

numero  
2  
anno  
2019

merdre!

Supplemento online della rivista «Teatro e Storia»  
ISSN: 2239-7272

*merdre!* è a cura, insieme alla redazione di «Teatro e Storia», di Eleonora Luciani e Simona Silvestri.

*merdre!* si occupa di storie, teatri, libri e persone del tempo presente.

Per proporre contributi scrivere a:

lucianieleonora95@gmail.com

simona.silvestri@outlook.it

Si ringrazia *Marco Rietti* per il progetto grafico della copertina gentilmente offerto alla rivista.

# merdre!

---

SUPPLEMENTO ONLINE DELLA RIVISTA «TEATRO E STORIA»  
ISSN: 2239-7272 [www.teatroestoria.it](http://www.teatroestoria.it)  
N. 2 - 2019

## Indice

<b>L'École des Maîtres. Una prova di pedagogia teatrale</b> di Doriana Legge .....	4
<b>Racconto d'estate. Dal festival Nell'arena delle balle di paglia, a Cotignola</b> di Raffaella Di Tizio .....	9
<b>Naufragi, drammaturgia dell'ascolto. Intervista a Davide Enia</b> di Francesca Romana Rietti.....	14
<b>Rileggere <i>Il teatro post-drammatico</i> di Lehmann</b> di Doriana Legge .....	18
<b>Come una chimera</b> di Raimondo Guarino .....	21
<b>Thomas Bernhard: al limite tra riso e dolore</b> di Doriana Legge .....	24

## L'École des Maîtres. Una prova di pedagogia teatrale<sup>1</sup>

di Doriana Legge

In un messaggio indirizzato ai futuri allievi della prossima tappa dell'École des Maîtres 2018, il "maestro" Tiago Rodrigues, attore, regista e drammaturgo, scrive:

se trascorreremo del tempo insieme lavorando e viaggiando, è indispensabile portare nel nostro bagaglio un dichiarato amore per le parole, che ci piaccia dilettarci in giochi di traduzione, immergerci nelle generose complicazioni di un mondo poliglotta.

Sembra un problema legato alla dimensione drammaturgica, ma in realtà Rodrigues sta parlando di altro, e racconta suo malgrado, forse involontariamente, qual è stato e quale è tuttora il percorso di questo progetto di perfezionamento teatrale a carattere itinerante dedicato ai giovani artisti europei, tra i 24 e i 34 anni, oggi alla sua ventisettesima edizione.

---

<sup>1</sup> Parzialmente pubblicato su «L'Indice dei libri del mese», luglio 2018.

Già nell'idea del suo fondatore Franco Quadri, che l'ha voluta e promossa dal 1990, l'École des Maîtres vive le prospettive della formazione professionale in ambito teatrale puntando allo scambio e al confronto tra diverse esperienze di provenienza, non solo dei maestri, ma ancor più dei giovani allievi che la frequentano. Il mondo poliglotta del quale parla Rodrigues – che è maestro per la prossima edizione del 2018 – scopre un carattere da sempre proprio del teatro, lo sapeva bene Franco Quadri che in questo progetto vedeva l'occasione d'appartenere ad ogni luogo, e insieme a nessuno. L'incontro del 1990 è stato un punto di partenza, fondamentale, per riflettere sul ruolo della pedagogia teatrale. È avvenuto sul finire di un secolo che dei maestri a teatro ha fatto una bandiera, accogliendoli o rifiutandoli, ma sempre tenendoli presenti nell'orizzonte mentale del fare; la generazione del Sessantotto, per esempio, ha esibito il fastidio verso scuole e accademie in maniera appariscente quanto contraddittoria.

Jerzy Grotowski, che rivendicava per il teatro una funzione di non comunicazione, a favore invece di un iniziatico percorso di appartenenza, partecipò nel 1990 a questa prima edizione dell'École che si aprì con un confronto dal carattere teorico: *Biographies théâtrales et témoignages sur la formation de l'acteur*. La sede fu Bruxelles, tra i partner l'Ente Teatrale Italiano e il Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique per il Belgio. A quella prima edizione presero parte anche Luca Ronconi, Jacques Delcuvellerie, Anatolij Vassiliev, Jacques Lassalle. Maestri tra i quaranta e i sessanta anni, quindi della generazione di Quadri, e che dopo le contestazioni spinsero la loro ricerca verso un'estrema professionalità.

Da quella prima edizione sembra che l'École des Maîtres si sposti insieme alla nave del mondo teatrale, a volte traghettandola altre seguendone la scia. È il destino di molti progetti a lungo termine: cercare le nuove tendenze, spesso rincorrerle altre volte anticiparle.

In seguito a quell'iniziale confronto a Bruxelles, Franco Quadri fonda l'École che ogni anno avrebbe selezionato un gruppo di attori e attrici dell'Europa, strutturandosi in forma itinerante nei diversi paesi

partner del progetto – oggi CSS Teatro stabile di innovazione del Friuli Venezia Giulia (Italia), Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique (CFWB/Belgio), Teatro Académico de Gil Vicente (Portogallo), La Comédie de Reims - Centre Dramatique National, Comédie de Caen - Centre Dramatique National de Normandie (Francia).

Le modalità dell'organizzazione dei lavori sono definite ogni anno dai singoli maestri in tutta libertà, una formula che garantisce pluralità di metodi di insegnamento, di approcci drammaturgici e linguistici. L'appuntamento annuale, pur nel ricambio di allievi e maestri, è l'occasione per una contaminazione di prassi sceniche e metodi didattici che fa dell'interazione la propria specificità, senza cercare affatto il placido consenso. Difficile riassumere un percorso articolato come questo (per cui invito a consultare il saggio di Claudio Longhi, *Il romanzo dell'École des Maîtres: elementi di pedagogia teatrale secondo Franco Quadri (à la manière de Jarry)*, «Acting Archives Review», maggio 2014), anche solo un rapido sguardo sui maestri che si sono succeduti negli anni disegna l'immagine di un quadro virtuoso, di una ricerca incessante attorno al problema della "trasmissione", che però non vuole essere solo tecnica e professionale. Transquennal, Christiane Jatahy, Ivica Buljan, ricci/forte, Constanza Macras, Rafael Spregelburd, Matthew Lenton, Arthur Nauzyciel, Enrique Diaz, Pippo Delbono, Antonio Latella, Carlo Cecchi, Rodrigo García, Jan Fabre, Denis Marleau, Giancarlo Cobelli, Jacques Delcuvellerie, Jean-Louis Martinelli, Eimuntas Nekrosius, Castri, Lassalle, Matthias Langhoff, Anatolij Vasilev, Alfredo Arias, Dario Fo, Jacques Lassalle Kokkos, Dodin, Stein, Luis Miguel Cintra, Grotowski, Delcuvellerie, Lassalle, Ronconi: un muro di nomi di cui colpisce la variazione cromatica. Come quei quadri che da lontano mostrano un'unica faccia, pian piano avvicinandoli si scopre però che è fatta di mille profili diversi.

La storia dell'École è la storia dei molteplici volti del teatro che valica il Novecento, non è una vicenda accademica, né semplice corso di formazione – è piuttosto la storia del suo fondatore, Franco Quadri,

e dell'evoluzione della dimensione pedagogica che si interroga ogni volta sulla sua effettiva praticabilità a teatro.

In questa direzione sembra essersi mossa ad esempio l'ultima sessione del 2017 con il Collettivo belga Transquinquennial che nella dimostrazione finale del lavoro ha esposto i propri allievi – forse troppo giovani – senza personaggi e trama da raccontare davanti lo sguardo di un pubblico scettico. Disorientati gli allievi avrebbero dovuto essere la chiave d'accesso per accedere alle zone aperte delle autonome fantasie dello spettatore. Se pur con risultato non convincente il merito di questo esito pubblico è stata l'esibizione di domande che ciclicamente si ripresentano a teatro, sul ruolo dell'attore e dello spettatore, dei registi e dei pedagoghi, sul perché si possa ancora parlare di maestri. Scopriamo così che ci sono riflessioni su cui si torna, con desiderio segreto di recuperare e rinnovare il pensiero perché nulla è completo finché non l'abbiamo compreso.

Ci si aspetta dai maestri che siano più responsabili con i propri allievi? O che li rendano consapevoli dei limiti? Nel 2006 – quando a presiedere era Pippo Delbono – il regista parlava proprio di fragilità:

Nel momento in cui la tecnica e i virtuosismi si sono frantumati ho riprovato un'altra cosa più preziosa che non avevo mai cercato: la fragilità, la trasparenza. Ma fragilità e trasparenza sono per l'attore parole segrete, difficili da formalizzare, sacre.

Come nota sempre Delbono gli attori tendono all'accumulo di esperienze, frenetici si spostano tra master e corsi di perfezionamento, spesso non "scavano".

Allora perché l'École? Certo per quella libertà della sua natura evolutiva, di un programma che sfugge alla disciplina di un metodo preesistente dove importante non è fare spettacoli, ma lasciare segni in chi ha partecipato. Poi non è detto che spettacolo non debba esserci, così è stato ad esempio per *Il gabbiano* di Anton Čechov allestito dal regista lituano Eimuntas Nekrosius con gli allievi dell'École, che tra il 2000 e 2002 ebbe una propria produzione e una tournée tra Italia e Russia.

L'École è anche e soprattutto la possibilità da parte degli allievi di guardare al regista che si arrovela su un tema, da un punto di vista esclusivo che li renderà co-autori, seppure in una bolla temporale che varia dai trenta ai quaranta giorni, poco più, poco meno. Dall'altra parte la visione del regista non solo illumina e traghetta gli attori ma risente della componente transculturale di cui gli stessi allievi sono portatori. Col passare degli anni è sempre più chiaro come la riflessione sulla pedagogia all'interno dell'École investa molteplici livelli: come scegliere un maestro? Come cambia il suo ruolo nel nuovo millennio? Ma soprattutto: quanto ancora gli attori di oggi sono disposti a credere nel legame maestro/allievo?

Messa al bando la scientificità didattica, il centro di questa esperienza è invece un patto tacito volutamente gonfio di contraddizioni: trenta giorni o poco più per replicare il rapporto maestro/allievo, per accogliere, rifiutare, sedimentare. Un micromondo compresso dell'esperienza totale allievo/maestro.

In un mondo che di ogni progetto è pronto a decretare la riuscita o il fallimento del prodotto, l'École non vuole rintracciare i propri risultati nel breve termine di una sessione annuale, ma attraverso i suoi ventisette anni vuole interrogarsi sul "riconoscimento" tra desideri dei maestri e speranze degli allievi. Bisognerebbe misurare questo passaggio, rintracciare con minuzia l'incidenza dei singoli istanti, dei singoli maestri, ma soprattutto capire se quell'istante sia poi esplosivo, con quali frutti, nella pratica *oggi* degli allievi di *ieri*.



## Racconto d'estate. Dal festival Nell'arena delle balle di paglia, a Cotignola<sup>1</sup>

di Raffaella Di Tizio

Sembra che il teatro, in periodi di crisi – di economia e di valori – senta con più forza l'urgenza di un suo impegno sociale. E mentre la scena dilata i suoi spazi, e apre le porte al diffuso bisogno di raccontare e raccontarsi, piccoli e grandi festival si impegnano a ricordare che il teatro, da sempre arte del presente, può farsi anche arte dell'ascolto, arte della scoperta e dell'incontro.

Nell'arena delle balle di paglia, che si è svolto a metà luglio 2018 nel piccolo paese romagnolo di Cotignola, più che un festival in verità dovrebbe dirsi una *festa*: festa nel senso antico, quando corti o città si trasformavano in teatro e i partecipanti erano qualcosa di più che semplici spettatori. Come definire altrimenti un festival che rifiuta il suo ruolo di contenitore di spettacoli, per farsi architettura e tessitura di un modo diverso di stare e incontrarsi?

---

<sup>1</sup> Parzialmente pubblicato ne «L'indice dei libri del mese», novembre 2018.

Da dieci anni il suo pubblico può incamminarsi in strade e stradine di campagna, scoprire i diversi spazi di spettacolo, inseguire le installazioni “nascoste” nei sentieri tra gli alberi o nei casolari, gironzolare seguendo percorsi fatti di luci o il suono della musica dei concerti. E se ci si perde non è un caso: il direttore artistico Mario Baldini ha appositamente voluto un festival diffuso, che architettasse la distanza dei suoi spazi – campi, casolari, radure e sentieri, e un’immensa arena costruita con la paglia, centro delle serate e degli incontri. Chi scrive vi è arrivato per caso, incuriosito da uno spettacolo da seguire in bicicletta: *Esiste ancora un mondo magico?*, realizzato dal Teatro Due Mondi su proposta degli organizzatori. Argomento la permanenza a Cotignola tra il '43 e il '44 dell’antropologo Ernesto De Martino, sfollato presso la famiglia della moglie. Prima che il fronte della guerra si fermasse sul fiume Senio, costringendo molti dei suoi cittadini a fuggire, Cotignola «accolse decine di altri in fuga, ebrei, antifascisti e anche fascisti», senza chiedere chi fossero (gli attori lo hanno raccontato nella prima scena, in strada davanti alla casa dove De Martino viveva). Ricostruire l’identità perduta del paese, poi devastato dai bombardamenti alleati, è una motivazione centrale per l’associazione Primola, promotrice del festival e per tutto l’anno di attività culturali «al di fuori dei luoghi deputati», per un’ «educazione al bello» fatta di incontri, memoria e passeggiate sul fiume.

In caso di rastrellamenti De Martino fuggiva da una finestrella, saltava su una bici e raggiungeva il casolare di campagna di Luigi Cornacchia, detto Gigì Canavè (un posto oggi noto come la Casa dei Giusti). La stessa strada il pubblico ha percorso, con grosse vecchie valige caricate sui manubri, nelle due repliche dello spettacolo, il 13 e il 19 luglio 2018. Il *mondo magico* del titolo, è stato presto chiaro, non aveva a che fare con le note ricerche di De Martino su folklore e magia, piuttosto con la solidarietà senza confini dei cotignolesi al tempo della guerra rievocata dal romanzo *Non è mica la fine del mondo* di Riccardo Ciavolella. Il racconto che ne è stato tratto, iniziato tra le strade del paese, proseguiva durante una sosta in un incrocio fittamente ombreggiato dagli alberi; poi si è pedalato ancora tra le

distese di campi, per abbandonare infine le biciclette nell'erba alta ai lati di un viale. Eccoci alla vecchia casa di Canavè: ad accoglierci un gruppo di ragazzi africani, che con tono cortese e in lingue per noi incomprensibili ci invitano a sederci su un quadrato di balle di paglia, e a lasciare all'interno le "nostre" valige. A tutti offrono dell'acqua. E sembra una di quelle scene che ci siamo abituati a vedere nei telegiornali, quando i nostri operatori umanitari danno da bere a chi ha viaggiato per giorni e settimane in condizioni che ci è difficile persino immaginare. Uno di loro, prima di continuare a raccontarci delle persone nascoste da Canavè, ci chiede «Anche voi scappate da qualcosa? Anche voi rischiate la vita?». La storia che segue è quella di un'anziana staffetta partigiana: la interpreta con grande perizia d'attrice Maria Regosa, ricordando, incalzata dalle gentili domande di Tanja Horstmann, le riunioni clandestine e i sogni di pace e di una vita migliore che la spingevano ad affrontare il pericolo. Si ride molto, in questa scena, ma la posta in gioco è seria: «Cosa è successo dopo? Dopo è oggi». Dopo sono i ragazzi stranieri che all'Italia chiedono accoglienza, in nome dei loro sogni e della vita che nei loro Paesi è negata. Ora le valige sistemate per terra mimano l'immagine di un'Italia immobile e fredda, mentre sentiamo alcuni dei ragazzi africani raccontare la storia della propria fuga.

Poi i rifugiati tendono un lungo filo bianco, passandolo da una mano all'altra del pubblico seduto attorno a loro, e la corda sottile assume l'aspetto di una rete fitta di confini: scavalcandoli, si avviano ad uscire dal cerchio. Una ragazzina alla mia sinistra si sporge più che può dal suo sedile, cerca di abbassare il filo fino a terra. Non le va di stare in quel ruolo, e forse si chiede che aspettano, gli altri, a lasciare andare la corda. Noi lo faremo solo alla fine, per applaudire attori e non attori (col Teatro Due Mondi hanno recitato non solo i richiedenti asilo, ma anche i cittadini italiani che insieme a loro da anni a Faenza partecipano al laboratorio *Senza Confini*).

Il 19 chi voleva a Cotignola, alla Golena dei Poeti, un altro degli spazi del festival tra i casolari di campagna, poteva anche assistere a *Thioro, un cappuccetto rosso senegalese* del Teatro delle Albe (invenzione fiabesca recentemente al centro di strane polemiche sulla difesa dei

confini culturali, come se la cultura non avesse sempre prosperato proprio grazie agli incontri e agli sconfinamenti – si veda in proposito il bell'articolo di Andrea Porcheddu, online dal 25 luglio su *Gli stati generali della cultura*). Poi ci si incamminava verso casa, nei viali bui rischiarati da torce o dalle luci delle biciclette.

Lo spazio centrale del festival, l'Arena di balle di paglia, si raggiunge da più sentieri: l'ingresso principale è una tenda cucita con stoffe colorate da cui si imbecca un lungo sterrato che prosegue fino al fiume. Vi si possono incontrare intere famiglie, gruppi di amici, ragazzi in bicicletta e anziani vestiti a festa. File di piccole luci dorate e cartelli che invitano a infilarsi in sentieri nascosti nel bosco, stalle e casolari trasformati in installazioni indicano che ci stiamo avvicinando alla meta. E alla fine ecco una grande luna di carta illuminata di colori cangianti, alte torri di balle di fieno sormontate da fiori di carta, una grande piscina ricolma di paglia per far giocare i bambini, e balle ancora che diventano tavolini per chi voglia comprare da bere e da mangiare o sedili di un grande teatro sotto le stelle. Misteriosa e ammiccante città dei balocchi? Niente affatto: l'arena è il fulcro di un paesaggio ridisegnato per la lentezza e la scoperta, luogo multiforme e ramificato per perdersi e riflettere, spazio per incontrarsi e riscoprirsi. Alle sue spalle le scelte dei soci dell'associazione Primola, dell'ideatore Baldini, e il contributo indispensabile di circa cento volontari (e c'è anche chi, incontrato il festival venendo per caso dalla Francia, torna da allora a lavorarvi ogni anno).

Il 22 luglio è stata la volta de *La ballata dei senzatetto* di Ascanio Celestini, storia degli abitanti di un quartiere della periferia di Roma. Chi conosce l'attore può facilmente immaginare il silenzio d'incanto con cui il pubblico dell'arena ha ascoltato le sue parole. Lo accompagnava alla fisarmonica Gianluca Casadei, mentre raccontava le storie di persone da cui normalmente distogliamo lo sguardo: la solitudine di una barbona, un razzista che risolve il dolore per la morte del figlio nell'odio per uno zingaro della stessa età (che c'è davvero dietro i nostri odi e le nostre paure?), o una prostituta a cui la collega più anziana parla di cultura, per spiegarle che è una cosa che

non serve a niente se non diventa personale azione («Se tu mi inviti in un bel salotto ed elenchi tutte le ricette di tua nonna è bello e interessante. Ma poi, noi, cosa mangiamo per cena?»).

I prezzi qui sono bassi e popolari: non arte esclusiva, ma arte da vivere. E l'atmosfera di festa e poesia è sembrata da sola poter rispondere alla domanda che faceva da titolo allo spettacolo del Due Mondi: un mondo magico esiste, anche se solo come effimera creazione dei giorni di un festival. Ma sono già dieci anni che questo piccolo miracolo torna a ripetersi, con un crescere di partecipazioni di artisti e spettatori.

## Naufragi, drammaturgia dell'ascolto. Intervista a Davide Enia<sup>1</sup>

di Francesca Romana Rietti

*L'abisso*<sup>2</sup> è uno spettacolo che ha debuttato nel 2018 e, da allora, è in tournée in tutta Italia. È interpretato e diretto da Davide Enia – autore anche del romanzo da cui è tratto, *Appunti per un naufragio* (Palermo, Sellerio, 2017) – accompagnato alla chitarra elettrica dal compositore Giulio Barocchieri. Il libro e lo spettacolo colpiscono anche come risposta a una domanda: se è importante e ahimè necessario raccontare dei naufraghi nel Mediterraneo, come evitare di diventare testimoni estranei o parassiti del dolore?

Sulla carta e in scena il racconto è costruito intorno a un equilibrio sapiente tra l'ordine universale della Storia e il registro intimo e privato dell'autobiografia: alla narrazione di quanto Enia ha visto accadere a Lampedusa e alle voci di chi in mare salva e a terra dà riparo, si alterna il dialogo che l'autore intesse a distanza con uno zio

---

<sup>1</sup> Parzialmente pubblicata ne «L'Indice dei libri del mese», marzo 2019.

<sup>2</sup> Nel dicembre 2019 ha vinto il premio Ubu come migliore nuovo testo italiano o scrittura drammaturgica.

molto amato e malato di cancro. Accompagnato dal padre, Enia si reca sull'isola per incontrare pescatori, volontari, sommozzatori, guardie costiere, medici, il guardiano del cimitero e amici, e ne raccoglie le testimonianze. Attraverso l'oralità e la scrittura, l'agire scenico e la musica, il silenzio e il cunto, si rievocano naufragi e operazioni di sbarco e accoglienza, si narra di bracciate a mare per salvare vite e si ricordano gesti simbolici di sepoltura contro l'anonimato e la dimenticanza.

La forza lirica e politica dell'opera di Enia è lucida e mossa da un'onestà emotiva che esula da ogni narrativa e cronaca di questo presente filtrata com'è dal suo dolore di testimone e dalla consapevolezza, per dirla con Kapuściński, che condividere storie rafforzi il senso della comunità, l'unica condizione nella quale l'uomo può vivere.

Ho incontrato Enia all'inizio di quest'anno: quelli che seguono sono alcuni frammenti di un'intervista durante la quale l'ho ascoltato servirsi delle parole con cura meticolosa. La stessa che l'ha portato a non usare mai, durante tutta la drammaturgia de *L'abisso* e nelle pagine di *Appunti per un naufragio*, le parole migranti e migrazione, perché a Lampedusa ha imparato che i migranti si chiamano persone.

### **Il libro e lo spettacolo, attraverso l'insieme delle voci di chi vive e lavora a Lampedusa, raccontano in modo indiretto le storie di coloro che fuggono. Perché questa modalità narrativa?**

Adesso che hanno cominciato a chiedermi il testo all'estero ho messo un vincolo: è vietato qualsiasi uso di proiezioni di immagini, video e audio che riguardino il Mediterraneo e la vita delle persone. Non voglio in alcun modo appropriarmi del corpo, dell'esperienza e della vita di altri esseri umani per far passare un messaggio: uso solo le nostre presenze sceniche, la narrazione e la musica perché, per me, tutto deve accadere sulla scena. Sapevo che avrei voluto la chitarra elettrica perché volevo un suono continuamente sporco e distorto perché sporca, disturbata e distorta è la realtà che ho visto e ho

esperito sulla pelle mia e di quelli che, raccontandomi la loro esperienza, sono diventati miei amici.

**L'intreccio tra la dimensione corale e quella individuale del dolore è un punto di vista che offre una prospettiva inedita sul dramma smisurato di coloro per i quali il mare da unica via di salvezza si trasforma in incontro con la morte.**

Credo che la coralità di cui parli mi appartenga per inclinazione più che per studio; vorrei travasare sul palcoscenico la pluralità del mondo che è tutta filtrata dagli occhi, dalle orecchie, dal corpo dell'umanità che ho incontrato e ascoltato. È il mio tentativo di restituire la gigantesca complessità del presente che è fatto di tasselli diseguali che, ricomposti come se fossero un mosaico, riusciranno a restituire quanto sta accadendo. Una stimmate assoluta dei nostri tempi è che gli interpreti della frontiera – chi la attraversa, chi ci lavora, chi la vive, chi ci risiede – sono gli unici a non essere mai interpellati eppure hanno tutti quanti un credo unanime: le vite in mare si salvano, si devono salvare.

Per quanto riguarda la percezione del dolore, dirò di ciò che appartiene al mio modo di raccontare, non c'è una regola universale. Ho imparato a fidarmi ciecamente del mio istinto e del mio intuito. Mentre provavo a trovare possibilità di nomina di questo presente nel momento della crisi e cercavo di ridefinire i pregiudizi e le categorie che mi avevano portato, in prima persona, nei luoghi che oggi vengono chiamati "della frontiera", istintivamente, cavalcando l'intuito, scrivevo del rapporto con mio padre. L'intuito è sempre un passo più avanti. Nel corso di questo lavoro mi sono chiesto perché avessi fatto certe scelte che sentivo comunque essere le più aderenti alla possibilità narrativa che stavo trovando. A furia di interrogarmi le risposte sono emerse, ma non so dire se siano state la causa scatenante o il punto di arrivo e, alla fine, poco importa. Raccontare il rapporto con il padre significa, anzitutto, rinegoziare lo sguardo che abbiamo sul mondo, mettere in crisi il paternalismo, consegnarsi alla necessità di un orizzonte nuovo che processi, con il rispetto che merita, la



novità di quanto sta accadendo. È l'unica prospettiva che ho incontrato per fronteggiare un abisso: bisogna cominciare con l'affrontare quello che abbiamo dentro per provare a raccontarlo e a comprenderlo. Questa personalizzazione estrema mi ha permesso di creare un possibile contraltare con un mio naufragio intimo, che mi ha messo emotivamente in relazione con quello che stavo ascoltando. E poi c'è una sorta di patto che ho con il lettore e lo spettatore. Quando, in un modo o nell'altro, divento colui dentro il quale si depositano le testimonianze di chi ha vissuto nella frontiera o quando racconto in prima persona quello che vedo, dico al lettore e allo spettatore: mentre raccolgo le testimonianze e le vivo sono questo tipo di essere umano che sta attraversando questa esperienza, questo naufragio, questo trauma. Tutto è filtrato da quanto mi sta accadendo. E per tutto intendo le parole che compongono il romanzo, la drammaturgia de *L'abisso*, i gesti e i silenzi che ne vengono fuori. Accanto a ciò c'è il fatto che io sono siciliano e mi trovo proprio alla frontiera del mio linguaggio perché a Lampedusa si parla, si pensa e ci si muove in siciliano e, soprattutto, si sta in silenzio nel mio dialetto, che è un dialetto narrativo.

Il teatro mi dà la possibilità di rendere narrativi i silenzi, i mancamenti della parola e lo sbigottimento di fronte alla smisuratezza di quello che accade davanti agli occhi e dentro i gangli dell'anima.

Quando si scrive una drammaturgia, una delle operazioni più difficili è riuscire a fidarsi pienamente delle parole, dell'idea registica, della linea delle azioni perché poi succedono cose che non erano assolutamente prevedibili. Pensavamo che alla fine dello spettacolo il pubblico sarebbe rimasto in silenzio e invece le persone si fermano nel foyer a parlare con noi, o vengono colte da un pianto liberatorio, o ci abbracciano.

Credo si sia ricreato un senso di comunità che riporta il teatro alla sua matrice originaria.

## Rileggere *Il teatro post-drammatico* di Lehmann<sup>1</sup>

di Doriana Legge

Hans-Thies Lehmann, *Il teatro post-drammatico*, traduzione di Silvia Antinori, Imola, Cue Press, 2017.

Il libro di Hans-Thies Lehmann, a leggerlo come non avesse già la maggiore età, ci parla di una serie di urgenze che il teatro, nel finire del ventesimo secolo, ha esibito sullo sfondo di un paesaggio in rovina. È per lo più un testo che si interroga sull'approccio semiotico dello spettacolo e si concentra sulla centralità della scena, ma senza nascondere uno slancio interdisciplinare che si mostra ancora autorevole a quasi vent'anni di distanza.

Pubblicato per la prima volta in tedesco nel 1999 (*Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999) tradotto qualche anno dopo in inglese (*Postdramatic Theatre*, London, Routledge, 2006), arriva dopo troppi anni nella sua edizione italiana, che si affida alla traduzione della drammaturga Silvia Antinori. Colma questo curioso vuoto la giovane casa editrice Cue Press che

---

<sup>1</sup> Parzialmente pubblicato con il titolo *L'esplosione di graffi teatrali di fine Novecento* ne «L'indice dei libri del mese», gennaio 2018.

negli ultimi anni sta portando avanti un lavoro encomiabile nel panorama teatrale italiano, con belle riedizioni e qualche nuova uscita.

Lehmann parla di postdrammatico a proposito di quelle forme di teatro che, dalla seconda metà del Novecento fino a oggi, hanno modificato il nostro modo di percepire lo spettacolo concentrandosi sull'aspetto dinamico e simultaneo della scena. Le pagine di Lehmann fanno pensare a qualcosa di metodico, ma in realtà è difficile trarre le idee basilari da quella esuberante sequela di artisti e approcci che sul finire del ventesimo secolo hanno irrimediabilmente modificato la scena teatrale che conosciamo oggi. Al teatro postdrammatico Lehmann associa i nomi di Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Robert Wilson, The Wooster Group, The Builders Association, Richard Foreman, Big Art Group, Jan Fabre, Jan Lauwers and Needcompany, Frank Castorf, Josef Szeiler/TheaterAngelusNovus, Elfriede Jelinek, Heiner Goebbels, Verdensteatret, Forced Entertainment, Teater Moment, the Apocryphal Theatre e Societas Raffaello Sanzio. Mancano molti nomi in questo elenco, ma molti ne mancano anche nello stesso testo di Lehmann, eppure è una rassegna necessaria per individuare un tracciato che riempia di segni (chiamiamoli piuttosto graffi) un'ipotetica cartina teatrale mondiale. Da Berlino a Cracovia, New York e Londra, Vienna, Francoforte, Riga e poi l'Italia: la forza di questi graffi sta non tanto nell'intreccio delle traiettorie quanto nel volume che fanno. Sono stati questo volume e la sua portata a permettere oggi una complessità di ragionamento che evidenzia piuttosto le distanze e non le affinità tra pratiche molto diverse, eppure tutte all'interno della categoria che Lehmann identifica come postdrammatico. Se quindi oggi possiamo dare per assimilato il discorso e l'approccio semiotico che è alla base del ragionamento dell'autore, è anche questo il momento per attivare le nostre sensibilità di spettatori verso l'eredità che ci ha lasciato.

Il libro di Lehmann è la cartina di uno storico puntuale e preciso che ha saputo mettere a fuoco i diversi aspetti della scena contemporanea facendoli dialogare con la storia teatrale, persino quella a loro più vicina.

Lehmann, che è allievo di Peter Szondi (autore della *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Milano, Einaudi, 2000) risente inevitabilmente della lezione del maestro e dedica ampia parte della sua riflessione alla crisi del dramma come *forma* e alla progressiva epicizzazione dei testi drammatici. Quando il modello brechtiano – o più largamente inteso *modello epico* – iniziò a non sostenere più l'impianto drammaturgico novecentesco e le complessità che lo riguardavano, il teatro postdrammatico ha cominciato a camminare sulle rovine rimaste, chiedendosi cosa davvero volesse dire una messinscena.

Lehmann iniziava a parlare di postdrammatico come una categoria fluida in cui riconoscere alcune pratiche già attive nella cultura teatrale, per dar voce a qualcosa di cui già si percepiva la forma, in maniera forse ancora poco cosciente per chi quella scena la viveva, e anche per chi la praticava. Oggi l'edizione italiana del libro innesca un rovesciamento con cui guardare la memoria storica teatrale, dopo il momento sempre problematico per gli studi che porta a sistematizzare in sequenze e correnti artistiche una storia che non è mai lineare. È a noi spettatori di oggi che è richiesta una complessità di ragionamento che evidenzia più le distanze che non le affinità tra pratiche molto diverse, che hanno saputo vivere il tempo intermittente e sincretico della vita umana e raccontarlo lontano dal logocentrismo.

Dinamicità e pluralismo abitano la scena mondiale sul finire del Novecento, pensiamo a taluni cortocircuiti: nel 1997 Dario Fo riceve il premio Nobel per la letteratura in qualità di drammaturgo; un altro tipo di teatro di narrazione conosce i suoi vertici negli stessi anni. Il libro di Lehmann si concentra sull'esplosione dei segni teatrali come rottura dell'impianto gerarchico che ne cristallizzava la forma. C'è un paesaggio teatrale nuovo e sfaccettato sul finire del Novecento: Lehmann cerca di sistematizzarlo, lasciando però aperte fessure da cui entrare.

## Come una chimera<sup>1</sup>

di Raimondo Guarino

Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018.

In una sera di febbraio del 1943, a Roma, al Teatro Argentina, negli ultimi mesi del governo Mussolini, andò in scena lo spettacolo allestito da un regista che militava nell'opposizione clandestina. Gli spettatori scrissero di una scossa, di un'impresa per qualcuno grezza e confusa, ma audace e vitale. Lo spettacolo era il saggio di diploma di Vito Pandolfi, allievo regista della Regia Accademia d'arte drammatica fondata da Silvio d'Amico. Il copione era una traduzione della *Beggar's Opera* di John Gay del 1728, ma rivisitata, tradotta e riscritta secondo la già storica revisione dell'*Opera da tre soldi* berlinese del 1928, il grande successo del giovane Brecht. Il nome di quell'opera e di quell'autore tedesco non si potevano pronunciare apertamente, perché era un comunista sfuggito al nazismo.

---

<sup>1</sup> Parzialmente pubblicato ne «L'indice dei libri del mese», giugno 2019.

Raffaella Di Tizio sostiene e documenta, nell'affrontare quel mondo e quell'evento, l'intreccio tra due conflitti, entrambi impersonati da Pandolfi. Il primo sta nella pratica e nella teoria, nei pochi fatti e nei molti importanti scritti, che contrappongono l'idea di teatro e di regia di Pandolfi alle visioni di d'Amico e poi ai compromessi vincenti della regia nell'Italia del dopoguerra. Il secondo è quello che, a far data dall'*Opera da tre soldi* realizzata da Strehler al Piccolo di Milano nel febbraio del 1956, relega nell'ombra le altre insorgenze del Brecht italiano.

L'importanza appartata di Pandolfi, cofondatore della rivista «Il Politecnico» e del Piccolo Teatro di Milano, e la storia degli studi che ne hanno riattivato l'eredità latente dopo la scomparsa (1974), occupano la prima parte del libro. Il passaggio decisivo fra il ritratto del teatrante emarginato e l'epifania dell'altro Brecht è nel capitolo centrale intitolato al Brecht secondo Pandolfi. La sua predilezione per il Brecht poeta rispetto al drammaturgo, l'attrazione per le aspre intimazioni dei suoi drammi didattici, un incontro a Zurigo nel 1947 con lo scrittore reduce dall'esilio, l'allestimento del *Mutilato* di Toller nel 1949, sono episodi che testimoniano la duratura coerenza di una leggenda personale: la fascinazione per il Brecht degli anni della cultura di Weimar, tra l'espressionismo ed Erwin Piscator, prima delle affermazioni del teatro epico e della canonizzazione del ritorno a Berlino divisa. Mentre il successo dell'*Opera da tre soldi* di Strehler recupera il Brecht dei tempi di Weimar ai valori e al "senso storico" del Berliner Ensemble, l'*Opera dello straccione* risaliva all'impresa del 1928 come all'orizzonte di un'altra visione.

Un altro Brecht significa, nella storia dei rapporti tra scena italiana e fermenti europei, un'altra pratica della regia, e la pratica alternativa della regia implica il rovesciamento di valori e tradizioni. Di Tizio ribatte su un punto nevralgico, che è il privilegio del testo, e su come un testo, se restituito alle complessità materiali e culturali della creazione, possa rigenerare il tessuto vivente del teatro. Nel dossier dei copioni e delle testimonianze sull'*Opera dello straccione* il lettore si muove in una galleria di visionari e polemisti, alle prese con le distorsioni della memoria personale e le dissimulazioni dettate dalla

censura. Qualcuno scorge nella Londra dei briganti le scene di Mosca e Parigi, qualcun altro ravvisa Aleksandr Tairov e Max Reinhardt, o scrive di una scena espressionista e surrealista, di terre promesse o illusioni già fuori tempo. Mario Verdone ci vede la biomeccanica di Vsevolod Mejerchol'd.

Il ritmo e la versatilità dei giovani attori, le canzoni satiriche e i salmi rivoluzionari, i sipari e i volumi disegnati da Toti Scialoja, le musiche di Roman Vlad, tra l'inno, il jazz e il cabaret, le acrobazie di Gassman tra la scena e i palchi, e gli innesti del copione di Pandolfi s'impigliano nelle righe dei referti. Sono i fattori di una ricchezza esplosiva che corrispondono alla fame di un teatro straniero, e nello stesso tempo sondano sostrati e speranze incalcolabili. Iolanda Baldini, la notista *Berenice* del «Paese sera», rievocava negli anni sessanta il finale dello straccione di Pandolfi come un «inno alla libertà».

Brecht a Roma nel 1943 è una chimera, cioè una belva sconosciuta e inclassificabile. La chimera di un teatro possibile in un'Italia impossibile che ne invoca e ne nomina le favolose differenze. E la chimera è il contrario dei precetti e delle ortodossie che accompagneranno Brecht alla consacrazione e al monumento, all'interpretazione autorizzata e dominante della visione strehleriana. Nelle conclusioni dell'autrice, l'isolamento progressivo e tenace di Pandolfi custodisce un'alterità che trascende la parabola personale, e trasfigura anche gli annali e le generazioni della regia in Italia. Emerge nella leggenda da tre soldi «un'altra storia, parallela e non meno influente, rispetto a quella che avrebbe invitato a restituirne (di Brecht) con precisione la drammaturgia». Una storia che coinvolge «un'assimilazione profonda del suo aspetto politico, della sua capacità di incidere sulla società, che si traduce ancora oggi in infinite reinvenzioni». Negli strati dei repertori e nei conflitti delle visioni, le vicende italiane dell'*Opera da tre soldi*, e di tutto il teatro brechtiano, tra il fascismo e Strehler e oltre, risvegliano il fantasma della chimera: l'enigma sempre aperto, sospeso e insoluto, del senso politico del teatro.

## Thomas Bernhard: al limite tra riso e dolore<sup>1</sup>

di Doriana Legge

Thomas Bernhard, *Teatro III*, prefazione di Eugenio Bernardi, traduzione dal tedesco di Roberto Menin (*L'apparenza inganna*), Eugenio Bernardi (*Ritter, Dene, Voss*) e Umberto Gandini (*Semplicemente complicato*), Torino, Einaudi, 2016.

È importante l'operazione editoriale che Einaudi sta portando avanti, raccogliendo in una nuova collana alcuni fra i migliori volumi pubblicati da Ubulibri nel corso degli anni. Testi teatrali e raccolte di Thomas Bernhard, ma anche di Rafael Spregelburd, e più recentemente quelle di Antonio Tarantino e Stefano Massini. In questo volume *Teatro III* sono raccolti tre degli ultimi testi di Bernhard, uno scrittore definito spesso misantropo, troppo polemico e molto intransigente, che in Austria, la sua patria, è ormai un classico. *L'apparenza inganna* (1983), *Ritter, Dene, Voss* (1984) e *Semplicemente complicato* (1986) sono un'inchiesta aperta sulla coscienza moderna

---

<sup>1</sup> Parzialmente pubblicato con il titolo *Al limite tra riso e dolore* ne «L'indice dei libri del mese», settembre 2017.



che lo scrittore porta avanti sin dalle sue prime opere tra prosa e teatro. Perché è già dai primi romanzi che l'autore affronta temi e situazioni che sono state poi serbatoio di motivi per la scena.

Di fatto quel che sembra interessare Bernhard nei romanzi, così come nei testi teatrali, è la reiterazione di una situazione ingolfata, di personaggi che hanno smarrito ogni atto di fede verso un futuro migliore: ripercorrono i loro ricordi e ne fanno trame sottese per sviluppi ulteriori, acrobazie della mente in cui il corpo è costretto invece all'immobilità.

Poche azioni, tant'è che quelle presenti sono grottesche e caricaturali, ne *L'apparenza inganna* il vecchio artista Karl con gli occhiali appesi al collo, in maglietta e mutande invernali, esplora il pavimento in cerca della sua limetta per le unghie, una situazione patetica che si spinge però verso una certa tensione tragica. O ancora la sorella maggiore di *Ritter, Dene, Voss* nel suo andare avanti e indietro dalla cucina alla sala, con braccia e mani ingombre di stoviglie ricolme di pietanze, crea un comico siparietto ai discorsi del fratello Voss/Ludwig, filosofo inquieto, individuo pensante e tormentato a cui facilmente sovrapponiamo la figura di un altro Ludwig della storia, Wittgenstein, il filosofo del linguaggio. Bernhard difatti non nasconde di divertirsi a tendere i fili tra finzione e realtà: molti dei suoi personaggi richiamano persone esistenti, e piccoli dettagli spargono indizi per ricordarcelo. Emblematico il caso del *Minetti*, testo che Bernhard scrive nel 1977 non solo pensando all'attore Minetti, ma creando qualcosa vicino alla realtà, che però una volta scritto non è più già tale.

Quella di Bernhard, vicenda di intellettuale multiforme, è una pagina ancora tutta da scrivere. Ben vengano quindi edizioni come questa, impennate d'interesse verso una produzione drammaturgica che ha il pregio di essere in continuità con quella narrativa. E non solo: sono importanti gli autori la cui produzione rivela l'ombra autobiografica e tesse un'unica narrazione tra arte e vita. È qualcosa di più rispetto a quello che Eugenio Bernardi scrive nella bella introduzione, dove induce a pensare al Bernhard autore dei cinque testi autobiografici: *Die Ursache* (*L'origine* 1975); *Der Keller* (*La cantina*

1976), *Der Atem* (Il respiro 1978), *Die Kälte* (Il freddo 1981) e *Ein Kind* (Un bambino 1982) come «figura strettamente affine a quelle dei suoi romanzi». La produzione di Bernhard allora si pone come una sorta di canzoniere, e per quanto rischioso e scivoloso possa sembrare esibirsi in un ragionamento che intreccia arte e vita, qui sembrano non esserci alternative. Non si tratta dell'abusato binomio realtà-finzione ma – in particolar modo nelle pièce teatrali – si fa riferimento a quel possibile punto di incontro tra invenzione narrativa e fattualità. Come in *Minetti* dove l'autore "Bernhard Minetti" dà voce a un Minetti (personaggio teatrale) che non può e non deve essere il Minetti attore teatrale contemporaneo e molto caro a Bernhard. Una provocazione? Non proprio se pensiamo che il tema dell'attore (e quindi del teatro) è così caro all'autore austriaco da puntellare molti dei suoi testi. Leggiamo ne *L'apparenza inganna* le parole di Karl: «In un certo senso gli attori sono degli idioti / anche i più grandi / anche i più famosi / cercano di sfuggire alla loro mediocrità / ma ripiombano inevitabilmente nella mediocrità / senza eccezioni» e poi ancora «vivono attornati dal cattivo gusto / presunzione / superficialità / anche ciò che è sublime comincia a puzzare.

Anche in *Ritter, Dene, Voss* il fratello in fondo odia le due sorelle, attrici mediocri: «Ci mancava solo questo ho detto / che le mie sorelle / perdessero la testa per il teatro / un certo talento ce l'hanno ho detto / ma io il teatro lo odio / niente mi ripugna più del teatro / ma è così / dobbiamo venire a patti / proprio con quel che ci ripugna». C'è una costante interrogazione sulle condizioni della rappresentazione, con un dosaggio misurato dell'ironia, proprio perché l'estetica – da sola – appare come un colpo mortale da infliggere all'arte. Se portiamo uno sguardo ampio sull'intera opera di Bernhard l'impressione è di avere a che fare con una narrazione sì monologante, pessimistica di certo, ma che gioca con i vortici del grottesco, al limite tra riso e dolore.