aware of our brotherhood and unity». La performance finale fu un *happening* che coinvolse un centinaio di persone e che trasformò la città in una magnifica scenografia di suoni, colori e movimenti. Tra danze e canti fu innalzato un totem, utilizzando gli oggetti raccolti durante la giornata, e il lancio di lunghi nastri fu una pioggia d'arcobaleno che unì fino a sera attori, musicisti e cittadini. «No one wanted to leave. The musicians continued to play and people who wanted to kept right on dancing into the later afternoon. I left while the celebration was still going on. It steel goes on, in some way, in the lives of everyone who was there».

*Citydance* fu il primo progetto artistico che Anna elaborò dopo la definitiva sconfitta della malattia, consapevole di dover cercare da quel momento nuovi significati per legare insieme la danza e il corpo mutato – fisicamente e nello spirito – dal cancro. Già nei primi anni della sua carriera, Anna aveva guardato alla vita quotidiana come a materiale artistico, portandola davanti al pubblico arricchita da quella estemporaneità e improvvisazione che avrebbero fatto del *performer* una *persona* che agiva sulla scena con spontaneità (vedi *Apartment 6*, 1965). Quella del 1977 fu invece una *quotidianità* che comportò ore di cammino e coinvolse centinaia di persone, attori e cittadini, come parti attive che esploravano la città e il nuovo rapporto che si poteva instaurare con questa attraverso l'azione artistica. Invece di attendere che si radunasse per lei, Anna stava portando la propria danza al pubblico; agendo nel proprio spazio quotidiano, lo spettatore era al contempo *osservatore* e *attore*.

Nel 1978, insieme alla figlia Daria, Anna fonda il Tamalpa Institute, un centro di ricerca no profit che integrasse la terapia riabilitativa psicologica e corporea con processi artistici quali danza, musica e teatro, secondo il principio per il quale «as life experience deepens, personal art expression expands, and as art expression expands, life

experiences deepen»<sup>75</sup>. Nei ventidue anni di assenza dalla scena come professionista – dalla diagnosi del cancro nel 1972 alla danza per la scomparsa della madre, nel 1994 –, Anna ha elaborato e indagato la malattia e la riscoperta del corpo attraverso esperienze che cercassero una consapevolezza fisica, emotiva e mentale. In quegli anni, Anna si è dunque allontanata dalla sfera rappresentativa per guardare alla creazione di grandi eventi comunitari, zona liminale tra *arte* e *terapia*, dove un nuovo senso di spiritualità fa da raccordo tra le storie e i racconti (mito) e la loro interpretazione nel presente (rito). *Circle the Earth* (1986-1991), *The Planetary Dance* (1987, tutt'ora rappresentato) e *Still Dance* (1998-2001) sono i principali eventi che hanno celebrato la spiritualità di gruppo e l'affermazione di una comunità che, attraverso il contatto con il rito e la natura, ha espresso una ricerca di pace e sostegno reciproco. «It's a mystical theatre. The people dance their prayers, their stories, their healing, and their dreams»<sup>76</sup>.

Quando Schechner le chiede se la ricerca di un lavoro comunitario sia un tentativo «to change the world», Anna mette in chiaro le sue necessità: «I don't know the answer to this question yet. We are engaged in an experiment and we are by no means finished with it»<sup>77</sup>. Al di là di ogni fine e di ogni barriera, l'arte è mezzo di espressione di un *bisogno personale*, la risposta a un rifiuto (la danza moderna), il superamento di ostacoli convenzionali e sociali, l'elaborazione di un lutto o della malattia. Davanti agli studenti della University of California, nel 2000, Anna Halprin confessa il suo «segreto», la scintilla di una creatività che si nutre di *vita*:

There is a secret of longevity in dance: I found a process, which enabled me to access my creativity through dance. I stripped away many of the assumptions I had learned about dance, and re-invented it for myself. [...] I started questioning what dance could be about and I started making dances that had to do with my life and the lives of the people who dance them. I have been playing for these many years in the open field of dance, where life experience is the fuel for my dancing, and dance is the fuel for my life experience<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> Anna Halprin, *Dance as a healing art: a teacher's guide and support manual for people living with cancer*, Kentfield, Tamalpa Institute, 1997, p. 18, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 319.

<sup>76</sup> Anna Halprin: *a life in ritual*, intervista di Richard Schechner in Anna Halprin, *Moving toward life*, cit., pp. 245-253, cit. a p. 245.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>78</sup> Lezione/conferenza di Anna Halprin tenuta nel 2000 alla University of California, cit. in Janice Ross, *op. cit.*, p. 356.



Ferdinando Taviani  
COME UN BAGLIORE

Teatri senza terra; la pia illusione della «morte del teatro»; tiri mancini della nostalgia; dilettanti alla rovescia; dopo il regime delle sovvenzioni; Maestri; economie del mestiere e la svilita nozione di «successo»: risposte a domande provenienti dalla Stanza 26

La Stanza 26 poteva contenere fino ad una cinquantina di persone. Era perlopiù un luogo di discussioni informali, oltre che di regolari lezioni (L'Aquila, Palazzo Camponeschi, Facoltà di Lettere e Filosofia). Mirella Schino vi ha fatto crescere due gruppi di studio e due libri scritti da studenti, laureati, dottorandi, dottori di ricerca. Il sottoscritto preferiva raccontare e rispondere a domande. C'erano due scrivanie chiamate «cattedre». Non ci spartivamo i diversi corsi di teatro: di ciascun corso eravamo ambedue titolari alla pari. Gli insegnamenti venivano impartiti in forma di dialogo o disputa. Solo in caso di forza maggiore poteva capitare che ci si riducesse alla lezione monologante ex cathedra. Al di là della grande finestra, si vedevano tetti cupole campanili e alcune facciate degli antichi palazzi della città.

Ora la Stanza 26 è materialmente in macerie. Solo il televisore dopo il terremoto è rimasto inutilmente intatto. In una foto lo si vede ancora lì, troneggiante fra calcinacci e libri distrutti, come nuovo. Deve aver pensato, nella sua anima elettrodomestica, d'esser lui la cosa più importante. Ma fra ciò che non si vede, che non si fa vedere, ben altre cose son rimaste salde: rapporti, legami, corrispondenze. Appartengono anch'esse alla geografia mentale dei teatri senza terra. Vi apparterranno finché saranno in disagio e non verranno rinchiusi nella scatola di latta dei bei ricordi.

In un modo o nell'altro, le domande cui ora tenterò di rispondere provengono dalla Stanza 26.

Nell'antico teatro genovese per burattini c'era la maschera di Barudda, sceso dalle «fasce», dai campi a gradoni della Val Trebbia e della Val Bisagno, contadino dall'enorme gozzo e dal piccolo comprendonio. Gli domandavano: «Ma che contadino sei, tu che di terra

non ne hai?!». «Me la porto con me!» rispondeva – e mostrava il suo sacco.

I teatri senza terra non sono soltanto gli esiliati i migranti e gli stranieri, ma anche quelli che la propria terra se la portano dietro alla maniera di Barudda: in un sacco che basta al massimo per un' aiuola.

I teatri senza terra, o con la terra nel sacco, sembrano sempre sul punto di sparire e non spariscono. Forse perché esistono senza che nessuno gliel'abbia chiesto. Forse perché per nascere e resistere debbono avere la testardaggine d'uno dei bisnipoti di Barudda, il nostalgico, testardo Marcovaldo, di cui Italo Calvino raccontò alcune storie nel 1963.

I teatri senza terra raramente possono calarsi in precostituiti contesti. Il contesto, intorno a sé, debbono crearselo. Il che li espone ai tiri mancini della nostalgia.

Contadino inurbato e proletarizzato, Marcovaldo cercava la perduta campagna nelle aiuole della città dove lavorava da manovale (forse Torino, forse Genova). Era ingenuo gentile e pericoloso. In un giardinetto del centro s'era accorto, una mattina presto, che eran nati i funghi mangerecci, si affrettò a raccogliarli, li portò a casa alla fine del lavoro – una piccola festa – e fece vedere come andavano cucinati. Scoppiò un mal di pancia da pronto soccorso a lui e alla sua famiglia. Accade anche questo con la nostalgia: inclina a riconoscere in quel che ci circonda quel che ci manca. Così Orgone riconobbe un santo in Tartufo; e Gulliver, rifugiandosi nelle stalle fra quelle povere bestie che sono i cavalli da tiro, tentava di riconoscere gli Houyhnhnms presso i quali aveva vissuto giorni illuminati e felici – e dai quali era stato costretto ad esiliarsi per tornare a casa.

Nostalgia e Contraffazione son sorelle siamesi. E perfino le dure storie dei teatri che hanno reinventato la storia del teatro si disperdono nelle leggende dei «metodi» e dei loro innumerevoli «maestri».

Ma non tutto si lascia ri-conoscere. Lo stesso Marcovaldo (ed era il segno della sua non appariscente grandezza) sapeva insegnare al figliolletto e alla moglie la contemplazione della Luna nel cielo cittadino. Profittava degli intervalli in cui si spengeva l'abbagliante «Gnac» della pubblicità intermittente d'un cognac andante. La luce impudente della fine di «Cognac» era proprio sotto la loro finestra e bastava ad oscurare l'intero universo degli astri e delle galassie. *La luna e Gnac* è un gran bel titolo di Calvino. Potrebbe essere la definizione del nostro passo, nel teatro e fuori. Fuori, e nel teatro.

Sono sempre più numerosi coloro che fanno teatro come «dilettanti alla rovescia».

Credo sia stato Carlo Dossi a trovare l'espressione «dilettanti alla rovescia», «*amateurs à l'envers*». A Milano e a Parigi, fra Otto e Novecento, erano pittori, musicisti o poeti (quasi mai attori, a quei tempi) che esercitando la propria arte nella prospettiva del professionismo, ma senza poter vivere dei suoi proventi, e insieme rifuggendo dalla bohème, dalla sua miseria non priva d'autocontemplazione e d'arroganza, si procuravano un lavoro umile, defilato, a volte servile, da espletare in una zona limitata della giornata, per potersi pagare, nel resto del tempo, il libero esercizio della propria arte. Non erano quindi principianti, né tanto meno veri e propri dilettanti. La loro arte era spesso difforme dai gusti maggioritari, o – come spesso si dice con formula consolatoria – in anticipo sui tempi: una formula ferocemente elogiativa.

Anche l'Odin Teatret, il teatro cui aderisco, fu nei suoi primi anni un teatro «dilettante alla rovescia». Ora Eugenio Barba, per farsi facilmente capire e per contrastare la leggenda d'un destino già segnato agli inizi, vira l'immagine e spesso dice semplicemente che all'inizio il suo era un gruppo di dilettanti. Se uno lo prende alla lettera non capisce più nulla né di dilettanti né di professionisti. Perché gli *amateurs à l'envers* non soltanto sono l'esatto opposto dei dilettanti, ma sono il caso estremo dello spirito del professionismo: il professionismo dell'arte da reinventare. Spirito aristocratico che vive nasco-stamente.

Perché «in anticipo sui tempi» sarebbe un modo di dire ferocemente elogiativo? Perché occulta il sacrificio e la sua violenza. Come quell'aristocratico senza un soldo di cui scrive Boccaccio, cui è rimasto solo l'amatissimo falco per la caccia, e lo uccide e lo cucina non potendo altrimenti offrire uno spuntino all'Amata che lo viene a visitare... per chiedergli proprio quel preziosissimo falco in dono. Anticipare è tirare il collo a quel che ci è caro in vista di quel che si ama.

Il non-si-sa-mai della nostalgia sta spesso alla base dell'attrazione che esercita il teatro. Nostalgia d'un'Arte che pare sempre persa o sperduta? Nostalgia di Maestri apparentemente silenti? Può darsi. Ma fondamentalmente nostalgia d'Irrealtà. Perché a noi si secca il cuore se non possiamo star di casa anche nell'Irrealtà. E il teatro è proprio lì sul confine. È, anzi, *il* confine, non essendo puro schermo d'immagini, né pura finzione, né solo pensiero e parola, né illusione,

né tantomeno Aldilà. Essendo invece presenza e azione fisica, qui ed ora: un Aldiquà.

Il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset, l'autore de *La ribellione delle masse*, antifranchista, vissuto a lungo in esilio, nel 1946 tenne due conferenze, a Lisbona e a Madrid, pubblicate nel 1958 col titolo *Idea del teatro una abbreviatura* (con una «b» sola: sembra italiano, ma è spagnolo). Veniva spesso sfottuto perché i suoi scritti erano in forma di chiacchierate. A un certo punto della sua *abbreviatura* se la prende con il pressapochismo di alcuni luminari della Psicologia, secondo i quali il disagio mentale consisterebbe nella «perdita di Realtà». Sosteneva che era il contrario: perdita dell'Irrealtà. Quasi la stessa cosa. Ma *quasi*. Ed è per questo *quasi*, ad esempio, che Don Chisciotte ci appare ad intermittenza ora un vecchio scemo ed ora l'eroe di un'epoca in cui s'è perso il segno del coraggio e dell'onore. *Quasi* uno scemo e *quasi* un eroe. La paroletta *quasi* brilla, cresce e decresce come una Luna.

Torniamo ad aprire *La mia vita nell'arte* di Stanislavskij. L'abbiamo letta più volte. Crediamo già di sapere dove vada a parare: allo Stanislavskij che giganteggia nelle storie del teatro e nella scienza dell'attore. Poi ci rendiamo conto che questo libro che viene da un passato remoto porta con sé un carico di cose future. Parla molto di infanzia e adolescenza, di ricche famiglie, nel passaggio fra Otto e Novecento, sul crinale fra due epoche, fra una tirannide e una rivoluzione. Parla di giardini incantati, a Mosca o a Torino, di scherzi, di grandi case invase dal teatro nei lunghi periodi in cui l'Irrealtà richiede una dedizione e un impegno pari a quelli della vita «reale». Al lavoro d'azienda e d'ufficio l'autore di questa apparente autobiografia accenna soltanto, perché qui il suo tema non è il complicato intreccio della vita, ma solo la vita nell'Arte. Questa selezione drastica rinnega l'autobiografia e le costruisce accanto un sentiero: l'invenzione di vite ulteriori, di patrie fuggitive. Il che molto ci riguarda, visto che anche noi ci sentiamo in bilico fra due epoche e fra i due micidiali rischi del rimpianto e dello spavento. Stanislavskij li combatte inoltrandosi nella strettoia. Si tiene ben fermo al senso della Storia in cui vive. Ma non vi si abbarbica. Perché il teatro? Sottintende: perché senza patrie parallele non sapremmo stare. E perché è meglio cercarle nell'Aldiquà.

Parla di un'epoca da noi distantissima, ma solo per il diverso colore locale. Saltando dall'uno all'altro episodio, emerge chiaramente marcata la soglia che permetteva di passare dal Reale all'Irreale. I

ruoli e le cerimonie della vita sociale, produttiva, famigliare erano ben distinti dai ruoli e dalle cerimonie dello Spettacolo. La *consistenza della soglia* dava energia e senso all'azione di trapassarla per inoltrarsi nell'Irreale, il quale rafforza il senso della Realtà. E viceversa. Non s'era ancora affievolita e persa, fra le due zone, la percezione della demarcazione. E la nozione di «Spettacolo» non era ancora scivolata del tutto nell'odierna vergogna, nel deprimente schermo di immagini dove entrano gloriosamente in confusione sogni notizie distrazioni depistaggi tempo passatempo e attualità, il *fare* come se fosse *fare finta*, e il *fare finta* come se fosse *fare*.

Essere *in*, ma non *di* questo nostro mondo è un'ubiquità per nulla immaginaria. Né poetica. Ha a che vedere con l'etica individuale o, per meglio dire, con il personale senso dell'onore. Tenere un piede fuori dalla Storia di cui siamo in balia è essenziale per chi non vuole dirigere la propria vita giovandosi esclusivamente del mondo così com'è, con un servilismo senza requie. O con la ribellione dell'impotenza.

Paroloni.

Spesso ci chiediamo, ciascuno con le sue parole: che farne del donchisciotte assopito – o ridotto ad un cadaverino – che galleggia nei piccoli stagni dei nostri paesaggi interiori, nei crateri lasciati in noi dalle parole irrealizzate, dalle idee, dalle esperienze, dai libri che han fatto sognare? I cadaverini degli ideali ripetutamente delusi restano come focolai segreti d'infezioni nascoste sotto la sana metafora della testa a posto e della maturità. Non sono semplicemente «gli sbagli del passato». Le pratiche teatrali, poiché fanno finta di far finta, poiché sfuggono per linee torte alle bugie e forse persino alle illusioni, possono evitare che la minuscola essenziale donchisciottesca presenza perda perfino il nome d'*azione* e diventi un'infezione dormiente.

Se il teatro avesse davvero una sua «natura», non potrebbe essere definita come l'esatto rovescio dell'ipocrisia? Un'onesta dissimulazione. Anche, o innanzi tutto, di sé verso se stessi?

Ho detto che avrei tentato di *rispondere* alle vostre domande. Avrei fatto meglio ad usare il verbo *reagire*. E forse sarebbe stato ancora meglio *sfuggire*, perché cercare di *sfuggire* alle domande è spesso un modo per rispondere, ma tenendosi terra-terra.

Le domande sulla «morte del teatro» (me ne sono arrivate due, molto scibilose) vorrei sbrigarle subito.

Mi dispiace: non stanno in piedi. «Morte del teatro» non è che una vetusta e pia illusione. Principia nell'Ottocento. È *pia* perché devota di volta in volta agli idoli del momento. Oggi si appoggia alla strampalata opinione secondo cui il teatro, antichissima arte-e-mestiere, dovrebbe essere chiamato a competere, chissà mai perché, con lo spettacolo delle immagini e l'interattività della Rete. Un altro idolo, eredità novecentesca, è l'idea per cui il teatro, per esistere, dovrebbe essere capillarmente sostenuto a priori da pubblici regolamenti e sussidi, com'è normale (finché sembrerà normale) che vengano regolarmente sussidiati le biblioteche, le scuole d'arte e i musei.

Scemano le sovvenzioni a priori? Subito si dice: «Il Teatro sta morendo».

Lo spettacolo delle immagini è infinitamente più ricco, diffuso, pervasivo e insomma «necessario» del teatro? Anche per questo si dice che il Teatro muore.

E perché?

Quale teatro?

Convieni restringere il campo.

Quando ci parliamo di persona, si dà il caso che a volte riesca a farvi ridere. Ma per iscritto non son buono. È un peccato: penso che riuscire a far ridere sia il miglior modo per sfuggire al ridicolo. Quando accenno a quest'argomento alcuni dei miei amici più cari e venerati si infastidiscono e mi rimproverano. Se poi mi scappa detto che soprattutto i vecchi dovrebbero addestrarsi a far ridere, apriti cielo! Hanno sicuramente ragione. Tant'è che io persisto a credere che abbiano torto ad aver ragione. E comunque mi piacerebbe che sulle *pia illusioni* rideste un poco almeno per conto vostro, perché il riso pulisce i canali del pensiero. Sarebbe igienico, ora che il discorso ci conduce alla cronaca delle nostre parti. Dove da ridere non c'è proprio niente.

Ci riferiamo ad una zona particolare del Teatro: i teatri che chiamiamo «senza terra», o con la terra nel sacco, gli angoli irregolari della topografia scenica di casa nostra. Angoli spesso semplicemente ignorati: anche la cartografia teatrale, infatti, ha i suoi *hic sunt leones*.

«Teatri senza terra» andrebbe pronunciato quasi a fior di labbra, evitando l'enfasi, giusto per scavalcare la pletora delle caselle escogitate per i teatri irregolari, più vessati che protetti, abbandonati all'indifferenza più che osteggiati. Quei *nomi* di tendenze, correnti o movimenti che siamo spesso tentati di trattare come *cose*.

Ci vorrebbero ore e ore a spiegare l'origine il senso le attribuzio-

ni la storia e i confini delle numerose caselle che però non designano affatto cose distinte, né stili o generi separati. Ne scelgo una manciata dal presente e dal passato prossimo. Fra esse sono comprese tutte quelle per le quali m'avete chiesto delucidazioni. Ma vedrete che più delle qualità delle singole caselle è interessante la loro quantità.

In ordine alfabetico, cioè alla rinfusa: teatri Ambulanti, Anomali, Antropologici, teatri Atelier, d'Avanguardia, di Base, del Corpo, di Danza, della Diversità, teatri Enclave, Endemici, Eretici, Erranti, Extraterritoriali, di Frontiera, Giovanili, di Gruppo, dell'Handicap, Indipendenti, di Innovazione, teatri Immagine, Invisibili, teatri Laboratori, Liberi, di Mimo, Minimi, di Narrazione, Nascosti, Nomadi, Nuovi (questa è una casella onnicomprensiva, un tempo molto usata: sfida direttamente e soltanto il teatro «legittimo»), teatri Politici, teatri Post (post-drammatici, post-novecenteschi, post-mimetici), Poveri, Sociali, Sotterranei, Spensierati, Sperimentali, Spontanei, di Strada, di Terzo Teatro, Vaganti, al grado Zero...

L'elencazione potrebbe allungarsi al solo scopo d'esibire il suo carattere lacunoso. Non serve a classificare.

Alcuni dei tanti nomi sono stati scelti da chi il teatro lo fa, altri sono attribuiti dall'esterno. Alcuni sono appiccicati all'ingrosso, altri conati per il gusto della precisione. Alcuni sono effimeri, altri ricorrenti; intercambiabili o, al contrario, inalberati come segni d'un'alterità inconciliabile.

Vista nel suo insieme, la proliferazione delle denominazioni è facilmente riconoscibile non come una molteplicità di generi o correnti, ma come sintomo d'un rovesciamento della normale dinamica fra la domanda e l'offerta nel cosiddetto mercato o fiera degli spettacoli. Sia ieri che oggi, la pletora delle etichette mette in luce l'esistenza di teatri necessari innanzi tutto per chi li fa, che non rispondono, cioè, a preve domande del pubblico e di chi pretende organizzarlo. Potremmo parlare d'uno sciame di teatri spontanei – un aggettivo, «spontaneo», che banalizzato e usurato com'è crea diffidenza. Recupererebbe la propria forza se ricordassimo che *sua sponte* voleva dire «per la propria *libera volontà*» – ed aveva ben poco a che vedere con ciò che «viene spontaneo fare».

L'insieme dei teatri senza terra (o con la terra nel sacco) non sparisce per la semplice ragione che la loro insorgenza non dipende direttamente dai desideri del pubblico o del mercato, ma dai personali imperativi che hanno spinto alcuni individui a fuoriuscire dalle loro celle naturali (imperativi che non importa come li si voglia chiamare:

bisogno, sogno, asocialità, refrattarietà, scontentezza cronica, voglia di riscatto, spirito ribelle, ansia di trascendenza o coraggio). Niente di meritevole in sé. Niente di immeritevole. E neppure niente di condiviso. Ogni fuoriuscita, nel punto d'origine, è particolarissima e diversa. Spesso oscura.

L'intera ecologia teatrale, se non ci fossero i teatri senza terra, deperirebbe.

Nel secolo scorso, per esempio, il continuo bisticcio fra i teatri «normali» e quelli «anomali» è stato la coltre superficiale d'una non pianificata ma di fatto efficace divisione dei compiti. Avversari nella sovrastruttura ideologica, a livello strutturale i «normali» e gli «anomali» si prestavano mutuo soccorso. I teatri «normali» (detti anche «tradizionali») tenevano in forma consuetudini culturali ed artistiche la cui necessità rischiava continuamente di svalorizzarsi. Gli «anomali» tenevano desto il senso d'una necessità, d'un desiderio che aveva inquietudini ma non consuetudini cui appoggiarsi. Con gli uni, le consuetudini teatrali persistevano. Con gli altri, cercavano i loro perché e con ciò proiettavano l'ombra d'un valore. Una dinamica bastantemente evidente finché sia il bisticcio che la divisione dei compiti erano nell'ambito d'un'economia teatrale unitaria, recintata materialmente dal regime delle sovvenzioni.

Le domande sulle sovvenzioni sono sempre le più animose, le più difficili da affrontare col dovuto distacco. Troppi gli sprechi, le ingiustizie, le clientele. Troppa la vera e propria corruzione culturale. Di tutto questo, le vostre domande portano molti esempi. Riflessioni a volte scoraggiate. Casi tristi di intelligenza lasciata sola, abbandonata fra la sterpaglia burocratica, fra gli arbitrii che si verificano sempre quando il governo dei beni immateriali (cultura ed arte) sta in mano ai paguri.

Dovunque la stessa ingiustizia: teatri valorosi, efficaci, capaci di pescare i propri spettatori, socialmente «utili» non ricevono il becco d'un quattrino; e invece teatrini gonfi, pasticcioni in scena ma precisi e capaci negli uffici, abili nel pescare assessori e bassaforza politica vivono di apparenti favori. Vogliamo parlar di giustizia? Non c'è dubbio che tutto questo sia profondamente ingiusto. Ma è logico. Se le risorse a priori le distribuiscono gli amministratori, è logico che i buoni rapporti di clientela ed i ben fatti progettientino infinitamente più degli spettacoli ben fatti.

Dire questo è forse esortare alla sopportazione?

Le domande sulle sovvenzioni sono per me le più paglicciose,



non perché non ci veda abbastanza chiaro, ma perché rischiano ogni volta di mettere in crisi la mia credibilità. Il dovuto distacco – quando si cerca d’osservare la situazione complessiva – serve, sì, alla comprensione, ma comporta il rischio d’apparir cinico, super partes.

«Voi che ogni mese ricevete il vostro stipendio fisso, non potrete mai veramente capire che cosa significa per un gruppo teatrale anomalo e poco sovvenzionato doversi guadagnare ogni mese quel che serve per pagare i minimi stipendi»: mi diceva così, anni fa, il regista d’un teatro nomade con sede a Bergamo. Eravamo spiritualmente fratelli, avevamo la stessa identica età, una simile inclinazione per gli studi letterari similmente scossa e dirottata dalla vocazione teatrale – ma sul piano elementare dell’esperienza del pane eravamo irrimediabilmente lontani. Aveva ragione lui, e non l’ho più dimenticato. Mi son detto: buona regola sarebbe non metter bocca sui malanni di cui non hai concreta esperienza. Per i malanni che non soffri, non pretendere di teorizzar rimedi. Gràttati la tua, di rogna, che ce n’hai quanto basta.

La situazione, in questo campo, è però considerevolmente mutata. Può darsi che stia mutando. A me pare sia già mutata.

Quando, a partire dalla fine del 2008, si sono propagate le onde della grande crisi finanziaria made in Usa ed hanno scoperchiato una vera e propria recessione economica, colpendo in successive ondate l’Europa, in Italia le sovvenzioni al teatro vennero decimate. S’è allora diffusa l’impressione che per intere provincie teatrali l’età delle traballanti protezioni avrebbe potuto tramontare per sempre. Più che un’impressione rischiò d’essere una consapevolezza.

Osserviamo i fatti – qualche esempio. Se prima le grandi intoccabili istituzioni apparivano – agli occhi delle pugnaci minoranze teatrali – colpevoli di voracità (ingoiavano la maggior parte delle pubbliche risorse per i teatri), il fatto che ora persino loro venissero ferite dall’alto e all’ingrosso, addirittura con esibita governativa noncuranza, lasciava ragionevolmente pensare che i tempi stessero cambiando – e che indietro non sarebbero tornati.

Soffrivano La Scala, il Teatro dell’Opera di Roma, il San Carlo, il Massimo, il Regio, la Pergola, il Carlo Felice, il Comunale di Bologna, la Fenice... e insomma tutte le dimore privilegiate d’un grande repertorio italiano dal prestigio storico e mondiale. Se perfino queste auguste dimore venivano scosse e irresponsabilmente danneggiate; se persino da loro – i luoghi dell’alta tradizione e dell’estetico lusso

(con tutti i suoi prevedibili sprechi: s'è mai visto un lusso senza sprechi?) – si levavano voci illustri, quelle di artisti-star universalmente rispettati e strapagati, specialisti d'arte ora costretti ad assumere i modi e i toni della denuncia contro gli irresponsabili governanti; se fra loro – un caso fra tutti – Riccardo Muti, nel Teatro d'Opera della Capitale, una domenica di maggio del 2011, prima bissava il coro del *Nabucco* e poi interrompeva per qualche minuto la rappresentazione con un'accorata e stringata denuncia del degrado della politica culturale italiana, e subito dopo voltava le spalle al coro, al palcoscenico e all'orchestra, alzava la bacchetta verso gli spettatori e li dirigeva nel cantare tutti insieme «Oh, mia patria...», dettando il tempo e l'emozione – insomma, se poteva accadere una piccola enormità come questa, di quale gravità era il sintomo? E come si doveva prevedere allora la gravità del danno all'altro estremo, nei territori dei teatri precariamente e poco protetti? Poteva mai essere, per loro, una crisi passeggera?

Spariva la confidenza in un umile, marginale, sempre incerto, spesso traditore welfare teatrale.

È vero che verso alcuni dei teatri senza terra, per anni sovvenzionati, certe assottigliate sovvenzioni continuavano a fluire, quasi rigagnoli dove un poco d'acqua continua a colare sfruttando il letto dei torrenti d'un tempo. Ma già apparivano rimasugli dei piccoli privilegi d'un'epoca andata.

Le pubbliche sovvenzioni cominciarono a non esser più immaginate come un diritto. Mai più – forse – sarebbero tornate ad essere l'oggetto d'una legittima democratica pretesa. Quell'apparente normalità che faceva considerare la variegata popolazione teatrale come un bene culturale da sovvenzionare, quell'attesa del giusto sussidio che faceva spesso litigiose le aiuole dei teatri bisognevoli di poco, avevano perso i loro fondamenti.

I quali fondamenti non fondavano proprio nulla, erano un castello di carte. Bastava un fiato a farli crollare.

Ne abbiamo spesso parlato, ma credo che sia necessario fermarci un poco attorno ai castelli di carte, quel che mi son permesso di chiamare «il gioco del prestigio». La fragilità d'un'idea, quando orienta la pratica, non resta semplice fragilità, genera storture. Ridotta all'osso, l'idea – o l'ideologia – del teatro nell'età delle sovvenzioni è d'una dannata fragilità. Finché s'è retta, sia pur fra le storture, è stata per molti una graziaiddio. E c'è da ringraziare il cielo che si sia retta abbastanza a lungo. Ma non è strano se di colpo va (o rischia d'andare)

in pezzi, dopo essersi ridotta a una fragile petizione di principio. Nelle sue premesse è sempre stata un garbuglio.

Un garbuglio sembra complesso ed è invece stoltamente complicato. Per distribuire in maniera formalmente equanime i fondi pubblici destinati ai teatri si doveva tener conto di prospettive diverse e contraddittorie; non c'erano criteri certi, scale di valore condivise che dessero garanzia non dico d'equità, ma d'un minimo di ordine nell'orientare la spesa. Bisognava creare commissioni assortite in cui si mischiavano critici teatrali patentati, professori universitari, rappresentanti sindacali, esponenti delle diverse categorie di teatranti, burocrati ecc. Bisognava contemperare i diversi «legittimi» interessi. Ve le immaginate le conseguenze?! Sono i garbugli, i pasticci a generare corruzione, non viceversa. Non meraviglia che nessuna politica sia stata capace, in tanti anni, di stendere il sempre promesso articolato d'una Legge che regolamentasse il garbuglio delle sovvenzioni.

Da quando ho cominciato a frequentare i dibattiti e i convegni sul teatro, quasi cinquant'anni fa, c'era ogni volta qualche esperto di commissioni, disegni di legge, gruppi parlamentari e ministeri che si alzava ad annunciare che la Legge sul Teatro (non una Legge-quadro, ma una vera e propria Legge complessiva e... definitiva) era sul punto d'esser discussa e varata. L'esperto di turno (uno dei tanti che sorridono alle spalle dei «sognatori», uno di quelli con i piedi per terra e le mani in pasta, che sanno come va il mondo e non ne indovinano una) parlava esibendo cifre con l'urgenza nella voce (i toni dell'urgenza e il profluvio delle cifre sono uno sperimentato artificio per simulare concretezza e capacità d'affrontare i problemi). A volte, in quei consessi, si alzava qualche voce di buon senso che appariva scombinata. Ricordo per esempio Eduardo De Filippo, Leo de Berardinis, Carlo Cechi, Dario Fo... Dicevano: lasciate perdere!, non rompetevi la testa, non occupatevi di noi! Se proprio volete aiutare chi fa teatro, liberatevi dai gravami fiscali, che al resto ci pensiamo da soli.

I caporali facevano finta di niente. Rarissimamente accade che i «servitori dello Stato» gettino via i guinzagli che servono loro per farsi servire.

Son passate generazioni di legislatori e di teatranti, ondate di dibattiti urgentissimi e roventi, e la Legge continuamente auspicata e paventata non c'è mai stata. In compenso ha prevalso un modo minimalista per distinguere la categoria degli spettacoli teatrali: sono stati riuniti sotto l'etichetta di «spettacoli al vivo». Un'etichetta che s'accontenta d'una tautologia e sottintende un'emarginazione. Tautologia: «Si aiuterà la produzione teatrale per il semplice fatto che è... teatrale, ov-

verosia di spettacoli al vivo». Ed ecco l'emarginazione: «Perché il teatro va aiutato in blocco? Ma perché è una marginale eccezione nel gran mondo degli spettacoli d'immagini. Mosche bianche: specie a rischio. Il Panda nostrano». I fondi accantonati per ragioni tanto deboli e per soggetti tanto ininfluenti era come se avessero un post-it sulla cassa: «Spiccioli. Se serve, possono essere asportati».

Infatti: sono stati più volte stanziati-e-sottratti. È comodo potersi servire di spiccioli da dirottare, nei momenti di crisi, anche perché tutto sommato non importa se vanno in malora interi settori che per guadagnarsi il consenso dei votanti non servono, settori dove lavora gente politicamente poco allineata. In realtà sono settori essenziali – lo si riconosce sempre a parole – per il loro immateriale Valore, ma non valgono per la materiale pesca dei voti. Per lasciarli alla deriva – arte, cultura, ricerca, scuola di tutti – non c'è bisogno di azioni apertamente ostili. Si fa così: basta porli sotto la giurisdizione di persone politicamente fedeli ai loro capintesta e di per sé poco abili, persone mediocri, che non abbiano né la forza né l'ambizione intellettuale per rizzar la schiena e farsi venire il ghiribizzo di prendere sul serio il proprio compito. Basta l'arma segreta dell'incuria affaccendata: allontanare dai paraggi il barlume dell'intelligenza. Il resto vien giù da sé.

«Da questa società – da questo stato di cose – bisogna separarsi, compiere un atto pieno di *eresia*. E separarsi tranquillamente, senza urla né tumulti, anzi in silenzio e in segreto; non da soli, ma in gruppi, in *società* autentiche le quali si creino una vita il più possibile indipendente e sensata»: scriveva così, nel Sessantotto, prima che voi nascesti, Nicola Chiaromonte. Nella speranza tumultuosa di quei tempi, le sue parole passarono quasi inosservate. L'articolo era intitolato *La rivolta degli studenti*. Potremmo appropriarcene come se parlasse della separatezza di certi teatri. Due o tre volte l'abbiamo letto assieme. Fu pubblicato nel numero di marzo-aprile '68 di «Tempo Presente», la rivista che Chiaromonte dirigeva assieme a Ignazio Silone. Più tardi, per merito della rivista «Lo Straniero», è stato riesumato e proposto ad una rinnovata riflessione. Sembra scritto per noi, oggi, ieri, l'altrieri.

Il poeta e saggista polacco in esilio negli anni dello stalinismo, il premio Nobel Czesław Miłosz, l'autore de *La mente prigioniera*, in un suo autobiografico *Abbecedario* (1997) ha scritto sotto la parola *Chiaromonte*: «un nome che si è sempre associato alle mie riflessioni sulla *grandezza*. Ho conosciuto molte persone celebri, ma ho sempre accuratamente distinto *celebrità* e *grandezza*».

La grande Ombra di Chiaromonte prosegue così: «...una vita il più possibile indipendente e sensata, senza alcuna idea di falansterio o di colonia utopistica, nella quale ognuno apprenda anzitutto a governare se stesso e a concedersi giustamente verso gli altri».

Di chi parla?

«Ognuno eserciti il proprio mestiere secondo le norme del mestiere stesso, le quali costituiscono di per sé il più semplice e rigoroso dei principi morali, e sempre per natura escludono la frode, la prevaricazione, la ciarlataneria, la fame di dominio e di possesso». Conclude: «Ciò non significherebbe assentarsi né dalla vita dei propri simili né dalla politica in senso serio. Sarebbe, comunque, una forma non retorica di *contestazione globale*».

Il teatro è un buon modo per vivere nascostamente. Si può osare molto facendo finta di far finta. Anche noi, qui, parliamo infatti *solo* di teatro.

Vivere nascostamente esercitando un mestiere basato sul manifestarsi è una contraddizione piena d'energia potenziale e vale la pena. Permette forse di forare il presente. Si può restare con i piedi ben piantati per terra, e nello stesso tempo spostarsi in una patria fuggitiva e verticale che, senza poterlo rompere, sfugge all'assedio della Storia in cui siamo.

Ecco che è venuto fuori un altro bouquet di parole grosse.

Ma, in pratica, quali sono «le norme del mestiere», quelle «che escludono la frode» e «la prevaricazione, la ciarlataneria, la fame di dominio e di possesso», che non significano «assentarsi» e che, anzi, sarebbero «politica in senso serio» e «contestazione non retorica», cioè non a parole ma con l'evidenza dei fatti?

Quelle dei «dilettanti alla rovescia» sono soluzioni provvisorie, è evidente. Ma significative perché indicano un'economia teatrale pochissimo uniformata, basata su soluzioni caso per caso e spregiudicate, che non si intestardiscono nella ricerca di formule di garanzia. I teatri nati nei territori dell'*hic sunt leones* tendono a non servirsi più di paradigmi precostituiti. In un territorio messo sottosopra, risolvono ciascuno a suo modo il problema del pane. Sono il sintomo, insomma, d'un (quasi) obbligato ritorno alle origini. Un nuovo mattino.

Non è che le sovvenzioni possano sparire come se non ci fossero mai state. Lasciano impronte locali: rapporti con istituzioni, progetti da reiterare, interventi «nel sociale» che si sono dimostrati utili ed hanno riscosso la stima circostante. Un complesso frastagliato di

possibilità e d'occasioni. Quel che si perde è il modello – o l'illusione – d'un'economia uniformata e replicata.

L'economia della professione teatrale è stata a lungo uniformata. Detto molto all'ingrosso: nei secoli XVIII e XIX era fondata prevalentemente sulla formula del commercio degli spettacoli, acquistati dagli spettatori «al minuto», tramite il pagamento di un biglietto. Nel XX secolo – fra i primi decenni e la metà del secolo, a seconda dei Paesi –, è stata prevalentemente affidata alla formula del finanziamento «in blocco» pubblico o privato (si sa che il costo dei biglietti, nel teatro direttamente e indirettamente sovvenzionato, è poco più che simbolico, e che, anche quando i biglietti sono carissimi – come accade, per esempio, nel Teatro d'Opera –, il loro ricavo resta comunque poco rilevante rispetto ai costi di produzione dello spettacolo. Servono, i biglietti e i loro prezzi, come marginale contributo e soprattutto come setaccio per selezionare il numero degli spettatori).

Fra XVI e XVII secolo, all'inizio del professionismo teatrale europeo (ma anche in Giappone con il Kabuki) non era così. È vero che in quel periodo le ditte comiche vendevano spettacoli facendo pagare ai singoli spettatori il prezzo dell'entrata; è vero che fu un'invenzione di portata storica, ma a quell'epoca essa non era ancora la base principale dell'economia delle compagnie, la quale era infinitamente più variegata, caratterizzata dalla compresenza di doni, premi, pensioni, vitalizi per gli attori e le loro compagnie, con impegni strapagati nelle Corti, oppure sostenuta dal mercato d'altre merci per le quali gli spettacoli erano a volte semplici richiami e pubblicità. Gran parte degli attori, inoltre, investivano i loro guadagni, ne facevano la base per tentare di salire ad una condizione di vita borghese, di cui la professione teatrale era spesso la premessa, non l'alternativa – che sarà invece la tendenza nei secoli successivi.

L'economia *del* mestiere, la sua organizzazione interna, era di gran lunga più decisiva dell'economia per procacciarsi il pane. Questa era essenziale, ma tutto sommato nota, ognuno se la risolveva a suo modo, vendendo i manufatti spettacolari come poteva e sapeva. Essenziale e difficile era il *come fare* per attrarre e legare a sé gli spettatori; per comporre velocemente gli spettacoli e poterli a lungo replicare; per sfruttare al massimo le potenzialità delle collaborazioni fra artisti di differente formazione e di differente cultura; per adattare gli spettacoli a pubblici diversi, e variarli quando gli spettatori erano assidui e andavano continuamente sorpresi.

In quel periodo, il recinto culturale del «Teatro» non era ancora

recintato. Si stava ancora formando, come dirà Croce, l'idea del «teatro moderno in quanto teatro».

Credo che oggi i teatri senza terra siano costretti a muoversi in un terreno simile. Quello era ancora brado. Questo lo è di nuovo. Non è più possibile prendere l'abbrivio facendo leva sul recinto e sulle sue convenzioni. In questo senso credo che si tratti d'un obbligato ritorno alle origini.

Nelle vostre domande ricorre spesso il tema del maestro. Un po' enfatico, tant'è che lo scrivete sempre maiuscolo – Maestro, Maestra, Maestri.

La «ricerca del Maestro» sarà mica diventato un tema un po' vuoto?

Nelle vostre domande non sembra affatto vuoto.

E ritorna continuamente. Difficoltà di trovare il proprio Maestro, d'essere accettati da un Maestro, d'avere i mezzi per seguire l'ammaestramento d'un Maestro. A volte il problema è presentato con una virulenza purtroppo commovente: non è giusto che nessun Maestro mi apra la sua porta e mi prenda con sé! Dove cercare? Come imparare?

In altre domande lo stesso tema emerge in maniera rassegnata: «Noi che dei Maestri abbiamo solo sentito parlare...»; «Noi che li abbiamo visti solo di lontano...»; «Noi che siamo nati troppo tardi...». In un caso, il sentimento d'un appuntamento mancato è raccontato attraverso un sogno: «Eravamo in macchina, nel tunnel del Gran Sasso. Tutto a posto. Siamo usciti: c'era un mucchio di gente. Chi piangeva. Chi rideva. Chi aveva gli occhi lucidi e felici. Chi invece discuteva con furia. Appena poco fa era successo *qualcosa*. Bastava essere sbucati qualche minuto prima, e ci saremmo stati anche noi!».

Un altro tiro mancino della nostalgia?

Che cosa direbbe il Grillo Parlante? «Badate che il Maestro non lo si cerca, lo si trova, ci si sbatte contro come uno che correndo in bicicletta svolta e si scontra con un elefante. Non sa che farne e non lo sa abbandonare. Badate che quando un Maestro v'entra in casa, nella vostra casa interiore, è come un elefante che ha salito le scale e s'è accomodato nella vostra camera come se fosse in casa sua. Badate che un Maestro può essere solo *elementare*, e la maggior parte dei nominati "maestri" altro non sono, in realtà, che professori. Badate che a forza di cercar Maestri ingombrate la vostra strada di falsi maestri. Badate che molti falsi maestri non lo sanno d'esser falsi. Sono in buona fede, che è la cosa più pericolosa di tutte. Badate...».

Ma il Grillo Parlante non lo lasceremo parlare.

Ho piuttosto l'impressione che l'enfasi sul tema del Maestro rappresenti e nasconda la difficoltà a circoscrivere con una qualche verosimiglianza il territorio del «mestiere». Effettivamente è in pratica crollato il riconoscibile recinto del mestiere. E senza quel recinto, sia pure delineato all'ingrosso, l'idea stessa di apprendistato si volatilizza. Non fa meraviglia che si cerchino ancoraggi esagerati – o esasperati dall'immaginazione. Quasi che il sospirato Maestro fosse il surrogato d'un ben recintato mestiere. Perché di fatto il recinto non c'è più. E di modi di far teatro ce ne sono tanti, tantissimi. Sicché imparare a far teatro non può più dipendere, in primo luogo, dal sapere che qualcuno può trasmettere, ma dal contesto, dalle situazioni, dalle concrete circostanze in cui si deve o si vuole farlo.

Nella stessa cultura da cui viene la parola *guru* c'è anche la nozione di *guru collettivo*: il «maestro» che non c'è, in quanto Maestro maiuscolo – e che consiste nell'insieme delle circostanze in cui ci si trova ad operare e combattere. Dalle quali si impara a forza di sconfitte – e da intimi scoppi di gloria.

Il recinto del mestiere non è nient'altro che un recinto: una serie di paletti e qualche fil di ferro. Quel che racchiude viene spesso chiamato tradizione, identità culturale, luogo delle radici – ma son solo paletti e fil di ferro. Ha indubbiamente delle comodità.

Le quali comodità si scoprono solo quando non ci sono più. Finché c'erano, venivano vissute come costrizioni. Ma lo sappiamo tutti: le costrizioni sono anche utilissime all'esercizio dell'arte.

Fino ad una trentina d'anni fa, circolava una freddura negli ambienti teatrali: «Se di spalle vedi un signore che si appresta ad aprire il giornale, e lo apre a partire dalle ultime pagine, o è un giapponese o è un attore». Nelle ultime pagine c'erano le recensioni degli spettacoli. Si andava subito a vedere che cosa ne dicevano i critici. Le recensioni uscivano regolarmente uno o due giorni dopo la «prima». Erano quasi delle sentenze. Guidavano gli spettatori. Tracciavano il paesaggio del Teatro. Attori, registi, direttori e organizzatori le leggevano con ansia, spesso mimando la noncuranza, il ribrezzo, la rattenuta soddisfazione. Alcuni critici erano potenti. Qualcuno persino stimato. Uno o due per generazione venivano chiamati affettuosamente «pontefici». Di ingiustizie e di cattiverie ne facevano tante, non meno di quante ne facessero coloro che distribuivano le sovvenzioni. Ed anche fra di loro l'ignoranza colpevole era ben apprezzata.

Critici e regolamenti per le sovvenzioni contribuivano material-



mente a circoscrivere un territorio culturale. Quel territorio non era brado, al contrario: essendo un campo materialmente recintato, al suo interno era pieno di dialoghi rimandi litigi e confronti, di preconcetti ed attese, di rivalità e dottrine a contrasto. Ci sono molti inconvenienti e molti vantaggi in un recinto che mette in contatto gente dialogante, giudicante e litigiosa, piena di nozioni e preconcetti.

Fra i molti inconvenienti, uno dei vantaggi era che, in quei recinti, funzionavano le omissioni. Per esempio: bastava astenersi dal fare quel che in genere gli altri facevano per apparire interessanti, magari oggetto di «stroncature» – ma le stroncature erano già fama. Il *non fare* qualcosa di previsto era già fare: spettacoli *senza* scenografia, per esempio, o *senza* i soliti costumi, come i classici in abiti moderni, o addirittura *senza* mettere in scena un testo. Bastava parlare come *non* parlavano normalmente gli attori, muoversi come *non* si muoveva in genere la gente in scena. Esempi banalissimi, ma dai quali si possono arguire quelli più raffinati e di maggior peso.

Bastava, inoltre, che si mettessero in moto i *riconoscimenti* (riconoscere la buona volontà di adeguarsi ad uno stile inusuale e straniero, di usare tecniche originali anche se non ancora perfettamente padroneggiate – tecniche del comportamento scenico come quelle del clown o del mimo, o del cantante, o dell'attore che sa suonare). *Riconoscere la tendenza*, per lo spettatore addestrato agli usi degli ambienti teatrali, era già qualcosa, provocava la critica, ma anche l'indulgenza, la radice di un interessamento.

In un campo brado, niente di questo funziona. Si combatte contro l'indifferenza, la disattenzione, il chisseneimporta. Occorrono esche di elementare efficacia per pescare i propri spettatori, per scuoterli ed attrarli. L'elementare efficacia di ciò che è veramente spassoso. O stupefacente. O davvero interessante per quel che racconta. Un classico delle scene deriso, riletto in maniera originale o ribaltato di per sé dice meno che niente. In un ambiente teatrale denso sarebbe una scoperta o per lo meno una provocazione.

Per sfuggire al *vacuum* pernicioso del campo brado, i teatri senza terra sono spesso tentati di rinserrarsi su di sé: gli attori con gli spettatori amici, interessati per definizione.

Diventa una prigione. Nei casi migliori, la prigione del piacersi a vicenda e del parlarsi fitto fitto. Dura poco.

L'*attor fino*, quando riesce a formarsi, ha questo d'eccezionale: può liberarsi dai piccoli cerchi dell'indulgenza previa e può gettare la propria esca lontano. Perché tutto, alla fin fine, si riduce ad un problema di protezione e libertà. Avere una casa. Potersene andare.

Non è rimasta neppure una domanda inevasa qui sul mio tavolo. Il quale tavolo è un luogo stabile e irreali. È la «Stanza 26» che non è crollata. Vuol dire che siamo arrivati ai *fondamentali*.

In tempi di recessione, questo termine degli economisti ci è diventato familiare anche solo leggendo i giornali. I *fondamentali* sono quei pochi dati essenziali su cui gli economisti si orientano per valutare lo stato di salute d'un paese (prodotto interno lordo, debito pubblico, tasso d'inflazione, tasso di disoccupazione...). Nell'economia del mestiere teatrale, soprattutto per quanto riguarda i teatri senza terra o con la propria terra nel sacco, credo che i *fondamentali* potrebbero essere identificati nel «grado d'elaborazione della differenza» e nella «durata dell'immateriale successo».

È strano: nelle diverse domande non vi è nemmeno un accenno al *successo*. Eppure è stata la parola-chiave, l'ossessione, il valore e il disvalore del mestiere delle scene. Sembra che di questa ossessione, perlomeno a parole, non rimanga neppure una qualche nostalgia. Più che una parola dimenticata, è una parola accantonata. Vuol dire che sta in agguato.

La «differenza», no. I teatri senza terra la differenza ce l'hanno ben presente: comunque la denominino, ce l'hanno come punto di partenza. In quanto tale, però, di per sé conta meno che nulla. Quel che conta è il tacito codice di comportamento, il codice personale d'onore in cui viene elaborata la qualità delle relazioni interne ed esterne, la coscienza del loro valore. Una coscienza cui forse è bene non dare parole da spendere a destra e sinistra. Che forse è meglio non dire, ma che è necessario sapersi dire. Altrimenti...

Fra i teatri senza terra, ribelli e «differenti», ve ne sono non pochi in cui rivalità, mancanza di solidarietà, maldicenza e calunnia si manifestano con una raffinatezza piena di scongiuri e ritrosie, ammantata di buoni principi; con una non premeditata ipocrisia, cioè, che fa rimpiangere la volgarità e le malignità di quel famoso accapigliarsi, di quella famosa, apparente, esibita, pretesa volgarità morale e culturale dei comici d'un tempo. Quel che faceva il divertimento suppletivo del microcosmo scenico visto nei retroscena, oggetto delle chiacchiere fra le quinte e del dopo teatro, rappresentato in una ricca letteratura aneddotica sostanzialmente razzista (si parlava un tempo di «razza comica»).

Ma di fronte alla volgarità fine di molti teatri senza terra, l'Ombra di Stanislavskij continua ad affliggersi. E l'Ombra del grande-e-non-celebre Chiaromonte guarda e probabilmente si domanda: «Valleva la pena separarsi, per ottenere poi una siffatta piccola società?».

E non basta dirsi che non si mira al successo, se non si sa definire, almeno a se stessi, quale sia il *successo* a cui si mira.

Il successo è parola svilita perché evoca soprattutto quantità d'applausi, la celebrità sui giornali, i numeri di repliche e, insomma, le increspature più redditizie ma anche più superficiali del lavoro teatrale. E quando lo si pensa così, è facile credere d'aver avuto successo, bastano alcune decine di amici plaudenti.

C'è però il *successo* che non è questione di numeri e celebrità. E che è la grandezza fuggitiva di *qualcosa che è successo*. Quel che succede quando fra alcuni attori ed alcuni spettatori si tende un legame, e dal fondo del lago emerge qualcosa di vivo, di ribelle – e non si sa chi sia la preda e chi il predatore. È per questa piccolissima cosa che gli attori hanno sempre lavorato, sotto la coltre di infinite banalità. È per questo che certi spettatori si legano al teatro, sotto la coltre di scibilose ragioni. E che gli uni e gli altri scoprono un interiore bisogno, che è erotismo spirituale e vocazione carnale.

C'è davvero qualcosa di grande e di fuggitivo, nel *successo*. Appena ci accorgiamo che c'è, già non c'è più. E se diciamo che il guadagno, alla fin fine, sta tutto qui, in questo lampo, in questa scossa che fora il velo del Reale e fa sembrare dolce la vita che in realtà corre verso tutt'altre mete, pare che non si dica nulla.

Perché non dovremmo interrogarci anche attorno al successo, nella condizione dei teatri senza terra? Perché se ci proviamo finiamo nel ridicolo. Diciamo men che niente: qualcosina.

E per ovviare a questo handicap serve l'ausilio d'un Poeta.

Cito Pindaro, la *Pitica 8* (vv. 95-97), scritta per il successo d'un lottatore. Sono versi spesso imitati, soprattutto per l'immagine nichilista dell'uomo «ombra d'un sogno». Ma c'è dell'altro. Il verso 95 comincia in maniera stranissima: con un solo aggettivo – *epàmeroi*, creature d'un giorno, effimeri –, cui segue un punto esclamativo. Molti traduttori annacquano («Effimeri siamo», «Siamo effimeri», «Creature d'un giorno siamo», «Effimeri, che altro siamo?»). Scelgo la traduzione di Franco Ferrari, probabilmente la migliore:

*Effimeri! Cosa siamo? Cosa non siamo? Sogno di un'ombra  
l'uomo. Ma quando, dono degli dèi, appare un bagliore,  
vivida luce si spande sugli umani, e dolce la vita.*

Coda: un'umile coda ci vuole, altrimenti rischiamo di «chiudere in bellezza», il che è poco serio. «Bagliore», «vivida luce», «dolce la vita» sono semplici genuflessioni? Servono solo a distrarre lo sguardo

do dal terreno indifferente e desolato che assedia i teatri senza terra? Dovremo tornare in maniera più circospetta e meno figurata sulla nozione di «teatri senza terra». Dovremo applicarci spettatori non numerosi, ma *pesanti* (come si parla d'una moneta *pesante*). E inoltre – se il tempo lo concederà – dovremo tentare un ingarbugliato problema di coscienza: imparare a distinguere i veleni che si nascondono fra le più vitali e irrinunciabili conquiste del teatro del Novecento. A noi, «dolce» fa infatti venire in mente qualcosa di addolcito, di dolcificato – e non l'esplosione d'un inaspettato sapore in una bocca amareggiata.

Vanvera, agosto 2011

## SUMMARIES

Luca Vonella, *From a theatre that is closing down*. Letter 52

*«I am writing to you from Saluggia, the little village I live in, a stone's throw away from the rice fields of Vercelli and from one of the largest deposits of radioactive waste in Italy. The silence that reigns here does not exist at any time of the day in Rome, where I used to live previously. We had discussed the possibility of writing this letter during a soirée dedicated to the account, by some actors from the Teatro Tascabile di Bergamo, of their study-holidays in India. It is in this company that our director, Simone Capula, had received his training. During that evening, from time to time I kept thinking back to the radio updates of Gheddafi's bombing of his country in revolt which had been carried out with Italian fighter-bombers manufactured by Finmeccanica. Our friend the Colonel is massacring civilians with Beretta guns. We were the ones to sell them to him. Next July our group will be dissolving, because Simone has decided to quit the theatre. When it was announced to us, the choice made by the director with whom I have shared practice and aspirations brought me to hate him sincerely, as persons who are much loved are hated. Instead of telling you the end, therefore, I would very much like to go back a few steps and share with you our journey to the Psychiatric wards in Trento, which gave rise to a performance entitled: Gentle be the wind».*

«Ti scrivo dal piccolo paese in cui vivo, Saluggia, a due passi dalle risaie vercellesi e da uno dei più grandi depositi di scorie radioattive in Italia. Qui vige un silenzio che a Roma, dove vivevo, credo non esista in nessun momento della giornata. L'occasione in cui abbiamo parlato della possibilità di scrivere questa lettera è stata una serata dedicata al resoconto della vacanza-studio in India di alcuni attori del Teatro Tascabile di Bergamo, dove il nostro regista, Simone Capula, si è formato. Di tanto in tanto, quella sera, ripensavo agli aggiornamenti radio dei bombardamenti di Gheddafi sul suo paese in rivolta. Effettuati con cacciabombardieri italiani "Finmeccanica". L'amico Colonnello sta massacrando civili con armi "Beretta". Gliel'abbiamo vendute noi. Nel prossimo luglio, il nostro gruppo si scioglierà, perché Simone ha scelto di lasciare il teatro. La scelta del regista con il quale da set-

te anni condivido pratiche e aspirazioni mi ha portato, nei giorni in cui ce l'ha resa nota, a odiarlo con sincerità, come si odiano le persone che si amano profondamente. Piuttosto che raccontarti la fine, perciò, avrei grande piacere di tornare qualche passo indietro per renderti partecipe del nostro viaggio nella Psichiatria di Trento, dal quale è scaturito uno spettacolo. Si intitola *Soave sia il vento*».

Eugenio Barba, *Incomprehensibility and hope*

*«If I ask myself the question What is theatre? , I can find many brilliant answers. None, however, seems concretely useful enough to intervene in the world that surrounds me and to try and change at least a little corner of it. If instead I ask myself in which paradoxical enclosed space and time can the dark forces that dominate History, and the individual from within, be brought to the surface, and how to render them physically perceptible without producing violence, destruction and auto-destruction, the answer seems obvious to me: in the enclosed space that is called theatre».*

«Se mi domando: “Che cos'è il teatro?”, posso trovare molte risposte brillanti. Ma nessuna mi pare concretamente utile per agire nel mondo che mi circonda e per tentare di cambiarne almeno un piccolo angolo. Se invece mi domando in quale recinto paradossale dello spazio e del tempo si possano far affiorare le forze oscure che spadroneggiano nella Storia e nell'interiorità dell'individuo, e come renderle percettibili nella loro fisicità senza produrre violenza, distruzione e autodistruzione, la risposta mi appare evidente: è il recinto chiamato teatro».

Raimondo Guarino, *The readable and the visible. On an edition of «Mirame» by Desmarets*

*The tragi-comedy Mirame by Jean Desmarets was produced at the launch of Richelieu's theatre Palais Cardinal (1641). A recent edition of the text, that provides a generous introduction and ample notes, gives the opportunity to produce a synthesis of studies and research on a decisive moment of the establishment of Italian stagecraft in France. This review focuses particularly on the analysis of the first edition of the play, illustrated with the engravings by Stefano Della Bella, that was identified and discussed a few years ago, in the explosive growth of studies on printed plays, as a determining episode in the relations between theatre and books in seventeenth-century France.*

La tragicommedia *Mirame* di Jean Desmarets fu rappresentata nello spettacolo inaugurale del teatro del Palais Cardinal di Richelieu (1641). Una recente edizione del testo, ampiamente introdotta e commentata, è

l'occasione per sintetizzare studi e ricerche su un momento decisivo dell'affermazione della scenotecnica italiana in Francia. Questa recensione si focalizza particolarmente sulle analisi della prima edizione di *Mirame* illustrata dalle incisioni di Stefano Della Bella, individuata e discussa da qualche anno, nell'esplosione degli studi sul dramma stampato, come un episodio determinante nei rapporti tra teatro e libri in Francia nel Seicento.

Franco Ruffini, *Antonin Artaud's «The theatre of the Seraphin»*. (*The hard work of narration*)

*The text on the athlete of the heart was supposed to end, according to Artaud's repeated intentions, with another text that, for reasons that remain unclear, was excluded from The theatre and its double. It was called «The theatre of the Seraphin» after the famous shadow theatre that existed in Paris between 1781 and 1870. Why that title, without any apparent connection with the text that followed? In the essay, it is affirmed that the title was a «poetic» expedient to dedicate the text to Alexandre de Salzmann the person who, in the first decades of the twentieth century, had brought shadow theatre back to life and whose conception of the theatre was very close to Artaud's. In the absence of indisputable proof, the confession that never exists when the secret appears so obvious to the person who is expected to confess it, Ruffini's article tries to demonstrate the credibility of his hypothesis through «the hard work of narration».*

Il testo sull'atleta del cuore doveva concludersi, nelle insistenti intenzioni di Artaud, con un altro testo che poi, per ragioni non chiare, fu escluso dal *Teatro e il suo doppio*. Era intitolato al «teatro di Séraphin», famoso teatro d'ombre attivo a Parigi tra il 1781 e il 1870. Perché quel titolo, senza alcun rapporto apparente con il sottostante testo? Il saggio sostiene che il titolo fosse un espediente «poetico» per dedicare il testo a colui che, nei primi decenni del Novecento, aveva resuscitato a nuova vita il teatro delle ombre, Alexandre de Salzmann, la cui concezione del teatro era del tutto affine a quella di Artaud. In mancanza della prova regina, quella confessione che non c'è mai quando il segreto è un'evidenza per chi dovrebbe confessarlo, il saggio di Ruffini cerca di dimostrare la credibilità della sua tesi attraverso la «bella fatica del racconto».

Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milan, 1974-1980: the story of Santa Marta, a Community Centre*

*Santa Marta is the name of a Community Centre in Milan which was founded and disappeared in the seventies. It carried out an intense and vital activity but seems to have left no trace. However, it certainly left an indelible*

*mark in the life of its protagonists. Although the story of this experience, of social and political importance, can appear «marginal» in the history of performance, behind its reconstruction we can perceive the effervescent theatre culture of those years, its strength and its vague ambitions. The limits and potential of a «political» theatre. The wounds of an entire generation. Who does a «political» theatre fight against? Against unjust situations. But even against the classical ways of doing politics, which suddenly appear far too simplistic. The story of Santa Marta tells one of the reasons for doing theatre.*

Santa Marta è il nome di un centro sociale milanese nato, vissuto e scomparso nel corso degli anni Settanta. La sua attività è stata intensa e vitale. Sembra non aver lasciato tracce. Però ha certamente lasciato un'impronta indelebile nella vita dei suoi protagonisti. Ricostruire la storia di questo episodio, che è socialmente e politicamente importante, ma in apparenza «marginale» nella storia dello spettacolo, può permetterci di intravedere, in trasparenza, l'effervescenza della cultura teatrale di quegli anni, la sua forza e la sua velleità. I limiti e il potenziale di un teatro «politico». Le ferite di un'intera generazione. Contro chi lotta un teatro «politico»? Contro situazioni ingiuste. Ma anche contro i modi canonici di far politica, che all'improvviso appaiono troppo semplici. La storia di Santa Marta ci racconta uno dei sensi del fare teatro.

Pierangelo Pompa, *From the Great Theatre of Tianjin*. Letter 53

*«Tianjin Zhongguo Da Xiyuan (The Great Theatre of Tianjin). A performance of Hebei Bangzi, a regional genre from North-east China that was given in July last year. The Zhongguo Da Xiyuan is one of the most important theatres of the city and contains all the trimmings that befit its rank. In contrast, the spectators wear shorts, canvas shoes with knee-length socks, their worn faces typical of the working classes. They settle down irreverently in seats that are out of proportion with their informal manners. They stretch out their legs, and fan themselves noisily. I look at them, and tell myself this story: they have known theatre in the villages, in the tea rooms, or in Maoist gatherings when they were young, and for them, theatre has remained the same direct, physical experience. In spite of the many incomprehensible political earthquakes that have tossed it back and forth because of what it is: a marginal accessory. Marginal just like an old person. For these spectators, theatre has remained a natural phenomenon, like the seasons. At the theatre they behave like exigent guests, scorning ritual, as though they owned the place. They are competent, passionate enthusiasts. They greet their friends, embrace them, hold seats for their relatives. The actors are the ones who have to come up to their level. The theatre is the home of the spectators. But there are different kinds of spectators».*



«Tianjin Zhongguo Da Xiyuan (Teatro Grande di Tianjin). Spettacolo di Hebei Bangzi, genere regionale del Nordest, luglio dell'anno scorso. Il Tianjin Zhongguo Da Xiyuan è tra i teatri più importanti della città, con tutti i velluti del caso. Gli spettatori, invece, indossano pantaloni corti, scarpe di tela coi calzini al ginocchio, facce consumate da proletari come si deve. Si accomodano senza nessuna reverenza su poltrone sproporzionate alla loro informalità. Allungano le gambe e agitano rumorosamente i loro ventagli. Li guardo e me la racconto così: hanno conosciuto il teatro nei villaggi, nelle sale da tè o nelle adunate maoiste quando erano bambini, e il teatro è rimasto per loro la stessa esperienza immediata e carnale. Nonostante i tanti incomprensibili terremoti politici che lo hanno sbalottolato per quello che è: un accessorio marginale. Marginale come un anziano. Il teatro è rimasto per questi spettatori un fenomeno naturale, come le stagioni. A teatro sono ospiti esigenti e irrituali, quasi fossero i veri padroni della casa. Sono competenti e appassionatissimi. Ricevono gli amici, li abbracciano, dispongono i parenti. Saranno gli attori a dover essere alla loro altezza. *Il teatro è la casa degli spettatori. Ma c'è spettatore e spettatore*».

Claudio Meldolesi, *Rare writings: Brecht, group theatre, theatricality*

*We are publishing three «rare» writings by Claudio Meldolesi. The content of these three short writings is not homogeneous, but is linked. They were written between 1983 and 1991 as speeches for a conference or discussion. The last Brecht and the cinema-utopia-of-the-theatre, written in 1991, Unification and polytheism in 1986, on Italian group theatre; Theatricality in 1983, written for the first edition of the Dictionary of theatre anthropology (then called Anatomy of the actor) by Eugenio Barba and Nicola Savarese.*

Pubblichiamo tre scritti «rari» di Claudio Meldolesi, dal contenuto non omogeneo ma imparentato, elaborati tra il 1983 e il 1991. Sono saggi d'intervento in convegni o discussioni: *L'ultimo Brecht e il cinema-utopia-del-teatro*, del 1991; *Unificazione e politeismo*, del 1986, sul teatro di gruppo italiano; *Teatralità*, del 1983, scritto per la prima edizione del *Dizionario di antropologia teatrale* (allora *Anatomia dell'attore*) di Eugenio Barba e Nicola Savarese.

Mirella Schino, *The story of a word. Fascism and changes of theatre mentality*

*The essay examines the historical problems concerning the way in which the «birth of direction in theatre» was experienced in Italy. In particular, it reconstructs an apparently secondary episode: the first years of life of the word «regia» (the Italian word for «direction»). The story seems very feeble, but it*

*provides an opportunity to explore two basic routes: the way in which the fascist regime which was, in reality, indifferent to the theatre could deeply modify the way of thinking theatre; and how the change of mentality that appeared during the fascist period is rooted in the way we actually think of the revolution of theatrical thought that may be recognised in the word «regia».*

Il saggio approfondisce la problematica storica relativa al modo in cui è stata vissuta, in Italia, la «nascita della regia teatrale». In particolare, ricostruisce un episodio apparentemente secondario: i primi anni di vita della parola «regia». Sembra una storia esile. Ma permette di esplorare due fili fondamentali: in primo luogo come un regime per molti versi indifferente al teatro, il fascismo, abbia potuto modificare in profondità il modo di *pensare* al teatro. In secondo luogo, il fatto che un mutamento di mentalità nato durante il fascismo sia diventato una delle radici del nostro stesso modo di pensare alla «nascita della regia».

Sandra Pietrini, *Narrating the drama. Guérin interprets Racine's «Phèdre»*

*The essay deals with the relation between theatre and painting that is explored in particular through the analysis of two paintings by Pierre-Narcisse Guérin dating from the beginning of the nineteenth century, which were inspired by Racine's tragedies: Phèdre et Hippolyte and Andromaque et Pyrrhus. The essay starts out from some reflections on the historical context of the end of the eighteenth century and on the different fruition of painted works and those presented in performance. The author analyses the concept of theatricality that is established by the critics, and examines the connotations that it assumes in the two paintings in question. Favouring the staging of a diegetic development of the action, Guérin moves away from the aesthetic canons of his time. His choice raised a fiery debate among his contemporaries, especially since it seemed in contrast with Lessing's distinction between the arts of time and those of space, that were scrupulously noted by the French critics during the same period. However, as the essay tries to show, Guérin violates the letter, rather than the spirit of Lessing's intuitions, and in the two paintings inspired by Racine, he proposes a model of theatricality that is based on the active involvement of the watcher.*

Argomento del saggio è il rapporto fra teatro e pittura, esplorato in particolare attraverso l'analisi di due dipinti di inizio Ottocento ispirati alle tragedie di Racine, *Phèdre et Hippolyte* e *Andromaque et Pyrrhus* di Pierre-Narcisse Guérin. A partire da alcune riflessioni sul contesto storico di fine Settecento e sulla diversa fruizione dell'opera pittorica rispetto alla rappresentazione teatrale, l'autrice analizza il concetto di teatralità che si afferma nella critica, soffermandosi sulle connotazioni che assume nei due dipinti in questione. Prediligendo la messa in scena di uno sviluppo diegetico dell'azio-

ne, Guérin si discosta infatti dai canoni estetici del suo tempo. La sua scelta suscitò un acceso dibattito anche presso i contemporanei, tanto più che sembrava contrastare con la distinzione di Lessing fra arti del tempo e arti dello spazio, recepita dalla critica francese proprio in quegli anni. Tuttavia, come il saggio cerca di dimostrare, Guérin contravviene più alla lettera che allo spirito delle intuizioni lessinghiane, proponendo nei due quadri ispirati a Racine un modello di teatralità fondato sulla partecipazione attiva dell'osservatore.

José Luis Gómez, *Notes on life and work. Sketching a trajectory. Doctor Honoris Causa Universidad Complutense de Madrid* (with an introductory note by Eugenio Barba)

*The Lectio Magistralis of the famous and pugnacious Spanish actor José Luis Gómez, who acted for both theatre and cinema, and founded the Teatro de La Abadía. The occasion was very significant: the title Honoris Causa was conferred to an actor for the first time in Spain, by one of the most prestigious Spanish universities, the Universidad Complutense de Madrid, founded in the twelfth century. The university which for centuries has celebrated texts and ignored the actors, finally honours them.*

La Lectio Magistralis del celebre e combattivo attore spagnolo José Luis Gómez, attore di teatro e di cinema, fondatore del Teatro de La Abadía. L'occasione è di grande significato: è stato conferito il titolo di Doctor Honoris Causa a un attore – per la prima volta in Spagna –, in una delle più prestigiose università spagnole, la Universidad Complutense de Madrid, fondata nel XII secolo. L'università che per secoli ha celebrato i testi e ignorato gli attori finalmente li onora.

Vicki Ann Cremona, *From Louis XIV's Paris to the Schwarzenberg's Český Krumlov: «Le Théâtre Italien», Italian actors and images of the Commedia dell'Arte*

*This article traces the passage from popular «estampes» of real-life Commedia dell'Arte actors who operated in Paris at the end of the seventeenth century to a particular Czech eighteenth-century miniature collection at the castle of Český Krumlov. The collection includes Commedia dell'Arte figures, some of which are highly inspired from French prints, and others which bring to the fore later developments of feminine Commedia dell'Arte figures, that were typical of refined and aristocratic milieus. It shows how the popularity, and ultimately, the myth of Commedia dell'Arte travelled across Europe not only through the actors' skills but, perhaps more importantly, through popular iconography that constituted a source of inspiration for more refined representations destined for the privileged classes.*

Il saggio mostra il passaggio dalle stampe popolari degli attori della Commedia dell'Arte che avevano operato a Parigi a fine Seicento a una particolare collezione ceca di miniature del Settecento, conservata nel castello di Český Krumlov. Questa raccolta comprende sia figure della Commedia dell'Arte, spesso ispirate dalle stampe francesi, che immagini di figure femminili «alla Commedia dell'Arte», tipiche di ambienti raffinati e aristocratici. La popolarità – il mito – della Commedia dell'Arte attraversò l'Europa non solo tramite le capacità degli attori, ma, forse in maniera ancor più significativa, attraverso l'iconografia, quella popolare e quella ispirata da quest'ultima, ma più raffinata, destinata alle classi privilegiate.

Pierangelo Pompa, *Li Ruru's book on Peking Opera* (with a note by Nicola Savarese)

*A review of a book of particular relevance among the recent studies on Chinese theatre: Li Ruru, The soul of Beijing Opera. Theatrical creativity and continuity in the changing world, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010. The author presents her historical and theoretical knowledge as well as her personal practice of the jingju (Peking Opera) and a biography of an actress born of a theatrical family. The story of jingju is examined in all its phases, through the magnifying glass of the particular experience of individual artists. These artists produced, in constantly different ways that were proportional to changes of context, a dialectic between continuity and transformation. According to the author, this dialectic has, since its very beginnings, constituted the soul of jingju.*

Una recensione a un volume di particolare rilievo nell'ambito degli studi recenti sul teatro cinese: Li Ruru, *The soul of Beijing Opera. Theatrical creativity and continuity in the changing world*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010. L'autrice unisce alla competenza storico-teorica la pratica personale del *jingju* (Opera di Pechino) e una biografia di figlia d'arte. La vicenda del *jingju* è ripercorsa fase per fase, attraverso la lente d'ingrandimento dell'esperienza individuale di singoli artisti, che hanno declinato in maniera ogni volta differente e proporzionata alle mutazioni del contesto quella dialettica tra continuità e trasformazione che costituisce, a detta dell'autrice, *l'anima del jingju* fin dalle sue origini.

Francesca Martellini, *Anna Halprin: beyond dance*

*Anna Halprin, an American artist who was trained in dance, wife of the landscape architect Lawrence Halprin who died two years ago, has in the course of more than half a century, experimented with new forms and uses of dance and of theatre that go beyond all conventions. She looks for a sense of*

*liberation of the art and of the performer and aims at producing opportunities for collective creativity. The essay gives a panoramic view of performances and workshops conducted by the artist in San Francisco during the sixties and seventies where the Halprin couple have often worked together, and merged and influenced their respective training environments.*

Anna Halprin, artista americana formatasi nel campo della danza, moglie dell'architetto paesaggista Lawrence Halprin, scomparso due anni fa, ha sperimentato, in più di mezzo secolo di attività artistica, nuove *forme* e nuovi *usi* della danza e del teatro al di là di ogni convenzione, guardando a un senso di liberazione dell'arte e del performer, e mirando a creare occasioni di creatività collettiva. Il saggio delinea una panoramica su spettacoli e workshop condotti dall'artista nella San Francisco degli anni Sessanta e Settanta, dove i coniugi Halprin hanno spesso lavorato insieme, fondendo e influenzando i rispettivi ambiti di formazione.

Ferdinando Taviani, *Like a flare*. Letter 54

*Theatres without a land; the pious illusion of the death of the theatre; the «upside-down amateurs»; the collapse of the regime of subsidies; the deceptiveness of nostalgia; the blinding light of success: ideally, the questions come from a room. «Room 26 could contain up to 50 persons. It was, moreover, a place for informal discussion as well as for regular lessons (L'Aquila, Palazzo Camponeschi, Faculty of Arts and Philosophy). Beyond the large window, all one could see were rooftops, cupolas and bell towers. Now it is tangibly in ruins. After the earthquake, only one TV set remained intact. In its electrodomestic heart it must have thought that it was itself the most important thing».*

Teatri senza terra; la pia illusione della morte del teatro; i «dilettanti alla rovescia»; il crollo del regime delle sovvenzioni; i tiri mancini della nostalgia; il bagliore del *successo*: le domande provengono idealmente da una stanza. «La Stanza 26 poteva contenere fino ad una cinquantina di persone. Era perlopiù un luogo di discussioni informali, oltre che di regolari lezioni (L'Aquila, Palazzo Camponeschi, Facoltà di Lettere e Filosofia). Al di là della grande finestra, si vedevano tetti cupole campanili. Ora è materialmente in macerie. Solo il televisore, dopo il terremoto, è rimasto intatto. Deve aver pensato, nella sua anima elettrodomestica, d'esser lui la cosa più importante».



Sommario «Culture Teatrali», 20  
*Teatri di voce*  
a cura di Luciana Amara e Piersandra Di Matteo

*Premessa*

TEORICHE

- Marco De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*  
Lucia Amara, *Sostanza sonora e vocazione performativa nelle glossolalie di Artaud*  
Piersandra Di Matteo, *Voce e clinica. Afasia, delirio linguistico e dimensione fantasmatica della «phoné»*  
Ernani Maletta, *Azione vocale: discorso musicale e polifonia scenica*  
Tihana Maravic, *L'andirivieni del santo folle: un paradigma dell'atto performativo tra rumore e silenzio*  
Silvia Mei, *La voce Mina e la sua «imago». Un esercizio di iconografia vocalica*  
Charlotte Ossicini, *Dal predrammatico al prediscorsivo. Il coro e la «musica del senso»*  
Marco Galignano, *L'Orecchio e il Linguaggio. L'audiopsicofonologia di Alfred Tomatis*

POETICHE

- Moni Ovadia, *In cammino per il canto*  
Enzo Moscato, *Del geroglifico cantante*  
Mariangela Gualtieri, *Lettera su ciò che non scriverò*  
Laura Mariani-Ermanna Montanari, *Voci di carne*  
Marco Isidori, *Voce 'e notte*  
Maria Luisa Abate, *Marcido: tecniche*  
Kinkaleri, *I am that am I*

DOSSIER

WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS  
a cura di Marco De Marinis

*Presentazione*, a cura del Workcenter

Antonio Attisani, *Note del giorno d'oggi. A proposito di «The Living Room» e «I Am America»*

Piergiorgio Giacché, *Lo spettatore ospite*

Lisa Wolford, *«Making Mantra of American Language»: il ciclo Ginsberg dell'Open Program*

#### DOSSIER

SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO  
a cura di Piersandra Di Matteo

*Estratti da «Epoepa della polvere»:*

– Romeo Castellucci, *«Attore»: il nome non è esatto*

– Chiara Guidi, *Voci dell'«Oresteia»*

– Romeo Castellucci, *Cacofonia per una messa in scena: «Giulio Cesare»*

– Chiara Guidi, *Le parole della «Genesi»*

Claudia Castellucci e Chiara Guidi in conversazione con Joe Kelleher, *Etica della voce*

Chiara Guidi, *Sulla tecnica molecolare della voce. Appunti di esperienze in luogo di una teoria*

Enrico Pitozzi, *«The Cryonic Chants». Note sulla costituzione di un «corpo sonoro»*

#### ANTOLOGIA

IL PENSIERO VOCALE  
a cura di Lucia Amara

Giorgio Agamben, Roland Barthes, Andrej Belyi, Mario Bettini, Corrado Bologna, Adriana Cavarero, Ivan Fónagy, Francesca Gasparini, Daniel Heller-Roazen, Julia Kristeva, Henri Meschonnic, Laura Santone, Marius Schneider, Carlo Severi, Paul Zumthor











Finito di stampare nel mese di febbraio 2012 da Iriprint  
coordinamento tecnico Centro Stampa di Meucci Roberto  
Citt di Castello (PG)





