TEATRO E STORIA

XVII/2002-2003

COMITATO DI DIREZIONE

Eugenio Barba
Eugenia Casini Ropa
Fabrizio Cruciani (1941-1992)
Clelia Falletti
Raimondo Guarino
Claudio Meldolesi
Franco Ruffini
Nicola Savarese
Mirella Schino
Ferdinando Taviani

Segreteria di redazione
Carla Arduini

Questo Annale è stato curato da Mirella Schino

La redazione accetta collaborazioni esterne. I dattiloscritti su carta e su disco (formato RFT) vanno inviati agli indirizzi

Prof. Nicola Savarese
Università di Roma Tre
Dipartimento della Cultura Letteraria e dello Spettacolo
Via Madonna dei Monti 40, 00184 Roma

Prof. Mirella Schino
Università dell'Aquila
Dipartimento di Culture Comparate
Palazzo Camponeschi, 67100 L'Aquila

La redazione si riserva l'accettazione. Dattiloscritti e dischi non saranno, in alcun caso, restituiti. La richiesta delle norme editoriali va inoltrata a: *nsavarese@tin.it*. Gli indici di *Teatro e Storia*, a partire dal primo numero del 1986, si possono trovare sul sito: *www.univaq.it/culturateatrale*

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

ISBN 88-8319-900-6

© 2004 by Bulzoni Editore
00185 Roma, via dei Liburni, 14
http://www.bulzoni.it
e-mail: bulzoni@bulzoni.it

TEATRO E STORIA

XVII/2002-2003

7 NOTIZIARIO

LA VIA DELL'INDIA – DOSSIER TEATRO TASCABILE DI BERGAMO
(A cura di Mirella Schino e Stefania Menchini)

13 Mirella Schino, *Vasi capillari*

27 *Materiali in forma di lettera dal Teatro Tascabile*
Franco Pasi
Susanna Vicenzetto
Luigia Calcaterra
Beppe Chierichetti
Tiziana Barbiero
Mario Barzaghi
Caterina Scotti
Simona Zanini
Renzo Vescovi

95 Beppe Chierichetti, *Ēkalōchanam*

103 *Tournées indiane del Teatro Tascabile* (a cura di Stefania Menchini)

107 *Cronologia degli spettacoli del Teatro Tascabile* (a cura di Stefania Menchini)

TEATRO EURASIANO – INCONTRI E TRASMISSIONI

113 Cristina Wistari Formaggia, *Il Gambuh: un archetipo delle arti sceniche balinesi.* Con una nota di Mirella Schino

167 Ornella Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*

235 *Primo dossier Salzmann*, a cura di Carla Di Donato, con una nota introduttiva di Franco Ruffini e *Il teatro cinese* di Alexandre de Salzmann

277 Yu Weijie, *Nuoxi: l'antico teatro religioso cinese ancora vivente*

303 Nancy Guy, *La tournée americana dell'Opera di Pechino (1929-30)*

319 Nicola Savarese, *Verso un teatro eurasiano*

329 Eugenio Barba, *Nonni e orfani. Una saga di famiglia*

TERRE DI CONFINE

347 Gaia Trotta, *Danze macabre italiane e teatro della memoria.* Con una nota di Raimondo Guarino

377 Marina Longo, *Tommaso Francini, ingegnere, scenografo, «honorable homme» fiorentino alla corte di Francia (1598-1651)*

427 Sarah Di Bella, *Pragmaticamente verso la teoria: le lettere di Luigi Riccoboni a Lodovico Antonio Muratori*

461 Annibale Ruccello, *Una lettera inedita.* Con una premessa di Teresa Megale e il programma di sala de *La cantata dei pastori* di A. Perrucci, rielaborazione di Annibale Ruccello

479 Claudio Meldolesi, *Sul dramaturg artista*

489 Adelina Suber, *I mestieri di dramaturg e di traduttore in Germania: il caso esemplare di Ludwig Tieck*

PARERGA – MESTIERI DEL TEATRO

525 Sandro Carocci, *Teatro Segreto*

531 Valentina Venturini, *Colloqui con Alessandro d'Amico intorno al Museo dell'Attore di Genova e alla famiglia d'arte Salvini*

549 Natascia Di Baldi, *Un manuale sull'arte del suggeritore.* Con una nota di Franco Ruffini

561 Claudia Palazzolo, *Rudolf Laban a Parigi: una recensione di André Levinson*

573 *Summaries*

NOTIZIARIO

Ci sono riviste che sono raccoglitori di saggi, ordinati e raccolti secondo ben riconoscibili programmi culturali. E ci sono riviste che rappresentano invece la parte visibile, quella emergente, di un *ambiente* che elabora cultura, e lo fa in maniera varia e apparentemente disordinata. Di questo secondo tipo è *Teatro e Storia*. Per dare dunque notizia di quanto nasce da questo ambiente, produttore di una poco programmata, sottilmente collegata cultura teatrale, abbiamo pensato di inserire negli Annali di *Teatro e Storia* un breve notiziario, che dia conto di avvenimenti che ci sembrano importanti, e che consistono soprattutto, ma non solo, in libri: *Teatro e Storia* rappresenta infatti un ambiente misto di teatro materiale e di teatro sulla carta.

Poiché questo è il primo notiziario di *Teatro e Storia*, almeno per quel che riguarda i libri non abbiamo limitato le informazioni solo agli avvenimenti concernenti l'anno in corso, ma le abbiamo allargate a quanto è stato prodotto negli ultimi tempi.

Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS) – L'Università di Aarhus (Danimarca) e l'Odin Teatret hanno dato inizio, nell'autunno del 2002, al *Centre for Theatre Laboratory Studies* (CTLS), la cui base sarà presso l'Odin Teatret, a Holstebro. Le attività del Centro concerneranno: la ricerca sui caratteri e i contributi artistici, teorici, sociali dei Teatri Laboratori contemporanei e del passato; la creazione di un archivio delle diverse attività dell'Odin Teatret; la promozione di uno scambio teorico e pratico tra il Centro e una rete di lavoro e di ricerca internazionale; l'organizzazione di seminari pratici e teorici sul teatro.

L'Odin Teatret compie quarant'anni – L'anniversario sarà ricordato nel prossimo numero di *Teatro e Storia* non attraverso la memoria dei suoi spettacoli o della sua presenza nella cultura teatrale, ma attraverso una discussione sulla funzione, la storia, la fisionomia dei Teatri-Laboratorio nel teatro del Novecento. L'Odin Teatret stesso

festeggia i propri quarant'anni attraverso una serie di attività (iniziative e spettacoli per bambini; un seminario teorico e pratico sul teatro-danza classico cinese; un convegno internazionale sul tema dei Teatri-Laboratorio; un simposio, con dimostrazioni, spettacoli e conferenze, dal titolo *Il teatro che danza*; e inoltre spettacoli di gruppi italiani e polacchi) che si svolgeranno a Holstebro e ad Aarhus tra il 13 settembre ed il 12 ottobre del 2004.

Dioniso – Secondo numero dell'Annale dell'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico), edito dall'editore Palumbo, Palermo 2003. La sezione *Scena* diretta da Nicola Savarese, contiene saggi di Béatrice Picon-Vallin, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Stefano Geraci, Peter Stein, Nicola Savarese e due dossier su *Gli Eraclidi* di Euripide con la regia di Peter Sellars e *Le Metamorfosi di Ovidio* messe in scena da Giorgio Barberio Corsetti curati da Caterina Barone.

Teatro di interazioni sociali – TIS Festival 2003 – Il festival (incontri, spettacoli, tavole rotonde, convegni, film, stage) si è svolto a Bologna, Faenza, Ferrara e Parma tra il 5 ed il 14 ottobre. La direzione artistica e il progetto del festival sono di Claudio Meldolesi e di Franca Silvestri.

Clelia Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia. Il Cinquecento e Seicento*, Roma, Edizioni Studium, 1999 – La storia del teatro italiano nei secoli sedicesimo e diciassettesimo viene ripercorsa prestando una particolare attenzione alle regole e alle anomalie della drammaturgia; come pure ai rapporti tra scrittura e pratica della scena, alla luce di una geografia del teatro italiano che tiene conto degli ambienti concreti e dei diversi centri di cultura.

Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvano, Macerata, Ephemeria, 1999. Con un'introduzione di Eugenia Casini Ropa – È la summa delle ricerche sul movimento e sui suoi principi, sulla struttura del corpo umano, sul rapporto tra movimento e vita interiore di uno tra i più grandi teorici e pratici della danza moderna europea dei primi decenni del secolo.

Franco Ruffini, *Per piacere. Itinerari intorno al valore del teatro*, Roma, Bulzoni, 2001 – Attraverso una successione di saggi e interventi su argomenti teatrali apparentemente disparati (dal training alla drammaturgia d'attore; dai libri di Grotowski a quelli di Averroè) si snoda il filo sotterraneo dell'autobiografia teatrale di un «provinciale» approdato tardi al teatro attraverso una serie di incontri con persone, avvenimenti, valori e libri: con Jerzy Grotowski e con Eugenio Barba; con il movimento dei gruppi teatrali degli anni Settanta; con Stanislavskij e con l'antropologia teatrale, con l'ISTA, con

il bisogno di trascendenza insito nel teatro novecentesco; con un gruppo di esploratori estremi del teatro e delle sue forme; e, infine, con i loro libri.

Nicola Savarese, *Il teatro eurasiano*, Roma, Laterza, 2002 – Sebbene i contatti e le relazioni tra teatro europeo e teatri d'Asia risalgano indietro nella storia, è nel Novecento che diventano espliciti e si strutturano, superando l'ottica Oriente/Occidente; l'A. propone la prospettiva del «teatro eurasiano»: una regione del sapere teatrale nella quale le grandi tradizioni dell'Asia – il Nô e il Kabuki, l'Opera di Pechino, le danze dell'India e di Bali – si intrecciano con le tradizioni del teatro europeo e occidentale, circoscrivendo un territorio comune della professione dell'attore e determinando una nuova «scienza del teatro».

Erland Josephson, *Memorie di un attore*, a cura di Vanda Monaco Westerståhl, Presentazione di Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2002. Un'antologia che è anche un autoritratto: Erland Josephson, attore celeberrimo e sottile, sia in teatro che in cinema, direttore per molti anni del «Dramaten» di Stoccolma, è anche uno scrittore, ha pubblicato una trentina di drammi, 5 volumi di memorie, 6 romanzi, più numerosi articoli e poesie. Da questa gran mole, Vanda Monaco, lavorando gomito a gomito con l'attore-scrittore, ha montato un'opera nuova che distilla il sapere d'un attore capace di crescere nell'arte mantenendo fino alla vecchiaia la freschezza d'un debuttante di genio.

Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio, a cura di Valentina Venturini, Roma, Dino Audino Editore, 2003. Con interventi di Mimmo Cuticchio, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani e Valentina Venturini – L'arte e la sapienza scenica di Mimmo Cuticchio costituiscono il filo che unifica gli scritti di questo volume. Quello che in essi affiora costantemente è la necessità di collocare quest'arte e questa sapienza nella sfera del teatro strappandole, una volta per tutte, al professionismo del «teatro minore» in cui spesso sono rinchiusi, e ingiustamente soffocati, l'Opera dei pupi e il Cunto. Ritorna la convinzione che il contesto dal quale Mimmo Cuticchio proviene sia non una teca in cui racchiudere e conservare la sua esperienza, ma la fondazione di una propria tradizione.

Franco Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma, Laterza, 2003 – L'A. si pone il problema dell'*uso* del sistema di Stanislavskij. A questa domanda la risposta, finora, aveva sempre fatto riferimento all'attore di ispirazione naturalista. L'A. ipotizza che si debba ampliare la risposta in due direzioni. La prima è

quella del «lavoro dell'attore» (ma il sistema, secondo questa ipotesi, serve all'attore per conquistare «credibilità», non verosimiglianza, ed è quindi preliminare rispetto alle scelte di stile). La seconda è quella del lavoro su di sé: il lavoro sistematico e operativo che Stanislavskij ha condotto sulla zona di confine tra *corpo* e *anima*, a prescindere dalla destinazione d'un tale lavoro allo spettacolo.

Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma, Laterza, 2003 – Il libro ricostruisce il percorso tecnico ed esistenziale che ha portato alla nascita della regia, ha rivoluzionato il teatro, e lo ha reso una delle grandi avventure dell'età contemporanea. L'A. propone un *altro modo* di guardare alla regia: non solo, come si è ipotizzato fino ad ora, come un rinnovamento estetico, culturale, etico e spirituale del teatro, ma anche come creazione di spettacoli che volevano avere l'articolazione e la consistenza di frammenti di una materia organica nuova, di un lembo di vita reinventata o ricreata. La ricerca di un'unità propria a un corpo vivente, organica, e non solo estetica, è un punto di vista che permette una nuova comprensione soprattutto dei processi di lavoro che hanno portato alla rivolta teatrale del Novecento.

Errata corrige – La *Bibliografia di Fabrizio Cruciani (1941-1992)* apparsa senza nome nel n. 23 di *Teatro e Storia*, 2001, è stata curata da Clelia Falletti Cruciani.

LA VIA DELL'INDIA

DOSSIER TEATRO TASCABILE DI BERGAMO

A cura di Mirella Schino e di Stefania Menchini

Mirella Schino
VASI CAPILLARI

A noi attori è stato necessario un tempo lungo, per riconoscere cosa stesse succedendo, e posso dire che per me è stato un processo molto complesso. Per esempio, solo col tempo ho capito che il desiderio di catturare velocemente gli elementi appresi, e di «sfruttarli» alla maniera dell'Occidente, non è una scelta vincente. La pratica ripetitiva ed estenuante delle stesse forme plasma il corpo e, a lungo andare, scava lo spazio interiore affinché affiori il sapore, il profumo del danzatore. (*Susanna Vicenzetto*)

Restai a Delhi, dove abita Aloka, senza sapere una parola di inglese, con una compagna diciottenne che voleva tornare a casa dopo tre giorni e che dopo dieci era diventata uno scheletro perché rifiutava la cucina indiana! Ricordo la disperazione e la fame di quei giorni, ma tutto si aggiustò. Trovammo il modo di nutrirci con banane, noccioline, burro e marmellata. In realtà, le cose cominciarono ad andare per il verso giusto perché il fascino per la danza guariva ogni malessere. (*Luigia Calcaterra*)

Mi sono sempre chiesto: ne ero veramente affascinato? C'era amore per quello che avevo visto fare fino ad allora? Per Aloka Panikar [danzatrice Orissi] sicuramente sì: quando guardava con quegli sguardi simmetrici così tipici della danza indiana, a 45 gradi rispetto al pubblico, sembrava che volesse invitare proprio me. Era quella la danza delle Baiadere, dei sette veli? Che ne sapevo allora io di tecnica? Ma quel gran sferragliare di campanelli e gong che era la musica del Kathakali, quegli strani trucchi che facevano sparire le caratteristiche individuali dell'attore, quelle grandi gonne che nascondevano il corpo dell'attore e facevano sparire la tecnica a tal punto che un pessimo danzatore poteva essere scambiato per un vero attore... Era quella la danza che avrei voluto imparare in India? Ma in quel momento non c'era altro da fare: aver fede in qualcosa di sconosciuto contro cui avevo anche combattuto. (*Beppe Chierichetti*)

Il corpo, completamente madido di sudore, andava meravigliosamente. I piedi picchiavano il liscio pavimento della casa del mio maestro. Era il momento più importante della mia permanenza in Kerala: Renzo stava vedendo il mio lavoro. Bambini e donne keraline circondavano quello spazio angusto. Ho lavorato senza avere il cuore in tumulto, senza nascondere nulla. Solo qualche impiccio ritmico risolto brillantemente dal segreto aiuto del

maestro. So di star cercando qualcosa che non so: l'ho avvertito chiaramente in quei momenti totali. Alle osservazioni di Renzo è come se gli incubi sparissero d'incanto, e così bene che al mattino successivo non ho sentito la sveglia tanto da riuscire a essere a scuola con due ore di ritardo! Ma Raghavan sorride... La crisi finanziaria della scuola è tale che molti allievi devono tornare a casa. Ci salutiamo con le lacrime agli occhi. E quegli occhi neri, carboniosi, lucidi, con sottili venature di sangue nelle pupille, talvolta occhi bovini, mi hanno spezzato il cuore... Qui è una fossa dove lavorano milioni di formiche che non usciranno mai al mondo civilizzato. Qualcuna esce ed è subito schiacciata e ributtata nella fossa. Lettere europee giacciono sul tavolo capovolte: per due rupie metto in gioco i miei sentimenti. Sono crollato davanti a tanta semplicità e a sorrisi tanto lievi. (*Beppe Chierichetti*)

Così, da seduto, ci mostrò il pezzo in cui Bhima diventa Raudrabhima, metà leone e metà eroe e si avventa su Dushassana. Normalmente, questa scena viene usata dagli attori di Kathakàli per mostrare il loro virtuosismo nelle scene di violenza. Il sentimento base è *raudra*: ira. Lui ci fece vedere qualcosa d'altro, che fece impallidire quello a cui eravamo abituati; qualcosa di sottile. Era un grande interprete di ruoli femminili e forse quella scena di violenza era stata da lui come bagnata di femminilità; facendo passare l'aspetto truculento in second'ordine lavorò con il volto mentre le mani si aprivano per dipingere l'ira e allo stesso tempo, la repulsione, lo schifo, la pietà, la compassione verso il nemico. Ti uccido con rabbia e con determinazione ma anche con pena, pietà, compassione e, soprattutto nelle braccia e nelle mani, con distacco. Non c'era sforzo. (*Mario Barzaghi*)

Non credo che adesso sarei d'accordo a presentare i nostri allievi dopo solo tre mesi di scuola, ma forse sono stati proprio questi esperimenti azzardati a darci la voglia di continuare. Mi riferisco agli attori perché non credo che Renzo [Renzo Vescovi, regista del Teatro Tascabile] abbia mai avuto dubbi. Quanto a me, io non pensavo, seguivo Renzo e facevo ciò che mi piaceva fare. Anche oggi lavoro così: d'istinto e per piacere. Non ho mai saputo rispondere alle domande, molte e spesso maligne, sulla scelta della danza Orissi. Ma nessuno mi ha mai chiesto cosa pensassero gli indiani di noi. (*Tiziana Barbiero*)

Quello che colpisce, nelle testimonianze sull'India dei componenti del Teatro Tascabile di Bergamo, autobiografiche, da spettatori o da conoscitori che siano, è il rapporto con un universo grande, sia nel senso della qualità che delle dimensioni. Troppo grande per farci i conti. Diversa è la situazione di chi si specializza in una branca dello spettacolo d'India, e diversa è quella di chi si pone in relazione con il mondo spettacolare intero dell'India, generi, tecniche, teorie, tradizioni, maestri, abitudini. Un mondo non solo (non tanto) straniero, quanto immenso, senza fine.

I materiali che compongono questo dossier sono stati scritti per lo

più tra il 1997 e la primavera del 1998, come lavoro preparatorio per un libro sul rapporto del Teatro Tascabile di Bergamo – Accademia delle forme sceniche con il teatro classico indiano. Il lavoro per il libro si interruppe e i materiali già pronti restarono inutilizzati. Recentemente, li ho passati a Stefania Menchini, che sta terminando una tesi di laurea sul Teatro Tascabile. Lei ne ha curato con me la redazione e vi ha aggiunto un'appendice che comprende un elenco delle tournée in India del Teatro Tascabile, e una cronologia dei suoi spettacoli.

Il rapporto del Teatro Tascabile di Bergamo con l'India è di un tipo raro: il TTB si occupa di teatro indiano in maniera continuativa ormai da ventisette anni. Dal 1978, gli attori del Tascabile si recano con regolarità in India per studiare con maestri indiani; diverse forme del teatro classico indiano, in particolare Bharata Natyam, Orissi, Kathakali e Kuchipudi, sono ormai entrate a far parte a pieno titolo del suo repertorio. Ma in questi ventisette anni il Tascabile ha avuto anche una notevole funzione nel *far conoscere* il teatro classico indiano, organizzando e promuovendo tournée in Europa di grandi maestri e grandi danzatori. Insomma, i componenti del TTB sono sia dei conoscitori e dei diffusori del teatro classico indiano, che degli interpreti, e quando si fa riferimento a un modo «serio» di occuparsi di teatri asiatici, il TTB è uno di quegli esempi che viene subito alla mente, insieme a persone come la danzatrice Orissi Ileana Citaristi, o come Cristina Wistari Formaggia, specializzata in teatro-danza balinese. Rappresentano la possibilità di coltivare rapporti veri, di lunga durata – non intinti di folklore e non sfumati di esotismo – con forme di teatro danza lontane dalla cultura di origine degli interpreti.

Cristina Wistari, danzatrice di teatro balinese, italiana, vive a Bali. Ileana Citaristi, danzatrice di Orissi, anche lei nata in Italia, vive in India. Il Teatro Tascabile ha coltivato la sua ossessione indiana vivendo a Bergamo, e facendo anche teatro di tipo occidentale. Parlo di ossessione, perché è l'unica spiegazione possibile per i loro risultati. Se ne accorse chi, molti anni fa, con ironia ma anche con una bella malignità, durante un festival di cui erano ospiti, scrisse nottetempo sulla fiancata del loro pulmino: «abbasso gli indiani, vogliamo i cowboy». Un moto di insofferenza di fronte a quella che ha tutte le apparenze di una tenace e faticosa mania. Sciocco, ovviamente. Ma indica la portata di questa ossessione con maggiore immediatezza di molti altri indizi più seri.

Gli autori dei materiali che vengono presentati in questo dossier sono gli attori e le attrici che facevano parte del Teatro Tascabile di Bergamo nel periodo 1997-98 – Luigia Calcaterra, Beppe Chieri-

chetti, Tiziana Barbiero, Caterina Scotti, Simona Zanini – e il direttore e regista del teatro: Renzo Vescovi. Mancano, fra gli attori, Alberto Gorla e Francesco Suardi, benché abbiano lavorato entrambi al Kathakali. Sono invece presenti due tra i primi attori del TTB, da tempo staccatisi dal gruppo ma a volte collaboratori alle sue attività come alleati o attori part-time – Franco Pasi e Susanna Vicenzetto. È presente anche Mario Barzaghi, che già allora non faceva più parte del Tascabile di Bergamo, ma che ha partecipato a lungo e in maniera determinante al progetto India.

Si tratta di scritti interlocutorii, lettere semi-pubbliche, indicazioni di percorso destinate a essere rielaborate in libro. Quindi, testimonianze vive, non pagine pensate per la pubblicazione, non levigate per la lettura.

Sono pagine che hanno una loro innegabile qualità, sono avventurose e appassionate. Ma, sotto la loro superficie accattivante, mi sembra che forniscano anche indizi su alcuni problemi generali della cultura teatrale. Cercherò di darne conto in cinque punti.

1) Il Teatro Tascabile di Bergamo ha compiuto trent'anni di vita. Ha mostrato anomale capacità di sopravvivenza: già questo lo renderebbe interessante. Il versante indiano fa di esso un caso unico: anche perché il Tascabile non è un teatro che, rendendosi indifferente alle origini e alle biografie dei suoi componenti, si è specializzato in forme del teatro classico indiano, ma è un gruppo teatrale che unisce in sé due facce, quella della ricerca tipica dei teatri indipendenti europei sorti negli anni Settanta, e quella di un lavoro professionale su forme di teatro non europeo.

È per questo che la domanda «cosa è dunque l'India, per il TTB?» diventa non solo legittima, ma anche interessante. L'India, infatti, potrebbe essere vista semplicemente come una delle specializzazioni di questo teatro dalle molte facce, di questo ensemble-festival, com'è stato chiamato, capace cioè di sventagliare, con un esiguo numero di attori, una grande varietà di spettacoli, drammatici e comici, per pochi spettatori e per gli spazi aperti, e alternanze di forme e stili classici e disparati. Se c'è una definizione che ben si attaglia a questo teatro è proprio quella di *Accademia delle forme sceniche*, nel senso antico e nobile del termine «accademia».

Le testimonianze dei suoi componenti lasciano però invece intravedere anche qualcosa di diverso: l'India come linguaggio e cultura condivisa, nostalgia e ostacolo comune, luogo delle allusioni, punto di riferimento tacito e rovello segreto di questo gruppo che, fuori dagli spettacoli indiani, e nella sua vita privata, esibisce sempre un

aspetto austero e ben poco «indiano». Al TTB si può ammirare un'impressionante padronanza di termini, tecniche e strumenti indiani, maneggiati con la facilità degli specialisti, ma ben poche decorazioni o capi di abbigliamento, e ancor meno lacerti di filosofia, di gusto «indianeggiante».

Credo che sia quasi impossibile, per un estraneo, comprendere immediatamente il peso e il valore del gioco di allusioni, e soprattutto di condivisi ricordi, di accenni che sanno di India, che caratterizzano i rapporti tra i membri «pionieri» del gruppo. Per chi è venuto dopo, è stato probabilmente molto difficile non tanto avere una propria India, quanto partecipare al senso di quell'India mitica dei «vecchi», per molti anni impalpabile vincolo vitale.

2) Quest'aspetto particolare, di segreta e collettiva risposta a un'esperienza forte e difficile, quasi una ferita, come sembra essere stata l'India per il TTB, porta al secondo punto.

Le testimonianze mostrano persone che acquisiscono, attraverso uno sforzo estremo di penetrazione (che è cosa molto diversa da un viaggio in India), pieno di difficoltà – come vedremo, non solo pratiche, ma in primo luogo mentali e culturali, e non solo attinenti alla padronanza delle conoscenze tecniche – un fitto reticolato di tecniche, ricordi, domande, quesiti, insofferenze, persino odio, stimoli ed esperienze. Questa ragnatela di ricordi forti, brucianti, dolorosi, affascinanti, di esperienze anomale e di pungoli si sedimenta non solo sotto la forma di esperienze personali, ma anche di *lingua* comune. O, per meglio dire, di luogo delle allusioni e dei riferimenti impliciti e complessi, a cui legare il loro lavorare collettivo. Crea lo spazio, insomma, della *loro* particolare cultura.

La somma delle singole esperienze in un mondo straniante com'è l'India, si trasforma nella creazione di qualcosa di simile a un cuore segreto. Ma è anche la creazione di un *contesto mentale* non esplicitato, ma forte, all'interno del quale vanno a incastonarsi, e ad assumere sensi doppi e complessi, non facilmente comprensibili per l'estraneo, le singole pratiche di mestiere.

Quando si parla della differenza del teatro di ricerca «di gruppo» rispetto al teatro normale, spesso si usano, per tentare di definirne l'essenza, termini come: «rifiuto», «valore», «etica». Si parla di loro come di «gente accesa», oppure, per evadere dai luoghi comuni legati al termine «ricerca» si usa addirittura un termine arcaico e pieno di risonanza: *Quest*. Sono definizioni giuste e adatte all'argomento. Ma anche necessariamente astratte. Forse l'esempio del TTB, per il quale tutta la sua privata cultura, tutta la sua differenza, è intinta

del sapore particolare dell'India, può permetterci di occuparci della complessiva differenza mentale del teatro di gruppo in termini più concreti, circoscrivibili. Come in una radiografia in cui l'India, con il suo colore facilmente distinguibile, faccia da liquido di contrasto.

L'esempio del TTB ci permette di guardare in maniera pratica alla differenza, a una suddivisione del teatro oggetto di molte discussioni: quella tra *gruppi* e *compagnie* (cioè formazioni che si riuniscono per singoli spettacoli). La differenza, come mostra in maniera evidente l'esempio del TTB, non dipende soltanto da una *continuità* di lavoro che permette di sviluppare stili, tecniche, collaborazioni; non dipende solo dalle forme della collaborazione; non dipende esclusivamente dalle forme di apprendimento del mestiere, né tanto meno da un'etica di lavoro differente (basata, nel caso dei gruppi, sulla collaborazione, la solidarietà, la mancanza di pettegolezzo, un grande valore dato al lavoro e così via).

Occorre invece tener conto della continua elaborazione delle forme di una vera e propria cultura imprevista e comune in cui va poi a incastonarsi la pratica. Qualcosa di molto diverso (diverso e non superiore) a quei modi di produrre teatro in cui i diversi artisti sono chiamati a *prestare* il loro lavoro, le loro competenze e la loro invenzione in un quadro di riferimento già esistente, prestabilito.

3) L'India, come un luogo mentale che rende possibili allusioni e riferimenti impliciti, è la base e la colorazione particolare della cultura comune di questo gruppo: quindi è anche la prima radice di tutte le difficoltà di inserimento delle generazioni successive alla prima.

Anche in questo caso l'esempio del TTB ci permette di leggere in termini materiali una delle più annose lamentele di tutti i teatri dotati di continuità (non solo «gruppi», ma anche istituzioni come i grandi teatri d'Arte): il problema dei «giovani», delle generazioni successive alla prima.

Nei documenti del TTB questo problema lo incontreremo spesso: come problema pratico delle sofferte difficoltà dei «giovani», come disagio, come ammirazione per i «vecchi».

Allo stesso tempo, questi documenti ci forniscono una piccola informazione interessante: spesso, e quasi inspiegabilmente, i giovani imparano prima, o superano con facilità problemi tecnici con cui i vecchi si scontrarono a lungo rischiando la sconfitta. I motivi sono in parte ovvii: sviluppo dell'attività pedagogica del teatro; conoscenza ormai dettagliata dei problemi; esperienza per superarli; rapporto con buoni maestri. Ma non sembrano motivi sufficienti. Bisogna aggiungervene un altro apparentemente incongruo: vie per le Indie già

preparate, relativamente lisce, prive di inutili (o fruttuosissime) deviazioni. Vie faticose, certo, ma non più tali da comportare lo sforzo enorme di penetrazione, scoperta e disagio che era stato proprio a coloro che avevano aperto la strada, con il conseguente arricchimento per la cultura del gruppo.

Questo comporta, per i giovani, velocità di apprendimento, ma anche una più semplice esperienza, un'esperienza minore dell'ostacolo che accomuna, che per il TTB, come si diceva, è l'India come luogo non solo geografico o professionale, ma mentale. Comporta, paradossalmente, anche una relativa difficoltà di inserimento. Per fare un esempio banale: uno degli attori che hanno aperto la strada può aver sperimentato in India certe forme di obbedienza o dedizione al proprio Maestro fondamentalmente estranee alla nostra cultura. Le ha esercitate per ammirazione e devozione di fronte a una personalità particolare, per colmare un bisogno e un senso di lontananza forti come ferite. Ma al tempo stesso queste forme apprese di obbedienza sono state per lui anche una strategia per entrare in contatto con quel determinato Maestro, un modo astuto e faticoso per farsi accettare. In fin dei conti l'obbedienza è stata (anche) un'arma nel combattimento tra quell'attore non-indiano e l'India, uno degli strumenti attraverso cui ribadire la propria fedeltà al teatro di origine, al proprio gruppo.

Tutto questo costituisce un intreccio di riferimenti che il vecchio pioniere condivide con gli altri «vecchi», ma rimane profondamente estraneo al giovane, anche quando gli viene raccontato e riraccontato come aneddoto o storia interna. Se poi l'obbedienza entra a far parte delle pratiche o della cultura del TTB per il giovane ha una faccia sola, è un concetto univoco, presumibilmente estraneo, è un'idea, che può essere accettata o rifiutata. Per il vecchio non è un'idea, ma un nodo stratificato, implica obbedienza e indipendenza a un tempo, è un simbolo di coraggio e di vittoria, un ricordo delle difficoltà e dei fastidi. Implica relazioni personali e profonde con determinate persone. Un nodo complicato, a cui si può far riferimento, parlando con coloro che hanno attraversato esperienze simili, con una parola sola.

Forse, quelle culture teatrali che permettono di nascerci o crescerci dentro fin da bambini permettono anche un'incorporazione quasi automatica di tutto questo luogo mentale. In Occidente non è così. L'inserimento deve avvenire a un livello consapevole.

Le generazioni più giovani si trovano per lungo tempo a portare al teatro che hanno scelto solo la loro forza lavoro: perché, benché abbiano frequentato «l'India», non ne sono stati feriti. Quindi resta-

no per lungo tempo estranei al nucleo segreto della cultura del loro gruppo, spesso senza capire perché, fino a che non scavano (se ci riescono) un'altra strada.

4) I documenti di questo dossier sono testimonianza degli anni di mezzo. Degli anni, delle difficoltà, delle minute strategie che intercorrono tra l'apparente follia della prima decisione, e i risultati conseguiti.

Il Teatro Tascabile di Bergamo – da qualche anno denominatosi anche Accademia delle forme sceniche – esisteva come teatro universitario prima di essere completamente rifondato su nuove basi, nel dicembre 1972.

Nel 1978, come si è detto, iniziò il rapporto con l'India: cinque attori del gruppo partirono per imparare frammenti di danze di tradizioni per loro non solo lontane ma di fatto sconosciute. Non era stata una decisione presa senza problemi, né esisteva al TTB una particolare conoscenza pregressa delle tradizioni classiche indiane. Inoltre, nessuno degli attori aveva l'età in cui generalmente, in India come in Europa, un danzatore inizia la sua strada.

Ciò nonostante, cominciarono lo studio del Bharata Natyam, dell'Orissi, del Kathakali, più tardi anche del canto, di alcuni strumenti, del Kutiyattam, del Kuchipudi. Già da quel primo anno furono raggiunti dal loro regista, Renzo Vescovi.

Senza tener presente casi come questo, esemplificato dal nostro dossier, sarebbe impossibile capire la peculiarità, e anche il respiro, del teatro degli anni Settanta, anni in cui un intero movimento teatrale giovanile riscoperse l'arte dell'attore come mezzo necessario per fare del teatro qualcosa di più che cultura, o arte, qualcosa che bruciasse il cuore del pubblico. Si sa ciò che questo desiderio volle dire nella pratica: creazione di forme alternative di apprendimento, autopedagogia, organizzazione di tournée e seminari di maestri da cui apprendere. Fame di tecnica, e di tecniche. E accanto a queste luci, anche i buchi neri di disastri intimi e personali. Sono storie e problemi che qui possono essere solo enunciati rischiando la genericità e lo schematismo, ma che occorre enunciare perché molti, a causa dell'età e della scarsa informazione nelle cronache ufficiali del teatro, li ignorano quasi del tutto, malgrado la loro rilevanza storica.

Il TTB produce il suo primo spettacolo, *L'amor comenza*, nel 1974, basandolo su testi medioevali, ma soprattutto su una complessa tecnica gestuale e acrobatica, su una ricerca innovativa nell'uso dello spazio.

Nel '75, produce *Intermezzo,* uno spettacolo che sembrava fatto

tutto di danze e acrobazie, nato da improvvisazioni ritmiche e vocali. Già da questi due esempi si intravede che cosa cercassero. Cercavano, evidentemente, un corpo d'attore che comunicasse al di là delle parole.

Negli anni Settanta non soltanto il Teatro Tascabile, ma una serie di piccoli gruppi si ritrovarono a percorrere con molta determinazione strade di questo tipo. Come conseguenza quasi naturale ci fu l'incontro con due grandi maestri del teatro della seconda metà del Novecento, cioè con coloro che più lavoravano sulle basi dell'arte dell'attore: Jerzy Grotowski, con il suo Teatr Laboratorium, ed Eugenio Barba, con il suo Odin Teatret.

A sua volta l'incontro con Eugenio Barba portò il TTB (e molti altri gruppi teatrali) a entrare a far parte di un intero flusso e movimento di giovani gruppi italiani, che in quegli anni furono chiamati, da un saggio di Barba, «Terzo Teatro»[1]. Erano anni di incontri tra gruppi, di grandi appuntamenti. Proprio da questi incontri venne al TTB, come a molti altri gruppi, l'esigenza di impegnarsi in tecniche nuove e particolari, il teatro di strada, per esempio, come moltissimi altri gruppi in quegli anni, con il suo conseguente apprendistato per l'uso dei trampoli, strumento indispensabile. Nel 1977 nasce, insieme a tantissimi altri spettacoli di strada di molti altri gruppi, anche *Albatri,* spettacolo di strada del Teatro Tascabile. Solo che *Albatri* è ancora oggi vivo nel repertorio del TTB, proprio come sono ancora vive, dopo trent'anni, la loro ricerca e la loro sperimentazione nel teatro di strada. Sono anzi uno dei gruppi riconosciuti come specialisti di questa forma teatrale, abbandonata dai più. Un grano di follia.

Sempre dagli incontri del movimento teatrale giovanile degli anni Settanta (poiché le vie del teatro sono tortuose e labirintiche), venne al TTB anche la visione e la prima embrionale pratica di un teatro lontano come quello asiatico. L'esempio dell'Oriente era del resto stato additato fin dai primi anni del Novecento dai grandi maestri del teatro come via per un rinnovamento completo e un'arte nuova. È stato proprio a partire dagli anni Settanta che queste indicazioni entrate nella mitologia teatrale cominciarono a trasformarsi in pratica quotidiana e relativamente diffusa. Vescovi, per esempio, ha raccontato spesso di aver sentito da Eugenio Barba dell'esistenza di un mito da cui era rimasto affascinato. Si trattava dell'*Ēkalōchanam*, un esercizio che l'attore Kathakali fa con gli occhi: l'attore rie-

[1] Su tutto questo periodo e questa generazione cfr. il mio *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996.

sce a fare contemporaneamente due movimenti diversi con gli occhi, con uno piange e con l'altro ride.

Fu a Bergamo, comunque, a casa sua, che il TTB incontrò per la prima volta «l'India», sotto forma di un intellettuale-danzatore che si esibì nel corso dell'incontro del '77, Krishnan Nambudiri. Qualche mese dopo fu la volta della grande danzatrice Orissi Aloka Panikar.

Il TTB, che come gli altri gruppi teatrali di quegli anni lavorava sulla possibilità di ampliare i poteri dell'attore, prese alla lettera la necessità di imparare dall'Oriente la potenziale complessità dell'arte. Partirono. Andavano in India a apprendere tecniche e danze che, notoriamente, si imparavano in anni ed anni di duro e quotidiano lavoro, iniziato in genere nella più giovane età. Un lavoro duro e massacrante, quotidiano. Una coppia si recò da Krishnan Nambudiri, due attrici andarono da Aloka Panikar a imparare danza Orissi, e un giovane attore partì, da solo, alla ricerca del vero Kathakali.

Ma le difficoltà che l'India creò loro per le abitudini e le regole di lavoro, per la ricerca dei maestri più dotati e delle tradizioni più autentiche, per la necessità di crearsi una lingua artigianale comune, non furono che l'introduzione alle difficoltà ulteriori.

Dopo un anno di lavoro, nell'ottobre del '79, il TTB presentò al Festival di Graz, in Austria, il primo spettacolo che racchiudeva in sé le quattro differenti esperienze fatte in India[2]. Lo spettacolo lasciò perplessi la maggior parte degli spettatori, a cominciare da coloro che erano in sintonia con le ricerche dei teatri indipendenti: la capacità, e la dedizione degli attori era indiscutibile, il livello di eccellenza non certo pari a quello dei danzatori indiani. La mescolanza tra inadeguatezza e buona volontà rendeva opachi gli intenti. Quasi un simbolo dei limiti del teatro di gruppo.

Gli anni Settanta e gran parte di quello che hanno significato nel teatro sono spariti da un pezzo. La maggior parte dei gruppi di allora è morta, alcuni hanno conquistato un rango nel teatro. Dopo vent'anni, il TTB ha vinto la sua battaglia. Oggi, in India, Renzo Vescovi è rispettato come un grande conoscitore delle tradizioni del teatro classico indiano; e gli attori del TTB sono apprezzati come artisti di rango nell'Orissi, nel Bharata Natyam, nel Kathakali. Possono partecipare ai festival di arti tradizionali, possono danzare nei templi.

[2] Il titolo dello spettacolo è *Suite indienne* e raccoglie quattro *Tavole d'Atlante* dedicate rispettivamente al teatro classico balinese (Tavola d'Atlante N. 1), al teatro-danza classico indiano Orissi (Tavola d'Atlante N. 2), allo stile Bharata Natyam (Tavola d'Atlante N. 3) e al teatro classico indiano Kathakali (Tavola d'Atlante N. 4).

Oggi: nel 2003. Ma in mezzo, tra questo oggi vittorioso e le debolezze di partenza che parevano condanne, sono intercorsi venticinque anni di lavoro.

In ogni romanzo teatrale c'è un buco nero, una zona taciuta: gli anni di mezzo. Eppure sono forse i più interessanti: gli anni del passaggio, gli anni che scorrono lentamente verso la maturità. Questo dossier è nato dall'idea di testimoniare proprio quella parte sempre taciuta dalle storie, eppure fondamentale: il passaggio.

Manca spesso, nel teatro forse più che in altri campi, la conoscenza dei percorsi, dei vasi capillari attraverso cui prendono forma certi grandi risultati. Manca la capacità di immaginare quale sia il sostrato concreto – la ragnatela di sogni e di organizzazione, di ideali e di commercio, di mancanza di soldi, di sentimenti ingenui – attraverso cui si condensano la necessità del teatro e il suo valore.

I documenti che seguono (con la parziale eccezione dello scritto del regista Renzo Vescovi) non conservano i segni del rango alto e nobile dell'Accademia di forme sceniche, della sua volontà incessante di coltivare e trasmettere un sapere teatrale raffinatissimo, ma tacito e quindi sconosciuto nelle sue radici. Sono per lo più documenti dimessi, in prima persona. Esperienze, non teorie o progetti. Punti di vista dettagliati, primi e primissimi piani. Sono racconti di lavoro, non di risultati.

5) E siamo all'ultimo punto, che forse è il più difficile da afferrare, e il più interessante.

Una tradizione e una cultura aliene, come ad esempio quella indiana, possono essere affrontate in due modi: dall'interno, cioè sposandone non solo le tecniche e le forme, ma anche le vie per l'apprendistato e le conseguenti abitudini, gli stili di vita. Entrandovi, cioè, facendone la *propria* specializzazione.

Oppure possono essere affrontate a partire dall'esterno. Il che vuol dire: capirle attraverso il fascino degli spettacoli sugli spettatori. Equivale a studiarle conservando il proprio punto di riferimento mentale, di spettatore affascinato. Cioè: entrarci e sprofondarci dentro a partire dalla pelle.

Il primo è un tipo di approccio evidentemente serio, nel quale sparisce la differenza tra la cultura di origine e quella adottata. Il secondo può essere, ed è in genere, il più superficiale: un sogno. L'India, in particolare, è spesso il punto di arrivo di un esotismo patria di sogni. Ma il teatro ha questa peculiarità: che può sognare a occhi aperti. In questo caso, il sogno non è più l'inseguimento di un sapore vagheggiato, ma si trasforma nell'azione di ricrearlo. Una azione

d'arte. Il secondo modo (inseguire una tradizione partendo dall'esterno, conservando anche la propria diversità) può essere, allora, il caso più complesso, il più stratificato, proprio quello che si rivela portatore di sensi non previsti.

Il Teatro Tascabile di Bergamo crede di appartenere al primo modo – o almeno è questa l'impressione che dà attraverso i discorsi con cui il regista Renzo Vescovi difende la propria difficile scelta di specializzarsi in stili teatrali classici indiani, portando come esempio la situazione speculare di artisti asiatici specializzatisi in musica occidentale, cantanti o danzatrici giapponesi che studiano per diventare interpreti di Opera lirica o di Balletto classico.

E in un certo senso (per la sua serietà e ostinazione, per la competenza acquisita con tanta fatica e pertinacia) certamente è questa un'appropriata definizione della propria strada.

Ma al tempo stesso mi sembra che il TTB sia anche un rappresentante addirittura esemplare, certo uno dei più interessanti, del secondo modo d'approccio, quello dall'esterno, nella variante però del sogno a occhi aperti, che si trasforma in azione d'arte.

Tutto il discorso precedente, l'India come luogo mentale di riferimento per una cultura di gruppo, i problemi del teatro occidentale degli ultimi decenni del Novecento, i problemi delle diverse generazioni, portava qui. A spiegare a cosa serva un mondo teatrale penetrato fino in fondo, ma per non appartenervi.

Che cosa significa «non appartenervi»? Che cosa significa appartenere ma allo stesso tempo non voler appartenere?

La grandezza del teatro si rivela non solo sulla base dei risultati raggiunti, ma, io credo, soprattutto sulla base delle *strategie per lo spettacolo* messe in atto. Il livello dei risultati dipende da troppe variabili esterne: lo spirito del tempo, ad esempio, la visibilità, la memoria di chi ha guardato. Quello che il teatro permette di raggiungere, in termini di percorso spirituale o politico o altro ancora, al di fuori dell'orbita dello spettacolo, è interessante, ma, mi sembra, non pertinente. Fondamentali, invece, sono le strategie per creare lo spettacolo, e quindi anche i legami con il passato, con spettacoli e tecniche spariti, oppure con le tradizioni.

La disparità del rapporto tra il gruppo teatrale di Bergamo e la grande India accentua a prima vista l'impressione di piccolezza del primo, e gli dà al tempo stesso un retrogusto di grandezza. Un occhio normale, occidentale, non può percepire nulla di particolarmente sensato, o significativo, nel loro percorso. Non *vede* letteralmente niente di importante, se non una passione curiosa, interessan-

te o maniacale, e un buon risultato artistico. Un occhio indiano, se a qualche maestro fosse stato chiesto un parere (cosa che, come mette in risalto Tiziana Barbiero, tra tante domande polemiche al TTB, non è mai stato fatto), avrebbe percepito solo la normalità di un simile sforzo. Al più avrebbe potuto constatare sorridendo la difficoltà di muoversi così a tentoni, come è costretto a fare un gruppo occidentale, per ricostruire quelli che agli occhi di un maestro indiano sono probabilmente solo percorsi inevitabili, anzi «naturali». Forse solo chi fa teatro, o chi lo studia può percepire il senso e la vertigine degli infiniti cunicoli sotterranei verso la grandezza scavati dal gruppo degli attori «anonimi» (non perché ingiustamente ignorati, ma perché loro stessi si valutano, dal punto di vista artistico, come parti di un insieme) del Teatro Tascabile di Bergamo, e del loro regista.

Questi materiali, così affabili, tanto piacevoli alla lettura, contengono evidenti tracce d'oro. Vale la pena di setacciarle con cura, con la lentezza e la pazienza che si riservano a materiali preziosi.

Teatro Tascabile di Bergamo
MATERIALI IN FORMA DI LETTERA

1. Franco Pasi

Cara Mirella, noi ci conosciamo poco, ma qualche volta, in occasioni di lavoro, ci siamo incontrati. Ricordo qualche breve scambio di parole o di sguardi a Holstebro.

Come forse sai, il mio rapporto con il Teatro Tascabile è un po' anomalo. Non ci lavoro quasi più, ma ne faccio parte, anzi, rivendico la mia appartenenza, e spesso mi trovo a osservare gli avvenimenti del gruppo un po' dall'esterno. Racconterò la mia storia dall'inizio.

1970: Scuola di teatro dell'Enal a Milano. All'esame di ammissione trovo Renzo Vescovi in commissione; l'anno successivo lo avrò come insegnante di recitazione. Come saggio finale preparo insieme a lui le *Rime petrose* di Dante; sempre con lui arrivo a Bergamo dove in teatro e a Sant'Arcangelo recito *I Dialoghi* di Ruzante, in quella che fu l'ultima produzione del vecchio TTB. Poi ci fu una scissione: restammo io, Renzo [Vescovi], Andreina, Bruno [Collavo] e Lidia Gavinelli. Da lì nacque una vera scuola di teatro diversa, e vennero i «vecchi» (cioè Luigia Calcaterra, Ludovico Muratori, Beppe Chierichetti, Enrico Masseroli, Susanna Vicenzetto), iniziò il nuovo corso, nacque *L'amor comenza*, e ci fu anche l'Atelier del 1977 e quindi l'incontro con i maestri orientali.

Qualche tempo dopo in teatro ci fu una crisi: io e Susanna decidemmo di andare autonomamente in India da Krishnan Nambudiri a Srikrishnanpuram, in Kerala. Renzo ha sempre sentito come un tradimento questo viaggio in India a titolo personale; io, invece, continuo a credere che fu un atto di coraggio. Prova ne furono quasi tre mesi di durissimo lavoro sul Kathakali, lavoro orgoglioso, sofferto, poco utile dal punto di vista artistico, ottimo per la vita. Non ho mai amato l'India, il senso del disagio con punte d'ansia e d'angoscia, la sensazione latente di sofferenza e di morte.

Dall'esperienza indiana, comunque, non mi venne una danza: ma da lì ricevetti la spinta per andare a Bali, nel 1980 con Enrico Masseroli e Serena Mosconi. A Bali imparai il Topeng, la danza con le maschere: che forse è quello che mi riesce meglio, soprattutto le parti comiche. A Bali studio il *Keràs* (il Primo Ministro), il *Tuà* (il Vecchio), il *Manis* (il Re) e *Wigil* e *Penasar* (i due Servi). Bali è il mio posto, il paradiso dove la gente è sorridente, dove posso muovermi senza stuoli di questuanti. Imparo un po' la lingua, divento parte del tessuto sociale del villaggio. Prima di partire per la tournée in India facciamo una breve parata sui trampoli e con il maestro I Made Djimat presento due spettacoli pubblici: uno nel tempio e uno in teatro. A Bali incontro Nicola Savarese con il quale visito il villaggio di Raka Saba e conosco il principe. A Bali tornerò nel 1981 e sarà l'esperienza più bella della mia vita: circa due mesi da favola. I Made Djimat veniva con me dall'Italia dove per due mesi aveva insegnato e fatto spettacoli. Alla fine, quindi, mi ritrovai ad aver lavorato con lui quattro mesi ininterrottamente. A Bali lavoravo dal mattino alle 7.00 fino alle 11.30 e poi ero libero; il sabato e la domenica non lavoravo. Ho una moto, conosco la lingua e giro molto. Vedo molti spettacoli tra cui danze di trance assieme al principe Raka Saba; lavoro sui miei personaggi, affinando con I Made Djimat la tecnica e la postura: lui lavora dietro di me modellandomi e facendomi muovere come una marionetta.

La sensazione netta di aver rotto il diaframma avviene un giorno quando finalmente, con la schiena piegata, le mie gambe improvvisamente cedono e si piegano facendomi assumere una posizione balinese.

Quell'anno danzai due volte nel tempio come un danzatore balinese, partecipando ai riti propiziatori e alla cena con la carne di tartaruga. Ho fatto uno spettacolo vero (cioè pagato) con I Made Djimat per l'inaugurazione di una nuova casa: danzammo circa venti caratteri di Topeng in una veranda di due metri per tre. Al ritorno da Bali mi sento un balinese, vesto balinese, porto sempre un petalo di fiore all'orecchio, mi sento felice e faccio una cosa fantastica: concepisco Sebastiano (il primo figlio del Terzo Teatro), il risultato di questo momento magico. Da qui, lentamente e inesorabilmente comincia la mia crisi con il Teatro, acuita dalla diaspora del 1982: Ludovico Muratori ed Enrico Masseroli vanno via, nasce lo spettacolo *Sonja* (il più bello spettacolo da me fatto insieme all'*Amor comenza* e a *Sonata op.16*); Renzo decide di non fare un nuovo spettacolo con noi «vecchi» (Beppe [Chierichetti], Luigia [Calcaterra], Susanna [Vi-

cenzetto], io e forse Tiziana [Barbiero]), ma di andare in Spagna con i nuovi allievi (Caterina [Scotti], Maria Teresa [Buttarelli], Alberto [Gorla] e Mario [Barzaghi]). Per me è un tradimento.

È difficile lavorare in un gruppo, se non si riesce a perdonare.

Tutto quello che succede da qui in avanti è un travaglio, la mia felicità diminuì fino a scendere sotto il 60% per me invalicabile. Nel frattempo cominciai il lavoro sul massaggio, imparai l'Ayurvedico da John Kalamandalam e quello balinese da Djimat. Nel 1994 ho cominciato lo studio dello Shiatsu e a poco a poco decisi di lavorare part-time con il teatro. C'è contrasto con Renzo perché non ha voluto dare forma compiuta a uno spettacolo di danza balinese, e privilegia Orissi e Kathakali. Le danze di Bali sono state usate dal TTB in altri contesti: negli spettacoli *Alla luna*, *Il giardino dei peri* e in *Valse*.

Esco dal Tascabile.

2. *Susanna Vicenzetto*

Il mio primo ricordo di uno spettacolo di danza indiana è del 1977 quando il TTB organizza a Bergamo l'Atelier Internazionale sul Teatro di Gruppo: uno spettacolo di Kathakali interpretato da Krishnan Nambudiri. Non compresi nulla, ma ne ricavai una impressione di una grande potenza, uno sfavillio di luci e colori. Nient'altro. Fino ad allora non mi ero mai interessata all'arte orientale ma solo alla sua filosofia. Anche se mi è difficile recuperare le emozioni di quei momenti, di una cosa sono sicura: lo spettacolo fu per me molto affascinante ma non un'esperienza sconvolgente.

Qualcosa cambiò, invece, quando cominciammo a lavorare con Krishnan Nambudiri in occasione di un seminario di due settimane che tenne a Bergamo nel novembre dello stesso anno. Era un seminario duro: il corpo non voleva assecondare queste forme così diverse dalle nostre; c'era un nuovo rapporto con la terra (il baricentro doveva scendere verso il basso mentre le braccia e i gomiti dovevano mantenersi sempre alti); le mani diventavano protagoniste attraverso l'uso delle *mudra*.

L'impressione che ebbi fu chiara sin dall'inizio: si stava spalancando un intero universo ma non sapevamo ancora quanto lo avremmo approfondito.

Seguirono altri incontri con Aloka Panikar e il Guru Mayadhar Raut, con Saroja Khokar e suo marito, Mohan Khokar, grande esperto di teatro-danza classico. Entrambi i seminari comprendevano una

parte teorica riguardante la teoria musicale della quale io comprendevo poco o nulla. Ricordo camminate interminabili fatte con Mohan Khokar per farci comprendere i ritmi.

Tutto questo lavoro rimase parallelo a quello che portavamo avanti in teatro. Poi ci fu la crisi. Nel novembre del 1978 decidemmo di lasciarci per tre mesi alla fine dei quali avremmo stabilito il da farsi: Beppe, Luigia e Tiziana decisero di restare con Renzo e vennero mandati in India a studiare (le ragazze avrebbero studiato la danza Orissi mentre Beppe il Kathakali). Io e Franco [Pasi] decidemmo di andare in Kerala da un attore di Krishnan Nambudiri per studiare Kathakali. Volevamo allontanarci in modo radicale e autonomo da Renzo ma allo stesso tempo sapevamo che, in futuro, quel lavoro sarebbe stato utile per il teatro. Sono sicura che se non ci fosse stata questa crisi, la ricerca sulla danza indiana non sarebbe continuata in modo così intenso.

Il nostro viaggio in un piccolissimo paesino del Kerala fu un balzo indietro nel tempo: un pugno di case con il tetto di paglia e un pozzo nel giardino di banani, un largo fiume caldo, tutt'intorno risaie.

Poco lontano un piccolo tempio in disuso, il pavimento di sterco di mucca battuto dove danzavamo per sei ore al giorno, tutti i giorni tranne la domenica. Mangiavamo riso e verdure piccantissime. In quel luogo vivevamo solo di Kathakali e della natura; tutte le famiglie intorno, gli amici e i parenti del nostro maestro avevano in famiglia qualcuno che danzava, non si parlava d'altro.

Abbiamo visto spettacoli bellissimi danzati nei templi. Il nostro corpo dimagriva e sudava col battere dei piedi sul pavimento, i nostri occhi si muovevano e guardavano come mai in vita nostra. Questo lavoro mi si è stampato dentro così profondamente che in seguito, quando mi sono specializzata in Bharata Natyam, ho dovuto fare molta fatica per togliermi questa impronta dagli occhi.

Fu un periodo molto speciale della nostra vita: tutto era nelle nostre mani, i ritmi dei giorni regolari, tutto il corpo e la mente erano là, il Kathakali, il fiume, il riso. È come se quella volta si fosse scavato uno spazio nell'anima.

Quest'esperienza mise le sue radici e, quando tornammo, il gruppo si ricompose soprattutto sulla base dell'entusiasmo per quello che ognuno di noi aveva raccolto.

Quello che mi preme sottolineare ora è la trasformazione che avvenne nella mia dimensione di attrice: questi segni, queste forme «al-

tre», questa pratica avevano plasmato non solo il mio corpo, ma anche il mio animo. In particolare nella danza pura, avveniva in me un fenomeno di «straniamento»: la mia mente e la mia coscienza erano testimoni di quello che il corpo faceva; il corpo, plasmato e trasformato in queste forme, creava un vuoto interiore. Possiamo assimilare quest'esperienza a quello che Grotowski definisce come «l'attore cavo»?

Il lavoro sul Kathakali aveva prodotto questi effetti ma, con il trascorrere del tempo, sentivo che la mia parte femminile reclamava il suo spazio: chiesi a Luigia di insegnarmi tre brani di Orissi. Per il lavoro comune non aveva senso aumentare il numero delle danzatrici Orissi, così convinsi Renzo a permettermi di imparare il Bharata Natyam che poteva danzare anche Ludovico [Muratori]. Tornammo in Kerala presso il Kalamadalam, dove c'erano anche insegnanti di Bharata Natyam, nel dicembre del 1979. In questo modo Renzo prese due piccioni con una fava perché Ludovico poteva imparare anche il flauto da suonare per Orissi (Renzo allora voleva anche organizzare un'orchestra composta da noi, per l'Orissi).

Il nostro primo incontro con il Bharata Natyam fu molto grossolano: la nostra maestra era molto giovane, sapeva danzare ma aveva un'idea molto vaga circa il contenuto di quello che danzava; non era una vera insegnante era solo una giovane danzatrice e noi eravamo degli allievi occidentali molto esigenti. Tuttavia imparammo tre brani: per un totale di 35 minuti di spettacolo. Riuscimmo a fare un lavoro enorme in un tempo così breve perché entrambi avevamo una grande capacità di apprendimento. Inizialmente, questo materiale venne usato solo per una minima parte mentre, contemporaneamente, continuavo a danzare Kathakali. Nel maggio del 1979, Renzo presentò il primo spettacolo delle danze dei vari stili e alla fine dello stesso anno presentammo la prima *Tavola d'Atlante di Orissi.*

Nel 1980, danzammo 2 mesi con Leela Samson, una danzatrice indicataci dal Guru di Orissi: un incontro interessante ma non particolarmente fortunato, perché scoprii subito che Leela danzava uno stile che non mi piaceva. Nacque la prima *Tavola di Bharata Natyam* e, contemporaneamente, quella di Kathakali. Io praticavo entrambe le danze e suonavo per Orissi. Con una fatica immane (così Renzo voleva). Continuai così fino al 1986.

Intanto, dovevamo ancora trovare una vera maestra per il Bharata Natyam, e ce la trovò Beppe: tornò dall'India con due nomi. Fortunatamente, scegliemmo Usha, una donna stupenda, colta, ottima insegnante e brava danzatrice. Venne a Bergamo nel 1981. Con lei

fummo costretti a un lavoro spaventoso di correzione di tutto quello che avevamo imparato prima: dai movimenti delle spalle, ai polsi, le inclinazioni, i movimenti degli occhi e della testa, interi *adavus* (passi di base). Imparammo altri tre brani: una danza mista (*Sabdam*), una danza recitata (*Talattu*) e rifacemmo del tutto il primo brano imparato in Kerala (*Mohamana Varnam*). A questo punto eravamo veramente pronti per uno spettacolo intero. Tuttavia, eravamo ancora in coda ad Orissi che, nel frattempo, aveva proceduto in un percorso estremamente regolare grazie soprattutto all'enorme lavoro di Renzo.

Riguardando oggi i programmi di quegli anni, non riesco a credere alla quantità di lavoro che siamo stati in grado di fare e, soprattutto, alla loro complessità: ogni giorno dovevamo essere in grado di aprire un mondo con leggi fisiche spesso diverse (pensa ai trampoli e alla danza indiana) e dare corpo alla creazione artistica aprendo spazi interiori così variegati.

Nel febbraio del 1981 andammo in Svizzera per un programma televisivo dedicato interamente al Bharata Natyam: un percorso didattico-spettacolare a partire dagli elementi di base della danza nei suoi due filoni: quello della danza pura e quello della danza recitata, fino all'analisi strutturale dell'intero brano. Fu un ottimo lavoro che ci permise di ripercorrere tutte le tappe del nostro apprendistato e fissarne in modo cristallino i suoi elementi. Partecipammo io, Ludovico, Tiziana, Renzo e Usha. Da allora il nostro apprendistato seguì una via regolare, con incontri annuali con Usha.

L'incontro con Usha Raghavan è, tutt'ora che non danzo più, un incontro di stima, di condivisione ad altissimo livello. La sua cultura filosofica, la sua esperienza di danzatrice da una parte, e la sua esperienza di donna e madre dall'altra, ha generato nel tempo uno scambio molto intenso fra noi.

La sua competenza e generosità mi hanno permesso alla fine di crescere e sviluppare la danza così come un professionista può fare. Mi ha condotto per anni, con somma cura e amore, dentro l'universo del Bharata Natyam, dipanandone i fili uno dopo l'altro, aiutandomi a comprendere e a tessere la mia tela. Così alcuni anni dopo è nato *Canti d'amore* il mio spettacolo solista impostato e rifinito con l'aiuto di Renzo.

È stata molto preziosa l'esperienza dell'Oriente, posso dire una vera scuola di vita. A noi attori è stato necessario un tempo lungo, per riconoscere cosa stava succedendo, io so che per me è stato un processo molto complesso. Per esempio, solo col tempo ho capito

che il desiderio di catturare velocemente gli elementi appresi, e di «sfruttarli» alla maniera dell'Occidente, non è una scelta vincente. La pratica ripetitiva ed estenuante delle stesse forme plasma il corpo e, a lungo andare, scava lo spazio interiore affinché affiori il sapore, il profumo del danzatore.

Devo dire che ringrazio tutti noi di aver percorso quest'esperienza di cui ancora oggi conservo i preziosi insegnamenti di cui è intrisa la mia attività, oggi.

3. *Luigia Calcaterra*

1974: Durante le prove del primo spettacolo del TTB, *L'amor comenza*, Renzo mi chiede di usare gli occhi come gli attori del Baris balinese e parla dell'analoga tecnica del Kathakali; è la prima volta in assoluto che sento parlare di questo particolare stile di teatro indiano. Vengo a sapere, in quella sede, della capacità degli attori-danzatori Kathakali di usare e controllare ogni singolo muscolo facciale; rimango affascinata dalle descrizioni di Renzo, ma dovranno passare altri quattro anni per capire veramente cosa il regista volesse da me in quella particolare scena dello spettacolo.

1977: Bergamo 28/8-6/9, Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo. Tra le decine di gruppi invitati da Eugenio Barba e provenienti da tutto il mondo c'è Krishnan Nambudiri che presenta il suo spettacolo di Kathakali. Le espressioni del suo viso sono strane, inusuali e forti ma sicuramente meno affascinanti di come ce le aveva descritte Renzo. Nel complesso, lo spettacolo mi annoia. Nonostante lo scetticismo degli attori, dopo due mesi Renzo invita Krishnan Nambudiri a Bergamo per un workshop con noi. Durante il seminario, il groviglio incomprensibile di movimenti, sguardi e gesti continua a confondermi la testa, ma il lavoro pratico comincia a darmi gratificazioni inaspettate; mi piace giocare con quei movimenti innaturali e misurarmi con la precisione che richiedono.

Primavera 1978: Aloka Panikar è in tournée a Bergamo su segnalazione di Ferruccio Marotti. Presenta una danza chiamata Orissi. A casa, dopo lo spettacolo, ricordo d'aver passato alcune ore a cercare di riprodurre movimenti e gesti visti poco prima. Oggi posso dire che l'incontro con la danza Orissi è stato una specie di colpo di fulmine: quella sera avevo preso una cotta per Aloka e per la sua danza. Il seminario che seguì, però, fu per me un fallimento; mi sentivo goffa e inadatta e gli sguardi di Aloka durante il lavoro me lo conferma-

vano. Aloka torna in India e mi lascia una generica «voglia» di Orissi, ma anche la convinzione-frustrazione che Orissi fosse una danza «per corpi orientali».

Autunno 1978: In seguito a una crisi del gruppo che non ricordo bene, Renzo propone di chiudere il teatro per tre mesi e di mandare gli attori in India e a Bali per studiare il teatro-danza orientale. Sono gli anni del fenomeno che va sotto il nome di «Terzo Teatro» e del lavoro che lo contraddistingue: il training. Andare in India significava anche sperimentare direttamente una forma di training che i libri e Renzo ci dicevano essere il più completo per la formazione di un attore. Il 10 novembre 1978 io, Tiziana [Barbiero] e Beppe [Chierichetti] partiamo per New Delhi. Beppe prosegue per il Kerala mentre io resto con Tiziana in un mondo che sapevo pieno di orrori che la mia fantasia non riusciva a immaginare. A Delhi, dove abita Aloka, senza sapere una parola di inglese, con una compagna diciottenne che voleva tornare a casa dopo tre giorni e che dopo dieci era diventata uno scheletro perché rifiutava la cucina indiana! A Delhi, con nella testa le parole di Renzo prima di partire: «Ti affido Tiziana»...! Ricordo la disperazione e la fame di quei giorni, ma tutto si aggiustò. Trovammo il modo di nutrirci con banane, noccioline, burro e marmellata. In realtà, le cose cominciarono ad andare per il verso giusto perché il fascino per la danza guariva ogni malessere. Orissi mi piaceva tantissimo: mi ammaliava, mi impegnava, mi riempiva. Danzavamo 8/9 ore al giorno, dappertutto; sull'autobus che ci portava a casa ripassavamo le *mudra* e i movimenti del collo o degli occhi; sul prato di una rotonda al centro di un incrocio con un traffico infernale, nella pausa del pranzo tra la lezione del mattino e quella del pomeriggio, ripetevamo all'infinito i passi di danza; a casa, prima di addormentarci, imparavamo a memoria i testi in sanscrito. La melodia cantilenata del sanscrito diventava la colonna sonora dei miei sogni, costellati di panini al salame, bistecche alla fiorentina e vasetti di nutella. Alla fine dei tre mesi di permanenza in India avevamo imparato quello che un allievo indiano impara in un anno e mezzo di lavoro.

In questi primi anni le cose con Aloka andarono più o meno così: io e Tiziana l'adoravamo, e lei ci considerava meno che zero. Credo avesse accettato di farci lezione solo perché Mohan Khokar (grande studioso che l'aveva accompagnata nella tournée in Italia) glielo aveva imposto. L'interesse di Aloka per la pedagogia era inesistente. A quel tempo, era all'apice della sua carriera, era celebre, era una diva e come tale si comportava: un giorno su tre cancellava la nostra lezione per i motivi più disparati e più futili. Con il passare del tempo, pe-

rò, le cose cambiarono: Aloka diventò una Maestra e noi sue Allieve a tutti gli effetti. Oggi per me è anche un'amica e una sorella.

Quella che doveva essere una piccola ricognizione sul teatro indiano della durata di tre mesi si rivelò, senza che lo sapessimo, l'inizio di un lungo lavoro, di un lungo studio e di un'avventura tutt'ora in corso.

Nel maggio 1979 facciamo la nostra prima apparizione pubblica (in Italia) con materiali indiani: nasce *Suite indienne* e nasce anche la grande sfida col mondo teatrale. Per anni abbiamo dovuto difendere il nostro lavoro dalle critiche, dalla derisione e da uno scetticismo che spuntava da ogni parte e a ogni livello: dagli spettatori semplici, che esprimono il loro disappunto con la scritta sul nostro pulmino «abbasso gli indiani, viva i cow-boy», fino agli intellettuali e agli studiosi, pronti a sostenere le più svariate tesi sull'assurdità, impossibilità e presunzione della nostra scelta. Avevamo contro anche il Ministero, che riteneva la nostra indagine non pertinente al teatro e quindi non inseribile nei criteri delle Circolari sulla Prosa. Insomma, una strada impervia ma che, personalmente, non ho mai vissuto come tale; dopo tutto, quello che contava, era il piacere fisico di danzare e la consapevolezza di sapere anno dopo anno che le cose da scoprire dell'universo indiano erano e sono ancora infinite, sorprendenti e di immensa ricchezza.

Settembre 1979: Inizia la lunga attività di promozione del teatro-danza orientale in Italia. Aloka Panikar (Orissi) e Saroja Khokar (Bharata Natyam) sono in Italia con una tournée organizzata da noi. Dopo di loro decine e decine di artisti orientali saranno invitati dal TTB quasi ogni anno per presentare i loro spettacoli in festival italiani ed europei. Nel giugno 1981 il TTB finanzia anche la produzione del *Gita Govinda* di Jayadeva in stile Orissi. Gli scambi Italia-India diventano regolari a partire dal 1979 (da allora ho rivisto Aloka quasi tutti gli anni) e questo grazie anche alla «vacanza-studio» entrata in vigore nel 1980 al TTB: gli attori possono scegliere ogni anno se fare normali ferie private oppure le cosiddette «vacanze-studio» con soggiorni in India per lo studio della danza e altro. Nel caso della «vacanza-studio» il teatro paga il viaggio aereo e le lezioni con i maestri; a volte, però, è successo anche che il teatro non avesse i soldi e alcuni di noi hanno deciso di pagarsi il viaggio di tasca propria. C'è da dire che, soprattutto i primi sei-sette anni, queste «vacanze-studio» avevano ben poco di vacanza e moltissimo di studio. Secondo lo stile di Renzo, che ha impostato la vita del teatro sul detto «prendere più piccioni con una fava», in India non si andava solo

per fare danza ma per prendere tutto il possibile. Il primo anno, oltre alla danza Orissi ho praticato anche il Bharata Natyam e gli anni successivi, un po' per scelta, un po' per volere di Renzo, mi sono trovata a fare lezioni di *sitar* e *mrindingam* (un tipo di tamburo) mentre gli ultimi anni ho studiato *veena*, lo strumento a corde che poi è entrato nello spettacolo su Gandhi [*Esperimenti con la verità*, 1992].

Le prime vacanze-studio erano una gara contro il tempo: ricordo 10-12-14 ore al giorno di lavoro intenso per imparare il più possibile. Gli amici indiani ci definivano *work-dependent* ma in realtà io trascorro ogni vacanza-studio come un'oasi di pace, una specie di lusso dove ci si può finalmente concentrare solo ed esclusivamente sul lavoro artistico: lontana dai telefoni, dalle riunioni, dai bilanci ministeriali, dall'organizzazione. Un vero paradiso che divido ogni volta, e da venti anni, con Tiziana.

A questo punto voglio aprire una piccola parentesi circa il rapporto tra me e Tiziana. Tra noi due c'è sempre stata una rara armonia nel lavoro in India e forse è anche per questa nostra sintonia che è maturato una sorta di aneddoto: in India, da sempre, noi siamo conosciute come «Luigia and Tiziana», ovvero, «Luigia and Tiziana» viene detto come se fosse un unico nome e ancora oggi quasi nessuno (nemmeno Aloka) conosce o ricorda il nostro cognome. In India non esiste Luigia senza Tiziana o Tiziana senza Luigia, come se fossimo due siamesi. A me questo piace.

Gennaio 1980: Torniamo in India per continuare le nostre lezioni con Aloka ma lei si rifiuta di insegnarci. Nella sua tournée in Italia del settembre 1979 erano nati malintesi tra il suo accompagnatore Mohan Khokar e Renzo per quanto riguardava la questione economica. Secondo lo stile indiano, che nelle diatribe ammette raramente ragionamenti o chiarimenti ma solo inasprimenti e rotture, Mohan Khokar aveva imposto ad Aloka di non insegnarci più e lei, senza conoscere e capire minimamente né allora né mai i particolari della disputa, così fece. Ci trovammo a Delhi (per fortuna con noi c'era Renzo che doveva preparare una tournée), disperate e senza sapere che fare quando il Guru Mayadhar Raut (il maestro di Aloka), sollecitato da Renzo, ci convocò per dire che ci avrebbe insegnato lui. È solo grazie al Guru Mayadhar Raut se io e Tiziana abbiamo potuto continuare Orissi. Aloka, senza saperlo, con il suo rifiuto ci stava dando l'opportunità di conoscere una persona meravigliosa e di approfondire la nostra danza con uno dei quattro Guru che avevano codificato e formalizzato la danza Orissi negli anni Cinquanta.

Con Mayadhar Raut le lezioni erano molto più difficili perché, allo stile dei vecchi Guru, insegnava stando seduto, ma le sue furono lezioni veramente complete con approfondimenti teorici, spiegazione dei significati e della struttura delle composizioni che senza di lui non avremmo forse mai conosciuto. Di quell'anno ricordo la dolcezza e il senso di protezione di Mayadhar Raut nei nostri confronti: ci aveva accolto come allieve contro tutti e tutto, si interessava a noi anche fuori dalle lezioni accertandosi che fossimo ben alloggiate, a volte ci invitava a pranzo con la sua famiglia. Tutte cose che solo ora che conosco molto bene le abitudini, i ruoli, i ranghi e le regole indiane posso giudicare come splendidi regali che il Guru ci faceva.

Febbraio-marzo 1980: Tutto il TTB, sparso per l'Oriente in vacanza-studio, si dà appuntamento a Cheruthuruthy, in Kerala, per iniziare una tournée indiana coi suoi spettacoli «occidentali». Tocchiamo diverse città con *Albatri* e con *Sonja*: Trivandrum, Madras, Calcutta e Delhi. È con questa tournée che comincio a conoscere veramente l'India: il meraviglioso paesaggio del Kerala, il Kathakali con le sue *full-nigths*, il Kalamandalam (la scuola di Beppe), l'ospitalità dei keralini, il caldo soffocante, la coda di bambini che ti seguono mentre cammini, il loro coro di «*what is your name?*»... Ma in tournée ho cominciato a conoscere anche l'altra India: Calcutta con le sue miserie, le enormi bidonville con milioni di esseri umani brulicanti come scarafaggi. Ricordo come un'allucinazione il centro della città con milioni di pedoni, risciò, auto, mucche che si muovevano al rallentatore come un unico corpo mostruoso. Non sono più tornata a Calcutta. Vicino Calcutta, a Shantiniketan, nel campus dell'Università fondata da Tagore, abbiamo presentato *Sonja*: ricordo l'emozione, incontrollabile, l'impressione durante tutto lo spettacolo di essere in un luogo sacro. Un'altra replica di *Sonja* che non scorderò mai è quella fatta a Madras al Kalakshetra (scuola di musica, canto e danza fondata da Rukmini Devi, colei che riportò alla luce il Bharata Natyam dopo la colonizzazione inglese). Ancora adesso mentre scrivo, ricordo con un brivido alla schiena, il *banjan*, l'albero sacro con ai piedi la statua di Ganesha: da lì apparivo, all'inizio dello spettacolo, con la fisarmonica; ricordo il tratto del percorso che portava al mare, le note della nostra musica con una sonorità molto diversa dal solito per via degli enormi spazi aperti; ricordo le congratulazioni sincere di Rukmini Devi. Queste due repliche furono particolari ma anche le altre in India hanno avuto ognuna qualcosa di singolare: a Trivandrum, in Kerala, ricordo che a seguire *Albatri* era un pubblico esclusivamente maschile perché per le donne sarebbe stato indecente me-

scolarsi ai maschi; a Calcutta ricordo *Albatri* al Victoria Memorial con gli organizzatori in confusione perché non sapevano dove e come far sedere le autorità (*Albatri* è uno spettacolo itinerante); a Delhi o Madras ricordo una schiera di ragazzini ingaggiati dagli organizzatori come servizio d'ordine durante lo spettacolo, con bastoni di bambù per tenere lontano il pubblico dalle scene.

Giugno-luglio 1980: Il Guru Mayadhar Raut viene in Italia per le lezioni di Orissi e per tenere alcuni seminari. Permane la rottura con Aloka.

Ottobre 1980: La tenacia di Renzo e del Guru Mayadhar Raut riesce a riallacciare i rapporti tra Aloka e noi. Per alcuni anni lavoreremo con tutti e due. Sono gli anni più belli per le nostre vacanze-studio.

Giugno 1981: Produzione, di cui ho già parlato, del *Gita Govinda*, presentato a Bergamo nella rassegna del TTB dal nome *Il Sapore della danza*; in quest'occasione, per la prima volta in Italia, vengono fra l'altro presentati spettacoli di Kutiyattam con una troupe al completo.

Novembre 1981: Quest'anno, oltre alla vacanza-studio ci permettiamo una decina di giorni di vacanze vere che vanno segnalate perché io e Tiziana decidiamo di visitare lo Stato di Orissa dove è nato questo stile di danza. Ricordo la nostra visita notturna a Konarak il *Tempio del sole e dell'amore*. Tutto il giorno seguente lo passammo a esaminare centimetro per centimetro le centinaia di sculture del tempio minore che raffiguravano le pose di danza sulle quali è stata costruita la danza Orissi. Ricordo la gentilezza e l'ospitalità di Sanjukta Panigrahi, altra fondatrice e grande danzatrice Orissi, «rivale» di Aloka, che andammo a trovare a Bubaneswar. Poi ci fu una tappa a Varanasi. Era tutto così straordinariamente sconosciuto, affascinante e incredibile quello che ci si presentava agli occhi: il Gange nella sua maestà che incute rispetto e una sorta di timore; i pellegrini provenienti da tutti gli angoli dell'India giunti lì solo per bagnarsi nelle sue acque sacre; la barca (l'unica a motore) del Marajà locale, che salutava il popolo osannante sulla riva in un giorno particolare di festa e l'esperienza di Marikàrnika: un *gat* (terrazzo con scalinata) in riva al Gange dove vengono cremati i morti. È un luogo proibito ai non induisti ma, non so come, un amico di un amico di un amico conosciuto lì, una notte ci dice: «Io vado spesso a Marikàrnika a meditare; se volete vi porto con me». Vedere bruciare corpi umani su delle pire distanti da noi solo due metri, sentire l'odore della carne bruciata, sentire il tonfo dei crani che scoppiano al calore

del fuoco o vedere i corpi carbonizzarsi, restringersi e rimpicciolirsi è stata una delle esperienze più sconvolgenti della mia vita.

Da qui in avanti non so bene come procedere, mi resta poco tempo e forse non vale la pena scandire anno per anno il susseguirsi delle annuali vacanze-studio. Diciamo che le vacanze-studio in sé, con il tempo, sono diventate una «splendida routine». Segnalerò solo un paio di episodi.

Dicembre 1983: Una crisi privata sfocia nelle mie dimissioni dal TTB; niente di rilevante ma decido di trasferirmi in India dove resto per quattro mesi. Vivo in casa di Aloka, che mi accoglie senza chiedere una rupia per il vitto, faccio Orissi tutti i giorni, curo i miei mali. Ricordo questi quattro mesi come decisivi nel rapporto di affetto con Aloka, un affetto reciproco che ci legherà fino ad oggi.

Primavera 1985: Inizia un periodo terribile per Aloka. Per vicende complesse il Guru Mayadhar Raut rompe i rapporti con lei, che ne soffre terribilmente. Nonostante i numerosi tentativi di Renzo, palesi o mascherati, di riavvicinarli, ancora oggi i loro rapporti non sono buoni. Nell'estate 1985, inoltre, Aloka rimane seriamente ferita in un incidente stradale. Ha un occhio paralizzato e i movimenti della parte sinistra del corpo seriamente compromessi. La sua carriera è stroncata e, come se non bastasse, dopo qualche mese perde il marito. Come in un melodramma, in cui le disgrazie si accumulano e nei momenti peggiori si è abbandonati da tutti: così successe ad Aloka che si è trovata sola, senza una rupia e senza sapere bene che fare della sua vita. Con una forza d'animo, vista a posteriori, eccezionale Aloka riesce a superare queste terribili sventure; incoraggiata anche dal TTB si dedica all'insegnamento, apre una scuola a Delhi, segue la figlia Ambika che decide di intraprendere la carriera della madre e con tenacia si esercita fino a recuperare quasi interamente i movimenti del corpo (purtroppo non dell'occhio). Io e Tiziana, anno dopo anno, continuiamo le nostre lezioni di danza con Aloka e, dopo l'incidente, anche con Ambika che danza con noi durante le nostre lezioni e viceversa. Un dato numerico: i brani di danza imparati fino ad oggi sono 22. Un'altra data da rilevare è il novembre 1986: Seconda tournée del TTB in India (Kerala) e prima apparizione in India di «Luigia and Tiziana» con lo spettacolo intero di Orissi sulla base di una musica registrata. Era la prima volta che danzavamo in India e per un pubblico indiano, ed è stata una tappa molto importante. La vera *prima* di «Luigia and Tiziana», di fronte a un pubblico di conoscitori, è stata a Delhi, nel novembre 1989. Uno spettacolo con orchestra dal vivo e con i critici. Che lo volessimo o no, lì si

giocava la nostra reputazione, lì era il traguardo di dieci anni di lavoro, lì stava la risposta al senso delle nostre fatiche e delle nostre ambizioni. Ricordo che la mia tensione era così forte che, la notte subito dopo lo spettacolo, ebbi una febbre altissima, così alta che per la prima volta in vita mia sperimentai il delirio. Le critiche furono molto buone; i critici indiani sono molto pignoli e hanno forti pregiudizi sugli occidentali che interpretano le loro danze, per cui, trovare sui giornali il titolo a sei colonne: *Born to Indian dance* è stata, confesso, una bella soddisfazione. Ed è stato bello anche nei confronti di Aloka che ormai ci considerava le sue due allieve più importanti (dopo sua figlia) e che aveva voluto e organizzato con tanto calore e ostinazione questa presentazione pubblica. Nel 1992 c'è stata un'ulteriore occasione di mostrare il nostro Orissi a Delhi, questa volta invitati da un'istituzione indiana. Ancora una volta la critica è stata buona. Quando parlo delle recensioni ne parlo con evidente soddisfazione ma mi permetto di essere così «immodesta» solo perché ritengo la critica positiva rivolta non a me personalmente ma al TTB intero. Non l'ho mai sentito come un successo personale ma un traguardo di tutti e, quindi, qualcosa da dividere con Tiziana, con Renzo e con gli altri.

4. *Beppe Chierichetti*

Sicuramente indossavo una maglietta arancione con un canguro al petto e dei pantaloni blu: era estate e mi trovavo sul lungomare di Pescara. L'anno doveva essere il 1966, quello della mia maturità (scolastica). Il teatro era quello all'aperto delle manifestazioni estive dell'Associazione degli Amici della Musica e del Teatro di Pescara: il Gabriele D'Annunzio. Lo spettacolo che presentavano era di teatrodanza Kathakali, che ora scrivo e pronuncio con una certa familiarità, ma chissà a cosa mi corrispondeva a quel tempo! Sicuramente all'imprinting delle mie amatissime letture di Salgari.

Vivevo a Chieti e di librerie giusto c'erano solo quelle che vendevano libri scolastici; così mi facevo spedire dalla casa editrice Salani quei libretti (che copertine!) via posta e in contrassegno; il loro arrivo, severamente regolato dai miei risultati a scuola, era qualcosa di indescrivibile per la gioia. L'India, quindi, era familiare, anche se solo attraverso Salgari.

Andai al D'Annunzio forse per vedere in carne ed ossa La Tigre

e Yanez e La Perla (la versione televisiva di qualche anno fa l'ho sentita come un'offesa personale!).

Non ricordo nulla dello spettacolo se non la sua incomprensibilità; ricordo, invece, i volti truccati e i camerini, le stuoie a terra e le scarne lampadine che illuminavano il trucco. Credo che avessi anche parlato con qualcuno di loro. (Qualche anno dopo, in India, cercai di capire chi fossero stati quei danzatori. L'unica compagnia che poteva essere presente in Italia in quel periodo era quella del Kerala Kalamandalam di Cheruthuruthy: proprio quella in cui stavo svolgendo in quel preciso momento il mio apprendistato...)

La noia fu tanta.

Nel 1977 ci fu l'Atelier di Bergamo. Già da qualche anno facevo teatro: ero entrato come allievo al TTB nel 1972. Fino a quel momento il teatro era quello delle lezioni di Renzo Vescovi, Bruno Collavo (Storia dell'Arte), Michele Guadalupi (musica), Marise Flasch (mimo) e lezioni di acrobatica con una professoressa di Bergamo. Poi ci fu l'Odin Teatret con *Min Fars Hus* e nulla fu come prima. Allora molte relazioni mi erano oscure: ad esempio il fatto che all'Atelier quei maestri orientali fossero presenti come artisti singoli ma che in realtà la loro arte aveva senso solo in presenza di un Gruppo (anche se *sui generis*) che la giustificasse e la rendesse veramente viva.

Come era successo già a Pescara, la noia si perpetuò. Sembrava che non succedesse nulla durante quegli spettacoli di Kathakali di Krishnan Nambudiri, persona di cui ho un bellissimo ricordo. Anch'egli scomparso e proprio a lui mi piacerebbe dedicare questi appunti. Lo ricordo gentilissimo e disponibile ma non era un professionista: era un professore. Era professore in una scuola di teatro, la School of Drama, di Trichur in Kerala e aveva una doverosa infarinatura, da dilettante, di Kathakali, ma nient'altro. (Come se io andassi in India a dare lezioni di Commedia dell'Arte.) Eugenio Barba, però, lo proponeva come esempio di danzatore di Kathakali. Sorrido con amore verso Eugenio per questa iniziativa ma quello che importava (adesso come allora) è che un Mito teatrale si stava avvicinando a noi. Non era Kathakali (e lo avremmo scoperto solo molti anni dopo a giochi fatti) ma che importanza poteva comunque avere se avevamo a garanzia il nostro Maestro occidentale che trovava in quelle danze delle verità che a noi (a me) sfuggivano? La noia dipendeva solo dal fatto che io non capivo... Così mi sforzavo di pensare.

L'Atelier si era svolto dal 28/8 al 6/9 1977. Già dal novembre ci furono i primi seminari di Kathakali, poi nel 1978 il ritorno dell'intera troupe di Krishnan Nambudiri a Sant'Arcangelo e l'organizzazio-

ne di spettacoli indiani con *L'Autunno musicale* di Como. All'inizio di quell'anno, Ferruccio Marotti ci aveva presentato e organizzato la presenza di Aloka Panikar a Bergamo. Fu una vera e propria fascinazione, in particolare per Renzo.

(Per lui l'aspetto *tandava* – e quindi maschile – del Kathakali credo abbia funzionato soprattutto per una serie di rimandi «culturali». Aloka, invece, fu eros allo stato puro e dunque la quintessenza del *lasya*, l'aspetto femminile.)

Proprio nell'estate di quell'anno qualcosa cominciò a non funzionare più nel TTB: Susanna [Vicenzetto], Franco [Pasi], Enrico [Masseroli] e Ludovico [Muratori] avevano annunciato le loro dimissioni. (A Ludovico va un pensiero caro, lo stesso che rivolgo a Sanjukta Panigrahi ed Ingmar Lindh.)

Come sempre, le dimissioni ebbero un andamento ondivago ma, dopo l'ultimo spettacolo a Pontedera, il gruppo si separò. Susanna e Franco decisero di andare in India a fare Kathakali. Si recarono a Shrikrishnapuram in Kerala, il piccolo villaggio da cui proveniva Krishnan Nambudiri. In teatro eravamo rimasti in tre: io, Luigia [Calcaterra] e Tiziana [Barbiero]. Renzo, intanto, continuava a parlare dell'India e dei Miti di quel teatro: attori capaci di ridere con un occhio e piangere con l'altro. Decise di mandarci in India. E cosa potevo fare io se non Kathakali? Era l'unica danza maschile che fino ad allora avevo visto al TTB.

Mi sono sempre chiesto: ne ero veramente affascinato? C'era amore per quello che avevo visto fare fino ad allora? Per Aloka Panikar sicuramente sì: quando guardava con quegli sguardi simmetrici così tipici della danza indiana, a 45 gradi rispetto al pubblico, sembrava che volesse invitare proprio me. Era quella la danza delle Baiadere, dei sette veli? Che ne sapevo allora io di tecnica?

Ma quel gran sferragliare di campanelli e gong che era la musica del Kathakali, quegli strani trucchi che facevano sparire le caratteristiche individuali dell'attore, quelle grandi gonne che nascondevano il corpo dell'attore e facevano sparire la tecnica a tal punto che un pessimo danzatore poteva essere scambiato per un vero attore... Era quella la danza che avrei voluto imparare in India? Ma in quel momento non c'era altro da fare: aver fede in qualcosa di sconosciuto contro cui avevo anche combattuto quando si era deciso di invitare Aloka Panikar al TTB.

Si trattava di investire del denaro in qualcosa in cui credeva solo Renzo. Decidemmo di partire.

Per Tiziana e Luigia, forse, fu più facile: avevamo l'indirizzo di

Aloka. Del resto, una danza come Orissi o Bharata Natyam anche a quel tempo era più leggibile secondo gli standard (anche temporali) occidentali. Brani danzati da singoli, e poi affascinanti coreografie astratte che sono parte integrante del repertorio, storie che durano non più di una ventina di minuti...

Ma il Kathakali, già da allora, sembrava proporsi come una giungla dal difficile accesso. Ricordo Krishnan Nambudiri che durante uno spettacolo all'aperto, sulle rive del lago di Como, traduceva in simultanea per me e per Renzo. Lo sgomento, lo smarrimento nascevano dal fatto che non capivo la relazione tra azione e significato. Era proprio quella la danza che avrei voluto fare in India?

E come estrarre, da quel repertorio oceanico di storie a incastro, qualcosa che potesse essere interessante per me e il TTB?

E poi, dove andare? E a quel punto ci aiutò Ferruccio Marotti che Renzo sapeva essere andato in India per filmare il Kathakali l'anno precedente. Ci spedì una lettera di presentazione, in perfetto *formal english*, per una scuola di Kathakali, che ancora conservo, che piacque tanto agli indiani di Irinjalakuda da accettarmi con grandi sorrisi...

Per farti capire, mi pare di non avere altre possibilità che sfogliare dei (per me) voluminosi diari: sarà interessante tutto ciò che vi scoverò? Al momento non mi importa più che tanto, sarà quello che sono, o che ero. Prendere o lasciare[1].

10 novembre 1978

Tiziana, Luigia e Beppe partono per New Delhi.

16 novembre

In treno verso il Kerala. ...Sento di non avere ancora la forza di staccarmi dalle cose concrete che mi legano ai miei affetti lasciati a Delhi. Devo pensare che tutto è fatto in funzione del lavoro. Tutto quello che mi circonda non deve avere per me nulla di poetico o di deprimente. Non devo tenere un diario del viaggio: non sono un poeta o un turista a caccia di emozioni o atmosfere. Qui, nessuno sembra essere sconvolto per le dodici ore di ritardo del treno. È un primo segno?...

[1] Per questo dossier è stato utilizzato solo il diario di Beppe Chierichetti relativo al primo viaggio in Kerala, per non alterare una relativa omogeneità di proporzioni tra gli interventi dei diversi attori. L'altra possibile soluzione era operare una selezione all'interno di tutti i diari indiani di Chierichetti, ma è sembrata meno interessante.

17 novembre

...Finalmente arriviamo nel Sud. Dovremmo essere dalle parti di Madras. Del resto di tempo ne è passato! Forse è un training anche questo, come il mangiare. Che orrore! Ne sono disgustato. Mi lascio andare alla dolcezza del pensiero del ritorno, i genitori. Devo evitare di organizzarmi il ritorno... Vedo in queste terre una povertà diversa da quella misera vista fin qui: fuori è verde contro il marrone di Delhi. Tra uomini e terra sembrava non esserci differenza: qui gli uomini sembrano invece spiccare chiaramente mentre attraversano i campi di riso. Fra 90 minuti spunterà la luna e io sarò triste. Sento qualcosa che assomiglia alla paura e i volti di chi mi sta davanti scompaiono al buio e quel che resta è solo il bianco delle cornee... Arrivo intorno alle 22 e scendo a Trichur...

21 novembre

...Per la prima volta ho visto lavorare gli allievi nella scuola. È impressionante sapere che sono lì dalle tre di notte. Stavano facendo il lavoro conclusivo della mattinata e provavano alcuni pezzi, tutti insieme, con gli accompagnamenti ritmici e vocali degli altri studenti. Il maestro (che poi sarà anche il mio) ogni tanto interrompeva... Si alzava dalla sedia e con in mano il bastone che gli serviva per dare il ritmo, picchiandolo su di un tronco di albero, si avvicinava all'allievo. Quest'ultimo, con gli occhi spaventati, indietreggiava immediatamente. Il maestro lo sgridava, l'allievo rispondeva con una voce che si faceva sempre più fioca mentre i piedi sembravano volersi attorcigliare tra loro. ...Come vecchi gufi, mentre i giovani lavorano, passano attori così anziani che non possono più danzare: si occupano della cucina, di altre piccole mansioni e imprecano sempre contro i giovani che sbagliano i passi. Hanno sempre qualcosa da obiettare: sono acidi e pettegoli. Questa severità, tuttavia, la si nota solo durante il lavoro perché, una volta finito, tornano a essere cordiali e allegri e l'atmosfera si rilassa. Forse da venerdì prossimo potrò iniziare anche le mie lezioni. Un vecchio gufo mi ha scrutato, palpato a lungo, riportando le sue impressioni sul mio corpo agli altri due maestri. Mi hanno mostrato le foto di una cerimonia fatta lo scorso anno con Marotti. ...Arrivo a scuola alle tre di notte: alcuni colpi di *chengilam*, uno dei gong del Kathakali, danno inizio al lavoro. Il maestro di sanscrito è in un angolo, cosa farà mai?...

22 novembre

...Sono andato a scuola per suonare il clarino ma la curiosità degli altri allievi è troppo grande. Insopportabile! Attendevo questa giornata perché devo partire insieme alla troupe per uno spettacolo.

Ho fatto una fotografia prima di partire: sembravamo un'allegra brigata pronta per la gita di fine anno.Tutti han fatto le abluzioni nella grande vasca d'acqua verde vicino al tempio, si sono incipriati e pettinati accuratamente e insieme siamo saliti su un furgone di quarantotto anni fa! È impressionante l'abilità diabolica di questi autisti su strade non asfaltate o piene di buche. ...Sembra che le necessità materiali siano ridotte al minimo. Sarà per questo che la loro arte è così ricca? Esiste forse un rapporto geometrico o è solo moralismo provinciale? Di questa scuola, l'Unnay Warrier di Irinjalakuda, solo un membro è stato in Europa e in America: si tratta del truccatore che è andato in tournée con il Kalamandalam di Cheruthuruthy, la scuola statale per eccellenza... Gli attori non scaricano le casse dei costumi dal furgone perché questo è compito degli inservienti del tempio... Dove non mi fanno entrare, non sono induista: sconsolato me ne torno a Irinjalakuda!!! Forse venerdì prossimo inizio sul serio.

23 novembre

...Devo tornare in Italia con qualcosa di bello. Ricordo che quando Renzo congedò Tiziana e Luigia che stavano partendo per Delhi disse loro: «Mi accontenterei che imparaste come Aloka entra in scena». Forse è solo una necessità che mi creo per aumentare ancora la dolcezza del pensiero del ritorno. Come sarebbe bello tornare, mostrare ciò che ho fatto e vedere il volto di Renzo finalmente raggiante nei miei confronti. Vedere gli altri lavori e metterli insieme, organizzare bene il rientro con la gioia nel cuore, quella che mi è mancata al TTB dopo *L'amor comenza*: la certezza di un lavoro ben fatto e completo in tutti i sensi. Prendere il mio tempo per vestirmi e truccarmi. ...Provo a scrivermi un programma: dal 24 novembre al 24 dicembre: periodo dedicato ai rudimenti del Kathakali. Passi, *mudra* e qualsiasi altra cosa volessero; dal 24 dicembre al 31 dicembre: vacanze con Tiziana e Luigia; dal primo al 31 gennaio: preparazione di una storia, registrazione delle musiche, rudimenti di trucco, costumi, reperimento di gioielli; dal primo febbraio a fine febbraio: ultime rifiniture e poi partenza... Quali variazioni subirà questo programma?

24 novembre

...È venerdì ma neanche oggi è il giorno buono per cominciare. Vado a scuola ma non c'è nessuno. Verso le 10 del mattino arriva Gopalan Nair, il *principal* della scuola, l'attore più anziano e rappresentativo che ogni scuola ha: è il Guru. È un gran vecchio di 65 anni, diritto come un fuso; i capelli raccolti sulla nuca secondo la vecchia moda bramina del Kerala; il volto è nero e butterato; ha due orecchini, lo sguardo alto e dritto; intorno a lui, l'aria sembra spostarsi...

Mentre descrivo il Guru mi trovo nella stanzetta dell'*Apollo Tourist Home* che mi ospita. Bussano alla porta e la descrizione si interrompe: è Tirur Nambisan, il cantante più anziano della scuola. Non è ancora ubriaco e riesco a capire che tutta la mia attesa nasce da una controversia finanziaria tra Gopalan e gli altri due maestri della scuola, Kuttan e Raghavan. La presenza di Marotti lo scorso anno ha causato problemi in questo senso. In seguito a ciò, nessuno si vuole occupare di me anche se sarebbero felici di avere nella loro scuola il primo studente occidentale... Mi danno un appuntamento a cui nessuno si presenta. Di chi mi devo fidare?...

25 novembre

Mi chiamano improvvisamente: Gopalan Nair ha consultato il calendario e il giorno sembra essere propizio per l'inizio delle mie lezioni. Sono le sei del mattino e diluvia. Nella scuola è buio e dai campi vicini si sentono solo canti isolati di gente in preghiera. All'improvviso arriva Mr. Mennon: elegante e distinto, in *dhoti* bianco, camicia di *kadi* bianchissima e la sciarpa orlata d'oro. Mr. Mennon è una persona a cui devo molto. È il direttore della scuola; un *Kathakali Brahandan* letteralmente «un folle per il Kathakali». Uno degli spettatori eccellenti che spesso, durante gli spettacoli, siedono sul palco. Nulla del lavoro degli attori sfugge al loro sguardo severo: i minimi dettagli, se hanno tenuto una *mudra* (uno dei gesti dell'alfabeto della danza indiana) per un'unità di tempo in più o in meno del dovuto... [Mr. Mennon era un industriale del cocco, possedeva una Fiat nera con cui mi accompagnò all'*Apollo Tourist Home* il giorno del mio arrivo; mi aiutò molto nelle controversie finanziarie con gli attori anziani: col suo sorriso calmo di chi sa già come andrà a finire.] Prima di iniziare la cerimonia ho parlato con lui dei problemi finanziari. «*Dont'worry*» mi rispose e poi mi spiegò le modalità della cerimonia... Hanno acceso la lampada e preparato le tre noci di *betel*. Con qualche rupia le ho riconsegnate ai maestri in ordine di età. Ogni volta mi sdraiavo con la fronte ai loro piedi ed essi, ogni volta, mi rialzavano. Era il *Guru dakshina*, l'offerta al Guru che sempre deve precedere l'inizio di un apprendistato. Prima della cerimonia qualcuno mi accompagnò nel tempio, normalmente precluso agli stranieri, affinché ingerissi il cibo rituale... Alle 10 Gopal mi chiede di accompagnarlo a Perumbavoor per uno spettacolo. Ero contento perché finalmente avrei visto uno spettacolo in India. C'era Kalamandalam Kuttan (in India ogni attore ha il nome preceduto da quello della scuola da cui proviene, quindi lui prendeva il nome dalla sua scuola, il Kalamandalam di Cheruthuruthy)... Per la prima volta

ho visto un attore di Kathakali: una forza straordinaria unita a un controllo perfetto; una vera tigre!

...Ma mi sento solo. Sono solo. Nessuno parla inglese e gli indiani mi sembrano tonti: le cose bisogna ripeterle tre o quattro volte. Ora so per certo che il mio maestro sarà Raghavan perché Gopalan dice di essere troppo vecchio e di non conoscere l'inglese...

26 novembre

Scrivo una lettera a me stesso... Questa è una delle ultime opportunità che abbiamo per rinnovarci. Pensiamo a un attore di Kathakali: lavora 7/8 anni per costruire un repertorio di storie tradizionali che saranno il suo bagaglio professionale per tutta la vita. Non mi risulta che egli debba mai più allenarsi. All'attore di Kathakali sono sufficienti solo alcuni anni per vivere una vita intera su un repertorio tradizionale. Ma l'Occidente va molto in fretta e non c'è tempo per memorizzare e ripetere... Ecco perché i gruppi si sciolgono: non costruiscono la tradizione necessaria per sopravvivere. Noi, quindi, siamo in India per sopravvivere e costruire la nostra tradizione?...

28 novembre

...I piedi mi fanno terribilmente male. Sarà molto lungo questo lavoro. Sento le tensioni nel mio corpo che ostacolano il fluire del movimento e degli esercizi. Lavoro dalle 5.00 del mattino alle 6.30. Poi torno a casa a lavarmi, faccio colazione e scrivo queste note. Alle 9.00 riprendo per circa due ore e poi ancora dalle 15.30 alle 17.00 e dalle 19.00 faccio un'ora di *mudra*. Le ore del mattino sono le migliori: fa fresco e ho l'opportunità di veder sorgere il sole da dietro le palme e quando è sorto ho già fatto due ore di lavoro. Raghavan è bravo a mostrarmi come l'energia provenga solo dai piedi, da dietro la schiena e dai polsi. Allora si può tranquillamente lavorare con il volto...

29 novembre

...Mr. Mennon mi ha mandato a conoscere un danzatore di Kathakali e di Bharata Natyam, Toy: è molto simpatico. Mi ha detto che il Kathakali non è difficile: il problema è superare la fase meccanica per arrivare a quella espressiva, di come quando sboccia il fiore di loto occorra sentire il profumo e vedere la goccia di rugiada. È esattamente quello che cercavo...

30 novembre

...Abbiamo iniziato con il *Purapaddu*, la preghiera danzata che apre sempre uno spettacolo di Kathakali. È terribile avere a fianco gli allievi giovani che mi guardano come fossi un imbecille. Sono già due settimane e penso a quello che di bello voglio fare e come ricon-

quistare un posto nel cuore di Renzo... Ho scoperto il Kathakali: quando lo vedo danzare senza costumi... i corpi di Mohan, Vijaian, Sashi; corpi alteri e infallibili nel controllo del movimento...

1 dicembre

...Parmeswaran, il truccatore, mi ha invitato a casa sua, a qualche centinaio di metri dalla scuola. Si è arrampicato su di una palma di cocco: abbiamo mangiato e bevuto con semplicità. Il *Purapaddu* comincia a scorrere e sono felice, anche se i capillari rotti alle caviglie non si vogliono riassorbire... Lo studio delle posizioni del Kathakali mi fa capire che è una tecnica che implicando il perfetto controllo del peso e della cinetica permette l'esecuzione di movimenti simultanei... Oggi, durante la lezione, Raghavan mi ha detto che il Kathakali è un mondo dove lui, Kuttan, Gopalan e Nair stanno ancora imparando. Non si finisce mai di essere studenti... Allora non è vero quello che pensavo qualche giorno fa: sono continue docce scozzesi. Raghavan dice che devo fare le cose lentamente e io devo avere fiducia in lui. Devo sopportare i bambini che mi razzolano intorno, da loro posso comunque rubare qualcosa...

2 dicembre

...Mi chiedo quando ritmo e corpo si incastreranno tra loro. Raghavan usa un'immagine edilizia: mima dei mattoni che si prendono da parti diverse e poi si incastrano al posto giusto; mima perché sa solo qualche parola inglese, ma il suo sorriso... Certo, conosce *slowly* e chiude la mano a *mukula*, una delle *mudra*, con la punta delle dita che si uniscono; col suo lieve sorriso e quel dondolare del capo...

...Qui non c'è democrazia: attori di 25 anni devono ancora nascondersi dalla parte opposta del tempio per poter fumare una sigaretta lontano dall'occhio severo del loro Guru. Ho conosciuto giovani attori che si pongono il problema della libera espressione, della sessualità, della tradizione, delle superstizioni. Saranno loro la via del cambiamento? Io ho dovuto ancora aspettare la luna buona per iniziare il mio apprendistato. Sarà giusto così? Dalla stanza accanto arriva della disco-music, così mi pare. Solo ieri sera, davanti al tempio c'erano i musicisti e le donne che cantavano e gli elefanti e i pellegrini che uscivano dalla vasca d'acqua verde marcio...

4 dicembre

...Oggi mi sono sentito male durante il lavoro: una forma di rifiuto. Ho sognato un serpente con due teste, una al posto della coda e l'ho tagliata.

5 dicembre

...Non c'è mai nessuna posizione di forza. Il colpo è leggero sul

pavimento e c'è una grande sapienza nella distribuzione dell'energia. Non c'è alcuno spreco: Raghavan mi mostra come è possibile non sprecare l'energia, basta abbassare il baricentro del corpo. Basta non rispettare anche una sola delle regole di base: un piede non bene di taglio, che le gambe siano troppo di taglio o la forza non sia ben raccolta alla base della schiena ed ecco che il corpo immediatamente si affloscia come inerte e privo di senso... Lo sguardo sorregge l'intero corpo, l'abilità acrobatica degli allievi che saltano con la punta dei piedi uniti e riescono a toccarsi la fronte senza piegare il busto in avanti. Abilità accuratamente nascoste dai costumi sontuosi. Chiedo anche lezioni private a Raghavan perché quelle della scuola non mi sembrano sufficienti. Toy mi ha invitato a casa sua. Ora ho una gran confusione in testa di ritmi e passi...

6 dicembre

...Finché la forza non è concentrata nella schiena è impossibile fare i *Navarasa* (le nove espressioni facciali di base nel Kathakali). Sono molto demoralizzato e i miei piedi continuano a essere gonfi. Continuo a non capire a che punto sono. Guardo queste persone che vivono nella scuola: una specie di vita integrata, un po' mangiano, un po' dormono, un po' lavorano. Il concetto del tempo non esiste. Dovrei abbandonarmi ma non ci riesco: il bisogno di un risultato mi ossessiona...Vado insieme al mio maestro a una competizione di allievi di danza. Stressante rispondere sempre alle stesse domande «*vats yiour neme, how olde areyu, were you come frrrom?*» ma attraversare i loro grandi fiumi di notte è stato incantevole. Notti tropicali, da cartolina, ma vere...

8 dicembre

Da una lettera a Franco e Susanna: «...Se non vi ho scritto non è per orgoglio, ma per gli stessi motivi che già dall'Italia ci hanno fatto scegliere luoghi diversi qui in Kerala per fare la stessa cosa. Dovrei raccontarvi mille cose di me, molte contrastanti tra loro e di cui faccio fatica a cogliere il nesso profondo, che mi attraggono e respingono: il mio lavoro, il rapporto con il maestro, il sistema di vita, il concetto di tempo e di azione in rapporto a esso. Il calore umano di questa gente: faccio fatica a distinguere tra interesse umano e interesse economico. Tutto è morboso e talvolta insopportabile. Molte volte ho paura di stare al loro gioco e soddisfarli in qualche cosa che, a mio parere, li danneggerebbe. Mi ci vuole molta umiltà per vivere sgradevoli sensi di repulsione o atteggiamenti troppo accomodanti. Se non mi sentissi ridicolo, vorrei vestirmi come loro e dormire come

loro. Mi hanno proposto di organizzare uno spettacolo del TTB qui a Irinjalakuda e sarebbe bellissimo...».

12 dicembre

...Mi sento impotente: il mio corpo non sembra adatto per questo lavoro. Vijaian mi dice che dovrei spaccare il mondo e mi mostra la sua leggerezza. È una lezione continua: i sorrisi dei piccoli, così gracili, che osservano le mie lezioni... Devo essere paziente: sto imparando a soffrire per il mio lavoro e l'amore che sento nascere è una sensazione bellissima. Perché non mi si concede? Perché non mi fa sorrisi compiacenti? Prima o poi mi dirà di sì e questa tecnica sarà mia per sempre... Ho iniziato i primi due versi di *Utthara Swayamvara*, una piccola storia sul matrimonio del principe Utthara che devo imparare. Sto apprendendo il linguaggio delle *mudra*: è questione di millimetri. Questo lavoro è un insegnamento continuo. Le lezioni private non iniziano e devo aspettare...

14 dicembre

Da una lettera a Tiziana e Luigia: «...Questa gente è maestra nell'arte di permettere e vietare. E dai loro sorrisi quel che per me è nuovo, per loro è vecchio di secoli, uguale per tutti, virgola dopo virgola. Non ci sono promesse da mantenere: è semplicemente così. Speriamo di ritornare "poveri" e senza saper nulla: come questi allievi dodicenni che tanto mi infastidiscono nella loro curiosità. Poi verrà di nuovo il tempo in cui anche questo si consumerà, come le maree che tutto svuotano e riempiono...».

18 dicembre

...Per la prima volta ho danzato il *Purapaddu* insieme agli allievi e con la musica dal vivo. In realtà, ho ascoltato pochissimo la musica, perché troppo impegnato a ripetere dentro di me le sillabe che corrispondevano ai movimenti... Quel buio al mattino presto quando attendo che Raghavan arrivi; una sola lampadina come luce. Poi arriva lui e dopo mezz'ora il caffè che sua figlia gli porta e che divide con me... Il corpo continua a farmi dannare. La tecnica del Kathakali sembra andare alla radice del comportamento fisico e richiede una perfetta e razionale disciplina di piccole energie. Se tutta la forza è concentrata nella schiena, anche respirare sempre con il naso e non aprire la bocca diventa facile...

20 dicembre

Questa mattina il corpo era bloccato e Raghavan se ne è andato seccatissimo. Credo di aver pianto. Raghavan mi ha promesso che lavoreremo anche durante la settimana di Natale.

21 dicembre

Di ritorno dal tempio Raghavan mi ha portato un fiore di loto, un po' appassito per la verità, ma sono stato felice del dono. Cronica è la mia voglia di non uscire dalla mia stanzetta ma non ne posso più. Vjaian mi ha detto di studiare il loto ma quando sono tornato a scuola era totalmente appassito.

22 dicembre

...Forse la mattina più bella da quando sono in Kerala: abbiamo lavorato con pazienza e bellezza. Abbiamo studiato gli sguardi, ogni movimento diviso e analizzato. È questo il lavoro che ho sognato, artigianale e paziente. Se si ha la sicurezza di un lavoro fatto in questo modo, non si ha neppure fretta di ottenere risultati. In serata cambiamo la storia che devo imparare. Forse *Utthara Swayamwaran* è troppo difficile ma lo è anche *Putana Moksa*; probabilmente farò una scena da *Duryodhana Vadham* nel ruolo di Krishna che rassicura Draupadi. Raghavan dice che nelle *mudra* non sono il cervello e il cuore che devono capire, ma le mani. Solo una volta che le mani hanno memorizzato, allora possono intervenire il cuore e la mente. ...Ho realizzato cosa blocca l'inizio delle mie lezioni private: è un problema di soldi...

24 dicembre

...Mi angoscia persino questo viaggio verso Srikrishnapuram: vado a trovare Franco e Susanna. Domani è Natale e non mi manca l'Italia...

27 dicembre

Sento che questa sarà una buona settimana. La scuola è chiusa ed avrò Raghavan tutto per me. Mi garantisce tre ore di lezioni private al giorno: iniziamo con il lavoro sugli occhi. Quando riesco a essere lucido durante le lezioni, vedo davanti a me un attore che è un incrocio di tecniche applicate alle varie parti del corpo: mani, spalle, occhi, muscoli facciali, gambe, cuore e ragione; ogni parte è una via per l'attore totale.

28 dicembre

Raghavan continua a disegnarmi il corpo dell'attore Kathakali. I veri maestri sono i piedi, le mani e gli occhi. Solo quando queste parti hanno imparato allora può subentrare la mente e poi tornare ai piedi... disegna nell'aria una linea che, partendo dai piedi, arriva alla testa e viceversa.

29 dicembre

Raghavan dice che un maestro non ha il compito di far sentire fe-

lici i propri allievi. Deve poter usare il bastoncino con cui dà il ritmo durante la lezione finché gli allievi non abbiano capito.

30 dicembre

I fine settimana sono angoscianti: il corpo sembra essere agonizzante e rifiuta il movimento. Raghavan dice che non c'è stanchezza se il cuore non è stanco. L'osservazione mi sembra un po' approssimativa visto che le caviglie non hanno ancora riassorbito i capillari rotti. Per domani ho chiesto di arrivare alle 10.30 perché sto molto male e non ho la forza di recuperare.

1 gennaio 1979

Un solitario artificiere notturno mi ha impedito di dormire e così, alle quattro del mattino sono andato a scuola. Il piede destro peggiora sempre più: Raghavan dice che è solo questione di pratica. Sono arrivati gli avamposti della troupe cinematografica di Ferruccio Marotti che verrà qui per un lavoro sulla danza indiana. Mi sento minacciato.

7 gennaio

Le presenze italiane mi distraggono e il mio diario ne risente. È arrivato anche Renzo insieme alla troupe.

9 gennaio

Renzo ha visto il lavoro: è rimasto molto soddisfatto. Ho sudato come mai in vita mia. Penso a quella forza che sento dentro e a come fare per conservarla anche in Italia dove tutto sarà più difficile. Qui c'è la bellezza antica di una tradizione che comunque difende. Il cammino è preciso benché arduo. Non ci sono problemi di espressività, creazione, libertà.

10 gennaio

Da una lettera a Tiziana: «Il corpo, completamente madido di sudore, andava meravigliosamente. I piedi picchiavano il liscio pavimento della casa del mio maestro. Era il momento più importante della mia permanenza in Kerala: Renzo stava vedendo il mio lavoro. Bambini e donne keraline circondavano quello spazio angusto. Ho lavorato senza avere il cuore in tumulto, senza nascondere nulla. Solo qualche impiccio ritmico risolto brillantemente dal segreto aiuto del maestro. So di star cercando qualcosa che non so: l'ho avvertito chiaramente in quei momenti totali. Alle osservazioni di Renzo è come se gli incubi sparissero d'incanto, e così bene che al mattino successivo non ho sentito la sveglia tanto da riuscire a essere a scuola con due ore di ritardo! Ma Raghavan sorride... La crisi finanziaria della scuola è tale che molti allievi devono tornare a casa. Ci salutiamo con le lacrime agli occhi. E quegli occhi neri, carboniosi, lucidi, con sottili ve-

nature di sangue nelle pupille, talvolta occhi bovini, mi hanno spezzato il cuore... Qui è una fossa dove lavorano milioni di formiche che non usciranno mai al mondo civilizzato. Qualcuna esce ed è subito schiacciata e ributtata nella fossa. Lettere europee giacciono sul tavolo capovolte: per due rupie metto in gioco i miei sentimenti. Sono crollato davanti a tanta semplicità e a sorrisi tanto lievi».

17 gennaio

Raghavan continua a insistere: devo fare il mio spettacolo di debutto nel Kathakali, l'*arangettam*, ma Renzo non sembra molto entusiasta.

23 gennaio

L'*arangettam* dovrebbe dunque essere il 25. Silvano Agosti mi ha promesso dieci minuti di riprese e forse la registrazione audio. Mi portano ad acquistare i *dhoti* da regalare ai maestri prima dello spettacolo. Ma quanti soldi mi viene a costare tutta questa operazione? Chiedo a quello che si offre di organizzare tutto: forse 400 Rs? O forse 1001 Rs? Rimango molto male. Mi porta al tempio per i rituali d'auspicio: 5 Rs è il prezzo del cibo offerto ad Hanuman e che mi aiuterà domani mattina durante lo spettacolo. Sono un po' triste pensando possa essere il mio maestro ad aver combinato tutta l'operazione finanziaria. Ma mi consola Nambisan, l'ubriacone che mi fa una promessa: lui guiderà l'orchestra e domani, durante lo spettacolo, mi terrà ben stretto nel suo ritmo.

25 gennaio

È uno dei giorni più importanti di questa permanenza in India. Il trucco per l'*arangettam* inizia alle 9.15. Mi aiuta Parmeswaram e in me subentra lentamente una grande tranquillità. La vestizione, la benedizione della corona, un gesto rapido e sono Krishna. Mi alzo in piedi, sento di essere un vero attore di Kathakali, lento a girarsi e pronto a mordere... Attorno a me si aggirano Renzo, Clara, Silvano, Gianfranco, Paola, Mr. Mennon e tanti altri che non conosco. Ogni tanto Raghavan viene a controllare con occhio paterno che tutto proceda correttamente. Inizia la cerimonia di consegna dei doni. Ad uno ad uno tutti i maestri sfilano davanti a me, per ultimo Raghavan. I miei occhi sono lucidi, come i suoi. Comincia la musica e il *Purapaddu*. Durante la parte lenta mi sono permesso di aggiustare le sciarpe come ho visto fare mille volte ai danzatori veri!! Nella parte veloce c'è un inceppamento di passi ma arrivo fino in fondo e per me è già tanto. Alla fine, tutti si precipitano su di me: mi tolgono la corona, mi fanno vento, boccheggio. Dopo 10 minuti si riprende con la scena

tratta da *Duryodhana Vadham*. Di nuovo qualche inceppamento ma anche qui arrivo alla fine. Tutto ora sembra scontato, anche gli applausi scroscianti della fine. Tutti mi sorridono. Pur non sentendolo molto vicino, anche Renzo mi è sembrato soddisfatto. Nel pomeriggio lo accompagno a Trichur: parte.

2 febbraio

Oggi addio semi-ufficiale con Raghavan. Mi ha chiamato a casa sua dove mi ha definito «suo fratello». Sua figlia ha imparato solo il mio nome e non quello degli altri italiani. Mi dice che tutti quelli della scuola mi considerano un indiano, mi raccomanda di tornare per i massaggi insieme a Tiziana che potrebbe imparare Mohiniattam (la danza femminile del Kerala) in modo da aprire una scuola in Italia! Domani sarò a cena a casa sua dopo l'ultima lezione. Tutti gli allievi più grandi mi chiedono di portarli in Italia, ma come spiegargli che anche il mio lavoro è legato ad un filo sottile come il loro?

3 febbraio

Non ho ancora realizzato che le lezioni sono finite. Sono ospite in povere capanne per ricchi pranzi d'addio.

4 febbraio

Continuo ad andare a scuola anche se non c'è più niente da fare.

5 febbraio

Parto, e Raghavan mi ha accompagnato alla stazione pur avendo fatto una notte intera di spettacoli. La situazione era molto imbarazzante. Poi se ne è andato a prendere il bus per Irinjalakuda: piccolo e con le gambe storte.

Bergamo, 2 marzo

Da una lettera al mio maestro leggo: «È giusto un mese che ho lasciato il Kerala. Oggi nevica e tutte le colline qui intorno sono bianche. Tutti vestono con abiti pesanti e di lana. Tu non hai mai visto queste cose: sono belle anche se differenti dalle vedute del Kerala. Qui non ci sono campi così verdi né alberi di cocco. Domani tutti gli attori del mio gruppo mostreranno ciò che hanno imparato in India, a Bali e in Inghilterra. Io mostrerò ciò che tu mi hai insegnato e offrirò il lavoro di domani a tutte le persone che mi hanno aiutato a Irinjalakuda: gli studenti della scuola, Mr. Mennon e su tutti tu. Ogni volta che ripasso il Kathakali danzi al mio fianco. Ricordo la tua voce, il colore della tua pelle. Voglio tornare in Kerala: non so quando né perché ma tornerò...».

...La tecnica del Kathakali è stata lunga da intuire. Le *mudra* devono essere contenute entro il flusso di energia che esce dal corpo, in

genere all'altezza del petto. Lo sguardo segue sempre il movimento delle mani cercando di essere sempre al di sopra di esse, non deve superare i lati del triangolo individuato dal centro del petto e dalle due estremità degli spettatori. Non esistono grandi movimenti dei piedi: esistono movimenti pieni di forza. La tecnica è anche intuire che chi deve capire sono le mani, gli occhi e i piedi; solo allora può intervenire il cuore e poi la mente e di nuovo tutto all'incontrario. È questa la linea dell'apprendimento in Kathakali. Dove non c'è stanchezza se il cuore è libero. Solo così si può vedere la bellezza di Draupadi o la malvagità di Dushassana, lo sconvolgimento della battaglia o l'agile corsa di una gazzella nella foresta.

Ho vissuto per tre mesi in una scuola di Kathakali. Ho visto come si riproduce nel tempo un attore di Kathakali: attraverso l'insegnamento di un maestro che a sua volta è stato allievo di un altro maestro. Il maestro spesso si sovrappone fisicamente al corpo dell'allievo fino a scolpirlo. Nulla sembra consumarsi, tutto è immobile. L'allievo si arrende. Non avrà più famiglia se non quella del maestro e parlando di lui la voce si abbassa e lo sguardo si fa furtivo. Non esistono problemi di gerarchie, di diritti o di libertà. Sembra tutto così facile per loro, così difesi come sono dalla tradizione, dove il tempo sembra essere più di quello che occorre. Forse perché gli dei sono sempre gli stessi. Mi sembra un paradosso che in Europa possano vivere gruppi come il nostro e poi l'Odin Teatret e Grotowski. Sono loro il nostro Kathakali, l'unica tradizione per cui gli dei sono sempre gli stessi. Ma a differenza del Kathakali, perfettamente integrato, noi siamo contro e viviamo per differenza di potenziale. Del Kathakali dobbiamo portare in Europa lo spirito, sussurrandolo con timidezza.

Il 2 marzo 1979 finalmente mostriamo agli altri cosa abbiamo imparato in questo periodo...

Dal nostro ritorno in Italia dopo questo primo viaggio, la nostra giornata ebbe una scansione diversa. L'India entrò nei nostri allenamenti quotidiani e nel nostro universo culturale. Già dal febbraio di quello stesso anno organizzammo il ciclo di film e conferenze di Ferruccio Marotti, *Alle radici del teatro*. Negli incontri con i suoi collaboratori che erano stati ad Irinjalakuda per le riprese, mi sentivo una specie di reduce, un veterano di battaglie combattute in comune. Mi sentivo un po' al centro del mondo del Kathakali. Quegli attori che vedevo nei film avevano qualcosa in comune con me, o meglio, mi sembrava di conoscerli molto bene. Il corpo scultoreo, una vera macchina teatrale, che era quello di Sadanam Krishnakutty nel film di

Ferruccio Marotti, lo sentivo come appartenente a un attore da cui poter «rubare» molto. Sarà proprio lui il «primo attore» di una troupe di Kathakali che avremmo invitato in Italia molti anni dopo.

Ma che fare di quel materiale? Per noi del TTB iniziò il lungo periodo delle *Tavole d'Atlante*, il titolo sotto cui venne raggruppato il repertorio indiano e quello balinese. Ricordo con particolare fastidio i primi spettacoli fatti: quelli di Inzago (MI) e Lodi su tutti. Esperimenti certo, ma non mi sentivo pronto e a me mancava una buona parte dei costumi: almeno i gioielli e la corona e, tuttavia, dovevo salire su un palcoscenico per «mostrare» qualcosa di esotico. Questa era la mia precisa sensazione, fastidio di cui ho un preciso ricordo ancor oggi. Tutto ciò fu causa di innumerevoli scontri con Renzo. Fui obbligato per molto tempo, nello spettacolo, a cantare (nel frattempo avevamo pensato di eseguire le musiche dal vivo) per Orissi vestito da Kathakali. Lo trovavo molto imbarazzante dopo che per mesi avevo sentito ripetere che l'attore Kathakali non può aprire la bocca perché porta sul volto il *chutti*, le alette di carta che gli deformano il viso... Per di più dovevo cantare delle «canzoni» indiane senza avere la tecnica per farlo. Fu un periodo difficile: quello che mi era sembrato un processo totale, sottoposto ai ritmi e alle esigenze del gruppo, tornava a essere relativo.

Poi c'era Sant'Arcangelo dove, accanto agli spettacoli di strada, mostrammo i primi risultati di questa ricerca. Esperimenti.

Nonostante tutto questo, ci fu chiaro, da subito, il bisogno di continuare. Renzo pensò che dovessimo tornare in India, non solo per imparare, ma anche per mostrare i nostri spettacoli, quelli non indiani. Fu un principio che ci guidò negli anni successivi. Organizzammo una tournée del Teatro in India per il febbraio successivo.

Nel frattempo, io, Vico e Susanna partimmo per l'India con destinazione il Kerala e precisamente a Cheruthuruthy, sede della scuola statale di Kathakali e che tra l'altro aveva anche insegnamenti di Bharata Natyam. Non ricordo come Vico si interessò alla danza indiana e Susanna al Bharata Natyam. Per Vico, dopo il suo rientro in teatro, la danza indiana diventò una materia d'obbligo: come l'acrobatica e i trampoli...

Agli inizi, Renzo pensava che si potessero fare due danze contemporaneamente. Infatti a Delhi Tiziana e Luigia, oltre all'Orissi, avevano fatto anche Bharata Natyam. Ricordo molte controversie sull'argomento. Il 28 dicembre del 1979 io, Vico e Susanna partimmo per la seconda volta per l'India...

5. Tiziana Barbiero

Cara Mirella,

domenica scorsa, durante *Albatri*, in un paesino del varesotto, mi sono lussata il gomito destro. È stata in un certo senso, a parte il dolore, una scenetta comica. Stavamo facendo un'azione acrobatica su un prato, dove, nascosto dall'erba, mi attendeva un buchetto traditore. Data la difficoltà del terreno, ma forse anche l'età che avanza, o la competizione con i più giovani (anche loro avanzano...) sono partita a fare le ruote iniziali con grande, troppa energia. Alla seconda ruota la mia mano ha incontrato il buco. L'unico di tutto il prato. Ricordo la sensazione dell'erba sotto la mano, e poi, all'improvviso, il vuoto. Ed eccomi stesa sull'erba. Il primo pensiero è stato chiedermi se potevo continuare, poi la mano sinistra, più veloce del pensiero, è corsa là dove il dolore, lancinante, chiamava. Ho lanciato urla spaventose, e, quando Beppe è accorso, gli ho offerto la mano destra supplicandolo di tirarla per far ritornare a posto l'articolazione del gomito. Beppe, ovviamente, ha rifiutato. Francesco [Suardi] allora mi ha sollevato la manica per vedere cosa era successo. Pare che sia sbiancato e corso via. Allora ho tirato la mano destra con la sinistra, finché il gomito è tornato (quasi) a posto. Non era eroismo, speravo solo di soffrire di meno. Tutto questo urlando ininterrottamente. Il pubblico, che continuava a divertirsi pensando che si trattasse dello spettacolo (è la verità!), a questo punto ha cominciato a sospettare che fosse successo qualcosa. Subito una decina di persone si è precipitata ad aiutarmi (e a soffocarmi) gridando: «È meglio seduta! È meglio sdraiata! È meglio in piedi! È meglio non toccarla!». Fino a che non è arrivata l'ambulanza ho dovuto provare tutti i suggerimenti e tutte le posizioni. Quando mi hanno sollevata per caricarmi sull'ambulanza, il pubblico ha applaudito a lungo, mentre io, piena di vergogna, piangente, continuavo a dire «mi spiace moltissimoooo». Una scena veramente patetica. Intanto pensavo a un aneddoto su Barišnikov che mi hanno raccontato: si era rotto i tendini di una caviglia durante uno spettacolo, ma, nonostante il dolore, aveva continuato a danzare fino alla fine! Solo allora, dopo gli applausi, era svenuto. E io? Che vergogna!

Perché ti ho raccontato tutto questo? Per diversi motivi, primo tra tutti: rompere il ghiaccio. Perché ciò che ci chiedi di scriverti sul nostro rapporto con l'India mi riempie di angoscia, per l'enorme quantità di materiale, di ricordi, di lavoro.

Quando abbiamo parlato per la prima volta del libro, nella sala

di musica al Teatro Sociale, ho pensato che avrei voluto cominciare così: «Chiudo gli occhi e mi concentro su una parola sola: India. E immediatamente mi appare l'immagine di un bellissimo vecchio, di un grande Maestro, del mio Maestro, il Pandit Amarnath».

Mi piacerebbe raccontare la mia straordinaria esperienza con lui nei dettagli, perché è ciò che di più ricco l'India mi ha donato ed è anche un concentrato d'India antica, originale, intatta. Dico questo perché Amarnath è scomparso lo scorso anno e io sono stata il suo unico allievo occidentale (vorrei conservare il genere neutro). Amarnath detestava l'Occidente e gli occidentali in genere. Aveva sempre rifiutato perciò di insegnare a occidentali, uomini e donne. Quando io l'ho incontrato era già vecchio e forse un po' meno rigido; perché lo ho amato moltissimo e vorrei poter ricambiare ciò che lui ha fatto per me. E poi perché io sono stata l'unica al Teatro Tascabile ad avere la fortuna di vivere l'esperienza d'allieva al modo dell'India che non c'è più. È anche forse l'unico ricordo che non condivido con Luigia, del cui racconto rischio, con il mio, di essere un doppione.

Sono entrata al Tascabile il 12 febbraio del 1978, a diciassette anni, per caso. La mia era una famiglia piccolo-borghese e io ero stata a teatro una volta sola, a nove anni: mia madre mi aveva portato a vedere il *Galileo* al Teatro della Società di Lecco. Mi addormentai quasi subito. Però ricordo molto bene il rosso dei velluti e quanto era scomodo dormire con la testa appoggiata alla balaustra del palchetto.

Ho incontrato il TTB a sedici anni, all'inizio del 1977. Un amico mi chiese se volevo partecipare a un seminario di teatro. Risposi d'istinto e mi ritrovai sul palcoscenico del Teatro della Società insieme ai giovani attori del Tascabile. Il corso era tenuto da Yves Lebreton.

Un anno dopo sono entrata al TTB. Credo che la mia richiesta di entrare al teatro fu accolta perché nel frattempo ero diventata la ragazza di Beppe [Chierichetti] e forse anche perché Renzo [Vescovi] era affascinato dalla mia giovane età. L'undici febbraio del 1978 mia madre mi accompagnò a Bergamo. Ebbe un colloquio con Renzo e, siccome ero minorenne, firmò una dichiarazione che mi permetteva di lavorare. Accompagnai mia madre fuori dal teatro e quando eravamo sulla porta lei mi disse: «Allora non torni più a casa?». Quella mattina era stato anche il mio ultimo giorno di scuola, ma non lo sapevo ancora. Tutto avvenne in modo molto rapido e definitivo. Non avevo tempo per rendermi conto di quello che stava accadendo e di come cambiava troppo velocemente la mia vita. Mi mancavano la

scuola, i miei amici, la mia città. Per molti anni fu durissimo. Ma Luigia era la mia maestra.

Il primo incontro con l'Oriente è avvenuto probabilmente nel 1977 in occasione dell'Atelier di Bergamo. Dico probabilmente perché non ricordo nulla; eppure, dato che c'ero, devo pur aver visto qualcosa. Poi, il 28 marzo del 1978 è venuta Aloka Panikar a Bergamo. Io ero in teatro da un mese e sedici giorni. So per certo, perché lo ha sempre detto, che Luigia scriverà: «Rimasi fulminata quando vidi per la prima volta Aloka Panikar danzare». Non posso dire altrettanto. Credo che la sua bellezza mi colpì più della sua bravura. Non ero particolarmente entusiasta del seminario che facevamo con lei, forse perché allora tutto era nuovo per me e tutto affascinante e disperante allo stesso modo. Ero molto timida e facevo fatica a fare questo mestiere, così tanta che, ancora oggi, non mi spiego come abbia potuto resistere.

In quei mesi in teatro c'era aria di rivolta degli attori contro il regista. Si preparava quello che avvenne due o tre anni più tardi: l'uscita dal teatro di Enrico [Masseroli] prima, poi di Ludovico [Muratori] ed infine di Franco [Pasi] e Susanna [Vicenzetto]. Ricordo che uno dei motivi di contrasto era l'interesse di Renzo per l'Oriente. Certo, non era l'unico motivo. Io non capivo nulla di quello che stava accadendo e delle dinamiche all'interno del gruppo, ma mi schierai dalla parte dei ribelli. Durò poco, perché amavo moltissimo Renzo; lui per me era un grande punto di riferimento. Chiesi pubblicamente scusa del mio errore e partii per l'India insieme a Beppe e Luigia il 10 novembre del 1978. Renzo ci raggiunse più tardi ma, prima della nostra partenza, ci aveva donato un anello, una piccola fede d'argento.

Spesso mi hanno chiesto cosa pensavo in quel periodo e cosa mi ha spinto ad andare in India per studiare le danze. Ho sempre risposto, deludendo certamente chi me lo domandava, che ero partita perché mi era stato ordinato. Ero più fortunata dei miei compagni più anziani, alle prese con le domande sul senso di quest'esperienza. Io non sapevo ancora di essere al mondo. Semplicemente ubbidivo. Renzo disse: «Impara l'inglese e vai in India a studiare Orissi». Partii per l'India senza fare domande.

L'India! Non sapevo neppure dove fosse né come fosse. Appena giunti a New Delhi abbiamo preso un taxi chiedendo di andare a Delhi. Non sapevamo che esistessero due città, la nuova e la vecchia, così come non sapevamo che la città vecchia si chiamava soltanto Delhi. Il tassista, infatti, ci portò a Old Delhi. Era notte ed io pensa-

vo di essere arrivata dritta all'inferno. Quella notte piansi a lungo e chiesi a Beppe e Luigia di darmi il permesso di tornare in Italia il giorno seguente. Il mio unico viaggio all'estero fino ad allora era stato in Svizzera.

Il mattino seguente abbiamo scoperto New Delhi. Ci sono rimasta per tre mesi. Studiavamo due forme di danza: Bharata Natyam con Saroja Khokar e la danza Orissi con Aloka Panikar. Saroja non mi sopportava perché andavo spesso fuori tempo e perché avevo comprato un sari da lavoro rosso, ed era un colore che lei detestava. Siamo state ospiti nella sua casa per i tre mesi della nostra prima permanenza in India. I pasti erano molto scarsi. La sera sedevo sul terrazzo con una fame da lupo ma Luigia non voleva farmi comperare niente da portare a casa perché temeva che Saroja si sarebbe offesa. Del resto mi era impossibile mangiare qualsiasi cosa fuori perché non mi piaceva nulla. Nella casa dei miei genitori non avevo mai visto o assaggiato nemmeno del pepe. Sono vissuta di yogurt, banane e *ciapati*. A volte la sera, di nascosto da Luigia, rubavo delle fette di pane per toast dalla dispensa della casa. Ridevamo molto, ma la fame era vera.

Io e Luigia dormivamo nello stesso letto. Era un letto piccolo, così dormivamo una di testa e l'altra di piedi. Dopo i pasti la maestra raccoglieva quel che rimaneva nei piatti (il mio era sempre vuoto e ben ripulito) e gettava quei pochi chicchi di riso dalla finestra per i poveri che correvano a raccoglierli nella polvere della strada. Saroja dormiva per terra ai piedi del letto del marito. Io pensavo che non sarei mai più ritornata. Saroja non mi amava ed io amavo molto di più Orissi che Bharata Natyam. Anche se lavorava con noi più per ragioni finanziarie che per altro, Aloka mi amava perché aveva capito subito che il mio corpo era adatto ad Orissi. Ma Aloka era un'insegnante alle prime armi, rigore e disciplina le erano del tutto sconosciuti. Trovava qualsiasi scusa per non farci lezione. Guardandosi allo specchio, mentre si schiacciava un foruncolo, ci diceva: «*Tomorrow no class because you know, I must go to the tailor*» o anche: «*My husband says: you too much work!*». Indimenticabile! Noi diventavamo matte perché eravamo assetate di lavoro. Beppe ci scriveva lettere piene d'entusiasmo dal Kerala raccontandoci le meraviglie del luogo e di quanto si lavorasse laggiù. Eravamo partite per l'India con l'idea di lavorare dieci ore al giorno, la notte, all'alba, negli orari più impensati, come avevamo letto sui libri. Ci aspettavamo maestri col bastone in mano pronti a punirci al primo errore. Che delusione! Le nostre maestre lavoravano con noi un'oretta al giorno e non avevamo

un posto dove poterci allenare da sole; però scrivevamo molto e ripassavamo nei giardini pubblici di New Delhi o in un metro quadrato: la nostra stanza da letto. Se non fosse stato per la pazienza di Luigia, io, da sola, non ce l'avrei mai fatta. Grazie al suo grande senso del dovere imparavo a lavorare anche quando l'insegnante mancava. In realtà, era Luigia la nostra insegnante, la mia e quella di Aloka.

Col passare del tempo, ho imparato che l'India è magica. Come ha scritto J. Nerhu: «*Everything is possibile in the magic Orient*». Sembra impossibile che le cose possano accadere. Prima di poter cominciare a lavorare veramente ci sono giorni e giorni persi, perché il lunedì è giorno infausto, il martedì viene subito dopo ed è troppo vicino al lunedì, il mercoledì sarà certamente festa, non importa se è Natale e la tua maestra è indù. Si ha sempre la sensazione di andare troppo lentamente, di non combinare mai nulla. I ritmi sono insopportabilmente lenti per noi occidentali famelici e, fino alla fine, si ha la sensazione di una continua perdita di tempo. E poi, poche ore prima di partire ci si accorge di avere tra le mani un tesoro. Non ho mai capito se il merito è nostro o loro. Adesso quando sono in India non mi preoccupo più, ma i primi anni fremevo e il «non-metodo» dei nostri maestri mi riempiva d'angoscia.

Quel primo anno i nostri tesori furono due danze Orissi: *Mangalacharan* e *Batu*. Saroja ci insegnò solamente *adavus* (brevi sequenze coreografiche) ma non volle lavorare su nessuna danza.

Tornai dall'India innamorata di Orissi. I motivi erano molti, non tutti nobili.

Il primo: vedendo gli spettacoli di Aloka in India mi ero finalmente accorta di quanto fosse un'artista straordinaria. Guardarla danzare mi faceva sognare.

Il secondo: in Orissi riuscivo bene, era l'unica disciplina che non mi faceva soffrire e potevo mostrarla senza sentirmi inadatta al mestiere che avevo scelto. Inoltre c'era un altro vantaggio: era già tutto pronto, bastava copiare, solo tecnica, non dovevo mettere nulla di mio. Che felicità! Ricordo che nei primi mesi del 1979, in Polonia, nel Teatr Laboratorium di Grotowski, provammo la struttura per la prima versione di *Suite indienne*, il primo spettacolo-dimostrazione sulle danze. In Polonia nacque anche *Sonja*, la mia prima grande sofferenza. A Inzago, paese natale di Mario[Barzaghi] e Alberto [Gorla] che non erano ancora attori del teatro, presentammo *Suite indienne*. Non possedevamo ancora i costumi adatti per le danze e io e Luigia danzammo con due sari di seta. Beppe aveva portato a casa il costume del *Paccha* (carattere maschile positivo del Kathakali, che si

presenta in scena con il volto verde) ma non la corona. Cucii per lui una fascia di perline che serviva per fermargli sul capo una stoffa bianca. Orribile! A posteriori, credo che io, Beppe e Luigia fossimo troppo principianti. Non credo che adesso sarei d'accordo a presentare i nostri allievi dopo solo tre mesi di scuola, ma forse sono stati proprio questi esperimenti azzardati a darci la voglia di continuare. Mi riferisco agli attori perché non credo che Renzo abbia mai avuto dubbi. Quanto a me, io non pensavo, seguivo Renzo e facevo ciò che mi piaceva fare. Anche oggi lavoro così: d'istinto e per piacere. Non ho mai saputo rispondere alle domande, molte e spesso maligne, sulla scelta della danza Orissi. Nessuno mi ha mai chiesto cosa pensavano gli indiani di noi. Avrei risposto che i nostri maestri non ci hanno mai fatto domande, perché non se le sono mai poste.

Dopo quel primo viaggio in India praticammo le danze tutti i giorni. Sei ore al giorno, tre il mattino e tre il pomeriggio. Allora non avevamo un repertorio vasto di spettacoli come oggi e avevamo molto tempo da dedicare all'allenamento. La direttiva era chiara anche se non fu mai esplicitata: dovevamo diventare bravi come gli indiani.

Nel settembre del '79, Aloka e Saroja vennero in Italia insieme alle loro orchestre. È in quest'occasione che abbiamo imparato il primo *abhinaya*[2] di Orissi: *Lalita Lavanga Lata*, la terza canzone del primo canto del *Gita Govinda*. Appena non si trattava più di tecnica pura ero una frana. Credo che sia cominciato da lì il commento che Aloka fa sempre quando mostra le nostre danze e guardando me dice: «*Her chauka* (posizione fondamentale di Orissi) *is very good*» e poi, guardando Luigia «*But her abhinaya...*». Penso che lei abbia sempre desiderato un'allieva con il mio corpo e la sensibilità di Luigia. Luigia e io abbiamo sempre riso moltissimo per questo perché tra noi non è mai esistita nessuna rivalità; ero solo un po' gelosa di lei perché nelle dimostrazioni di lavoro o negli spettacoli io danzavo solo pezzi di danza pura.

Il 12 gennaio 1980 eravamo a New Delhi per la seconda volta. Siamo rimaste fino al 18 febbraio. Quell'anno a Delhi ci aspettava una brutta sorpresa, come ha raccontato Luigia: a causa di un malinteso finanziario, le nostre maestre non vollero darci più lezioni, ma Mayadhar Raut, il Guru di Aloka, decise coraggiosamente di prenderci nella sua scuola. Per poter lavorare con lui ci iscrivemmo al

[2] «Abhinaya» è la danza espressiva, non solo pura, ma anche recitata. Lo stesso termine si usa anche per indicare il livello espressivo nella esecuzione del danzatore.

Bharatya Kala Kendra, una prestigiosa scuola di N. Delhi, dove lavoravano ottimi maestri, danzatori e musicisti.

Spesso mi fermavo fuori dall'aula di canto, ascoltavo e aspettavo che qualcuno entrasse o uscisse per poter sbirciare dentro. Seduto su un tappeto vedevo un uomo con i capelli d'argento. Era bellissimo. Attorno a lui, in semicerchio, c'erano i suoi allievi. Quell'aula aveva qualcosa di misterioso e di reverenziale e quell'uomo era il *pandit* (*pandit* è un titolo onorifico) Amarnath che io incontrai più di dieci anni dopo.

Una sera assistemmo a uno spettacolo di Aloka e le mandammo dei fiori in camerino: li rifiutò. Quando la incontravamo nella scuola non ci salutava e sul viso appariva quella sua tipica espressione di disgusto che ora amo molto. Durante la nostra seconda permanenza a Delhi imparammo *Yahi Madhava*, il «pezzo forte» di Aloka. Prima di partire Mayadhar Raut ci fece fare il nostro primo costume e ci regalò un vasetto di pittura per i piedi, un set a testa di mollette per i capelli, un set a testa di spille da balia, un quadretto di Jagannath, il dio protettore della danza Orissi, e una confezione di incensi; cioè, tutto ciò che serve a una danzatrice.

Poi partimmo per il Kerala. Enrico era arrivato da Bali e insieme prendemmo l'aereo per Cochin. Avevamo con noi parte dei materiali degli spettacoli. Enrico non voleva chiedere aiuto ai facchini. Arrivammo a Cheruthuruthy il 19 sera. Quello della tournée comune fu un periodo molto bello. Mi dispiace di essere stata troppo giovane e di non aver potuto trarre tutto il vantaggio che potrei ora da un'esperienza simile. Terminammo la tournée a Delhi il 14 marzo presentando *Albatri* all'Università. Nessuno dei nostri maestri venne agli spettacoli. A Delhi, il giorno di *Albatri*, ho compiuto vent'anni.

Siamo tornati dall'India a metà marzo. A giugno il Guru Mayadhar Raut, che nel frattempo era diventato il nostro *Guruji* («ji» è un suffisso che si aggiunge ai nomi delle persone a cui si deve rispetto), venne a Bergamo. I mesi di lavoro con Mayadhar Raut furono molto importanti. Studiavamo con lui una delle sue più belle composizioni, un *abhinaya* che aveva vinto un prestigioso premio per la miglior coreografia: *Sakhi Hey*. Per me lavorare con lui era un poco più semplice che con Renzo, forse mi sentivo meno incapace, o forse il suo giudizio per me contava meno di quello di Renzo. Sul mio viso cominciarono ad apparire timidissime ombre d'espressione e, qualche mese dopo, grazie all'aiuto e al lavoro di Renzo, presentai il mio prima *abhinaya* sul palcoscenico. In quel periodo Mayadhar Raut fu ospite nella mia casa e, da quel momento in poi, i nostri maestri furo-

no sempre ospitati dai rispettivi allievi. Imparammo cos'è il *Guru-shishya paramparaa*:

Guru = maestro o anche colui che rimuove l'ignoranza.

Shishya = discepolo o anche colui che deve essere ferito.

Paramparaa = tradizione, cioè quella cosa per cui l'allievo fa di tutto per il maestro.

Sono contenta di averlo fatto e continuo ancora oggi a farlo, ma... che fatica! Al nostro ritorno in India, il 6 ottobre di quello stesso anno, Aloka riprese a darci lezioni. Fu un periodo di lavoro stupendo. Lavoravamo con entrambi i maestri nella stessa ora di lezione; la collaborazione tra loro era ottima e noi, fortunate come nessuna allieva indiana, li spremevamo entrambi. Aloka ci mostrava le danze, il Guru ci parlava dell'*abhinaya*. A volte si alzava dal suo tappeto e veniva vicino a noi con un bastone-righello a misurare le distanze delle nostre braccia e la flessione delle nostre ginocchia. Ci rendevamo conto che Aloka era la copia esatta di ciò che Mayadhar Raut era o voleva, che insieme, coppia perfetta, avevano creato quello stile di Orissi così diverso dagli altri, così evoluto da essere, a mio parere, più classico dell'Orissi di Orissa. Ci misi un po' a «perdonare» Aloka, ma lei era così brava e aveva cominciato a insegnarci con così grande serietà che presto dimenticammo i dissapori passati. Nacque «il principio d'amore o della famiglia». Ci vollero molti anni: abbiamo vissuto insieme grandi gioie, professionali e non, e grandi disgrazie. Abbiamo dovuto imparare ad accettare le reciproche differenze ma alla fine siamo diventati un'unica famiglia.

Quell'anno lavorammo moltissimo. Riporto dal mio diario l'orario tipo di una giornata:

8.00/8.45 lezione di Orissi con Aloka e Mayadhar Raut. Imparavamo il *Saveri pallavi*, una coreografia di Kelucheran Mohapatra e probabilmente il *Moksha* (danza di chiusura di uno spettacolo di Orissi).

Dalle 9.00 alle 10.00 in casa del *Guruji* (anche lui, come Aloka, aveva un appartamento al Bharatya Kala Kendra) studiavo violino carnatico con un maestro di cui non ricordo il nome.

Dalle 10.00 alle 11.00 lavoravamo con Aloka: ci occupavamo solo di tecnica base e ripasso delle danze vecchie.

Alle 11.00 io prendevo l'autobus e mi recavo in un quartiere di New Delhi per la lezione di canto carnatico (il canto classico del Sud dell'India) con Meera Sheshadri. A quel tempo c'era venuta l'idea, un po' folle, di diventare anche cantanti e musicisti per gli spettacoli dei nostri colleghi. Il progetto si realizzò solo per qualche anno, e

solo per l'orchestra di Orissi. Beppe era il cantante, Ludovico o Caterina [Scotti] suonavano il flauto, Teresa [Buttarelli] il *sitar*, Enrico o Susanna il *pakhawaj* e i *boll*. A un certo punto, però, i nostri compagni si ribellarono a quella che allora sembrava una tirannia del regista: quelli erano gli anni d'oro di Orissi e gli altri non avevano voglia di stare al servizio dello spettacolo di Luigia e mio. L'orchestra perì, con grande dolore di Renzo. Mi piacerebbe sapere la versione di Beppe (senza alcun rancore) perché è incredibile come, a volte, i ricordi si trasformino nelle teste delle persone e forse, in questo caso, anche nella mia.

Nel pomeriggio, oltre a preparare le lezioni per il giorno seguente, studiavo hindi con Ambika, la figlia di Aloka. Eravamo quasi coetanee e diventammo grandi amiche. Studiare hindi mi servì molto perché tradussi tutti i quaderni di teoria di Aloka e cominciai a interessarmi anche a questa materia. Ogni ora persa con i nostri maestri e ogni ora tolta allo studio ci sembravano irrecuperabili e perse per sempre. Ricordo che partivamo dall'Italia sempre con l'intenzione di intraprendere qualche viaggio ma, alla fine, non avevamo mai il coraggio di muoverci da Delhi. L'unica distrazione era vedere quanti più spettacoli fosse possibile, di ogni tipo di danze, classiche e non. L'anno dopo, decidemmo di partire subito per un viaggio «di piacere», appena arrivate in India, proprio perché avevamo capito che, se cominciavamo a lavorare non saremmo più state capaci di smettere. Dieci giorni di vacanza. A Benares eravamo ospiti di una coppia che viveva lì: Mark, un ragazzo tedesco che studiava filosofia da molti anni all'Università di Benares, ci portò una notte al crematoio, sulla riva del Gange. Passammo una notte da film dell'orrore con relative crisi isteriche di pianto e di riso. Ci cacciarono dal crematoio che era quasi l'alba. A letto, sempre uno solo, io e Luigia ci addormentammo abbracciate e tremanti. La nostra stanza dava direttamente sul Gange. Il mattino verso le quattro cominciavano i canti, le abluzioni e le preghiere dei pellegrini e dei *rishi* nudi e coperti di cenere che stavano tutto il giorno immobili sotto la nostra finestra, intenti a contemplare il fiume. Anche noi ci alzavamo alle quattro: prendevamo una barca e navigavamo il fiume. Spesso ci imbattevamo in cadaveri di animali e di uomini non del tutto cremati (molte famiglie non hanno abbastanza denaro per pagare la legna). Non avevamo il coraggio di toccare l'acqua. Gli indiani, invece, la bevevano. Secondo me, dopo Calcutta, Benares era il centro delle nefandezze dell'India. Poi raggiungemmo l'Orissa. Visitammo Bhubaneswar, Kuttak e, ovviamente Konarak. Lì fotografammo una per una tutte le sculture del tem-

pio da cui sono tratte le pose di Orissi, un lavoro lunghissimo. Tornammo a Delhi in treno. Trentatré indimenticabili ore in seconda classe, nell'India di sedici anni fa. Delhi ci stava diventando ormai molto familiare. Il nostro Guru, insieme con Aloka ci insegnò *Kuru Yadu Nandana* ma non ce lo spiegò: volle che fosse Aloka a parlarcene, a parte. Diceva che io ero troppo giovane e che lui non poteva parlare con me di certe materie: *Kuru Yadu Nandana* è un pezzo estremamente e dettagliatamente erotico.

In Italia intanto, Renzo e gli altri del teatro lavoravano per «creare un contesto» e un mercato in cui inserire il nostro lavoro sulle danze. Avevamo tutti contro e molti ci dicevano: «Ci vogliono più di dieci anni!». Io vivevo beata perché, essendo l'ultima ruota del carro, nessuno mi diceva niente e avevo una fiducia sconfinata in Renzo.

In ottobre Enrico e Ludovico diedero le dimissioni e lasciarono il teatro e, per questo motivo, lo spettacolo *Sonja* morì. Renzo andò tre mesi in Spagna con i giovani: Alberto, Caterina, Mario e Teresa; da quell'esperienza nacque *Storie di Mariposa*. Io, Beppe, Luigia e Franco ci iscrivemmo in una palestra di Bergamo per studiare un'arte marziale giapponese, l'Aikido, ma durò pochissimo. Probabilmente fu in quel periodo che noi rimasti cominciammo pazzi esperimenti vocali nelle grotte delle valli bergamasche.

Alla fine dell'estate del 1983 Renzo parlò per la prima volta del progetto *Gandhi*.

Quell'autunno il TTB non ebbe il denaro sufficiente per mandarci in India. Si poteva fare vacanza! Chiesi al teatro di poter andare a Siviglia con Mario, Alberto e Caterina a studiare flamenco. Ci saremmo potuti mantenere agli studi facendo seminari, io potevo fare lo spettacolo di Orissi. Partimmo. Fu molto divertente: molte avventure, notte sivigliane e tanto flamenco. Io imparavo velocemente perché la mia base ritmica era molto migliorata. Dopo tre mesi tornammo in Italia con una Farruca in quattro e una Caracoles che danzavamo io e Caterina. Fu la mia unica esperienza con il flamenco perché l'inverno seguente, dovendo scegliere tra India e Spagna, non ebbi alcun dubbio e tornai a New Delhi. Mi è dispiaciuto molto lasciare il flamenco ma per me non c'era alcuna possibilità di poter continuare lo studio senza rinunciare a una parte del tempo che dedicavo a Orissi.

Nel giugno del 1985, Aloka e l'orchestra tornarono in Italia. Questa volta, però, Mayadhar Raut non c'era perché aveva deciso per vari motivi di non lavorare più con Aloka. Lei ne era terribilmente dispiaciuta. Venne da noi anche Ambika, figlia e allieva di Aloka

che, nel frattempo, stava diventando molto brava. Fu un bellissimo periodo, soprattutto dal punto di vista personale della nostra «famiglia». Ancora non sapevamo che lo spettacolo finale della tournée a Bologna sarebbe stato anche l'ultimo di Aloka. La tempesta si stava preparando: il marito di Aloka, Shekar Panikar, si sentì male e all'ospedale di Bergamo sospettarono un cancro. Shekar decise di uscire dall'ospedale e, a nostra insaputa, ci raggiunse a Bologna. Quando arrivò, salì sul palcoscenico e suonò il *pakhawaj* per l'ultimo pezzo: il *mokhsa*. Avevamo tutti le lacrime agli occhi. Quando ripartirono per l'India Shekar stava molto male ma non volle fermarsi in Italia.

Verso la fine dell'estate di quello stesso anno chiamammo l'India per avvisare che saremmo arrivate in novembre. Al telefono Shekar ci disse che Aloka aveva avuto un incidente ma che poteva insegnare ugualmente. Io e Luigia pensavamo che si fosse rotta qualche osso e che, come al solito, cercasse scuse per lavorare poco. Arrivammo a Delhi il 16 novembre 1985. Non potrò mai dimenticare quello che provai quando vidi Aloka. Un tassista ubriaco l'aveva investita e l'incidente aveva avuto effetti devastanti. Capimmo subito che non avrebbe mai più potuto danzare. Shekar era molto ammalato, il suo Guru l'aveva abbandonata e in India non esiste previdenza sociale; avevano cambiato casa e si erano trasferiti in un appartamento composto da due stanze, una cucina piccolissima e una piccola entrata dove io e Luigia prendevamo lezione. Lo spazio che avevamo a disposizione era di circa due metri e mezzo per due metri e mezzo. In un angolo c'era un frigorifero e un filo per i panni attraversava la stanza. Luigia non poteva sollevare le braccia sopra la testa senza trovarsi il filo tra le mani. In quel luogo Aloka trovò la forza di insegnarci due nuovi brani: il *Ramayana* e un nuovo *mangalacharan* dedicato a Ganesha. Appena giunte a Delhi eravamo state da Mayadhar Raut pensando che avremmo potuto continuare a lavorare con lui anche se i rapporti con Aloka non erano più quelli di un tempo. Il nostro Guru, dopo un'affettuosissima accoglienza e molte promesse di affetto eterno, ci disse che ci avrebbe tenuto con sé solo se troncavamo i nostri rapporti con Aloka.

Io scrissi una lunga lettera al maestro perché, avendo avuto molta fede in lui, non riuscivo a rassegnarmi, ma non ci fu niente da fare. Da quella volta non ci siamo più rivisti. L'India delle danze è anche questo. Quell'anno io e Luigia trovammo una casa in un quartiere molto bello di Delhi dove potevamo danzare, suonare il violino (Meera si era trasferita a Madras ed io smisi di studiare canto carnatico) e studiare i testi su Gandhi che, nel frattempo, stava diventando

il progetto principale del teatro. Non ho mai rinunciato alle «vacanze studio» perché le mie permanenze a Delhi sono sempre state estremamente serene e, pur lavorando sempre molto, tornavo a casa rigenerata. Tornammo in Italia alla fine di gennaio. Un paio di mesi più tardi ci giunse la notizia che Shekar Panikar era morto. All'epoca di tutti questi disastri, Aloka era all'apice della sua carriera, venerata come la migliore danzatrice di Orissi, una vera e propria star dell'India. Mi sono sempre chiesta come sia stato possibile per Aloka sopravvivere a tanto.

Nel 1986 progettammo un viaggio dell'intero gruppo in India per la preparazione di *Gandhi* [lo spettacolo *Esperimenti con la verità*]. Partimmo a dicembre. Siamo rimasti tre mesi in Kerala, a Kottayam. Lì sono nate le prime scene dello spettacolo su Gandhi e quelle dello spettacolo *Storie del giardino dei peri*. Lavoravamo ad entrambi gli spettacoli. Abbiamo fatto anche una tournée in Kerala con *Albatri*. Io e Luigia abbiamo presentato spettacoli di Orissi mentre Beppe e Mario quelli di Kathakali.

Nel novembre del 1987 tornammo a Delhi. La situazione di Aloka era leggermente migliorata: aveva una nuova casa e una grande sala di lavoro dove poteva insegnare. Andammo a vivere nello stesso quartiere, nella casa di fronte alla sua. Da allora abbiamo sempre abitato lì e vissuto praticamente insieme: Aloka, Luigia, Tiziana e Ambika. Dopo l'incidente i nostri rapporti diventarono sempre più stretti e ormai, spero, indissolubili. Quell'anno io e Luigia imparammo due danze diverse: Luigia una *pallavi* (un pezzo di danza pura), io un *abhinaya* molto acrobatico che mi aveva sempre affascinato. Non l'ho mai potuto danzare perché Renzo non me lo ha mai permesso. Negli anni, abbiamo imparato moltissime danze ma i nostri spettacoli sono rimasti invariati per lunghissimi periodi. Ho sempre lottato e litigato con Renzo perché ogni volta che imparavo un pezzo nuovo volevo danzarlo in spettacolo. Ho sempre trovato il muro, anzi, due muri perché a Luigia non è mai importato cambiare repertorio. Tutto il tempo mi chiedevo che senso avesse imparare tante danze. Ancora oggi mi si chiude lo stomaco se penso a quanto ho sofferto. Il motivo di Renzo era chiaro: in uno spettacolo dovevamo dare il meglio e le danze vecchie erano più mature di quelle giovani. Il mio motivo, invece, era questo: non praticare le danze giovani significava non farle crescere mai. Abbiamo fatto centinaia di spettacoli nella nostra sede per due, tre e a volte anche cinque persone. Per più di dieci anni, sempre lo stesso spettacolo.

Il mio insegnante di violino occidentale, il Maestro Carminati, di

Bergamo, mi chiese di interrompere lo studio del violino carnatico perché ogni volta che tornavo dall'India confondevo le posizioni. Ubbidii.

Nel novembre del 1989 abbiamo fatto il nostro primo spettacolo di Orissi a New Delhi, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura. Ricordo il mio terrore. Era anche il nostro primo spettacolo con un'orchestra dal vivo. Per anni ci eravamo abituate alla musica registrata, sempre uguale; con i musicisti bastava una piccola variazione ed eravamo perse. Ricordo anche una grandissima eccitazione. Era, effettivamente, un evento straordinario, ma andò tutto bene e le recensioni furono eccellenti. Avevamo superato l'esame più importante per noi. Avevo danzato giorno e notte per essere pronta e avevo trovato anche il tempo di imparare un pezzo nuovo. Fu un periodo pieno di eventi. Ero partita dall'Italia con un'idea per lo spettacolo su Gandhi: lavorare con un oggetto che avevo visto in un mercato durante un viaggio precedente; si trattava di una *pot* di terracotta che fungeva da lampada a olio o «a candela». Mi feci accompagnare anche in tutti i mercati musulmani di Old Delhi per trovare materiali per lo spettacolo. Nei negozi però, non vendevano il modello di *chador* che avevo deciso di utilizzare per lo spettacolo. Fermai una donna per strada e le chiesi se mi vendeva il suo abito. Lei mi portò nella sua casa: una stanza con televisore in cui vivevano sei persone e mi mostrò tutti i suoi *chador* e ne scelsi uno di raso turchese che pagai cento rupie. Lei fece un grosso affare. Comperai anche un grande Corano. Al mercato ci tirarono sassi con la cerbottana perché infastidiva la mia eccessiva curiosità. Tutti questi materiali sono entrati nello spettacolo, tranne il *chador* turchese che utilizzai solo come modello. Quell'anno poi, ci fu il mio primo incontro con il canto indostano. Avevo bisogno di materiale per lo spettacolo e chiesi a un'amica di Ambika, Urmi Dè, se poteva darmi lezioni di canto. Rimasi molto affascinata e più che mai decisa a continuare lo studio l'anno seguente. È sempre stata tradizione mostrare il lavoro, gli acquisti per il teatro e le nuove scoperte ai compagni quando tornavamo dai nostri viaggi. Il lavoro sul canto piacque molto e, da allora, divenne il nostro comune riscaldamento per le prove dello spettacolo su Gandhi. In questo modo ho avuto la fortuna di poter praticare ciò che imparavo tutti i giorni, per tre, quattro anni insegnando ai miei compagni quello che via via imparavo.

Nel novembre del 1990 ero di nuovo a Delhi. Era trascorso un anno esatto dall'ultima volta che ero stata in India. Parlo al singolare perché Luigia aveva deciso di andare a vivere in Africa e aveva lascia-

to il teatro. Io ero partita senza di lei ma aspettavo pazientemente che tornasse, cosa che avvenne qualche mese più tardi. Fu quello l'anno che incontrai il Pandit Amarnath.

Urmi doveva partire per un viaggio in Bangladesh, e mi disse che non poteva lavorare con me; mi propose di rivolgermi al suo Guru. Mi disse che sarebbe stato molto difficile farmi accettare come allieva perché era nota a tutti la sua avversione per gli occidentali; inoltre, non voleva più insegnare ai principianti, ma forse, per un periodo breve, si poteva tentare. Io non avevo ancora capito di chi stesse parlando. Non sapevo ancora quasi nulla della musica indostana e non conoscevo i cantanti famosi dell'India. Ma mi bastarono poche ore per ricordare l'aula del Bharatya Kala Kendra e per capire chi fosse il Pandit Amarnath: un grande.

La mattina fissata per il colloquio mi vestii molto bene, all'occidentale, e andai con Urmi nella casa del Maestro. Urmi parlò a lungo con Amarnath in hindi. Alla fine, in inglese, lui rispose che era troppo vecchio, che non aveva voglia, che non aveva nessun senso studiare canto per un mese, che non voleva perdere tempo. Intanto, io ero già innamorata. Avevo di fronte a me l'esempio vivente di ciò che avevo solo letto sui libri e non avevo nessun dubbio: Amarnath era «il Maestro». Tutta la sua nobile persona esprimeva la consapevolezza della millenaria cultura dell'India, di una profonda conoscenza della vita, dell'arte, senza presunzione alcuna. Non era necessario per lui presentarsi perché la sua figura suscitava il rispetto di tutti quelli che incontrava, anche degli sconosciuti. A Delhi non c'era nessuno che non si inchinasse al suo passaggio e, anche quando venne in Italia, molto spesso i passanti lo salutavano per la strada. Quel giorno, concluse dicendo che non mi avrebbe dato nessun tipo di lezione. Io non mi mossi dalla sedia. L'atmosfera era di grande imbarazzo: Urmi, che nel frattempo si era alzata per andarsene, si sedette di nuovo e rimase in silenzio. Siamo rimasti lì, in silenzio, per quindici minuti esatti. Io tenevo gli occhi bassi sull'orologio perché avevo deciso di non parlare affatto, ma di non andarmene fino a quando non avesse cambiato idea. Insomma, avrebbe dovuto cacciarmi. Alla fine di quel tempo infinito Amarnath chiamò sua figlia, Bindu, e le chiese se aveva voglia e tempo di darmi lezioni. Non era ciò che desideravo ma mi accontentai. Quando il mattino dopo arrivai a casa del Maestro mi fecero salire al piano di sopra. Entrai in una stanza convinta di incontrarvi Bindu ma sul tappeto, dietro la *tampura*, era seduto Amarnath. Ho cominciato a lavorare con lui così, senza parole.

Quell'anno a Delhi mi ammalai di tifo: ero sola e mi sembrava di

morire ma la mia più grande disperazione fu perdere una lezione con Amarnath. Dopo tre giorni di delirio e due di immobilità assoluta (avevo dolori lancinanti in tutto il corpo e non potevo più muovere le mani) mi alzai dal letto, presi un taxi e mi feci portare alla casa del Maestro. Durante la lezione grondavo sudore e non riuscivo a concentrarmi. Amarnath, che aveva saputo da Aloka della malattia, non disse nulla e mi fece lavorare sodo anche se fu un po' più paziente del solito. Dopo una decina di giorni ripresi a danzare, per modo di dire. In realtà ci vollero alcuni mesi, prima di recuperare definitivamente le energie. Comunque, riuscii a portare a termine il lavoro su una nuova *pallavi* e poi andai con Renzo in Manipuri dove speravo di riprendermi più velocemente che a Delhi. Quello in Manipuri fu un bellissimo viaggio: è una zona protetta dell'India, incontaminata. Io e Renzo venimmo accolti come vip: il nostro arrivo venne annunciato sui giornali locali e fummo trattati con molti onori. In Manipuri abbiamo visto bellissime cerimonie Sankirtana[3]: ma proprio perché sono stata lì mi sono convinta che non bisogna portare il Sankirtana in Occidente perché è ciò che di più intatto ci sia ancora in India. Quando abbiamo portato per la prima volta una troupe di Sankirtana a Bergamo, li abbiamo ospitati in una casa vicino al teatro in Città Alta. La sera sono andata a trovarli: dopo aver suonato a lungo il campanello mi sono dovuta far aprire il portone da un vicino e quando sono salita nella casa ho trovato i danzatori seduti insieme in una stanza, per terra e al buio. Allora ho acceso la luce. Grande meraviglia di tutti, che immediatamente si sono messi ad accendere e spegnere tutti gli interruttori della casa. Ma questo è stato nulla rispetto a quando ho spiegato loro il funzionamento del citofono.

In Manipuri vige ancora il matriarcato. Quando ero lì, sona stata in un mercato gestito solamente da donne; una signora molto anziana, dopo avermi fissato a lungo, mi ha detto, piena di dignità: «Io vi ho combattuto». Ero bionda, bianca, quindi inglese. Le ho comperato delle stoffe e mi ha congedata abbracciandomi.

Quando tornai in Italia contagiai tutto il teatro con le storie su Amarnath e continuammo a lavorare ai materiali che avevo riportato per tutto l'anno.

Tornammo a Delhi l'anno seguente, in novembre. Qualche giorno prima di partire, mentre pulivo i vetri di casa, caddi dalla scala e

[3] Il Sankirtana è una forma di canto devozionale completato da una azione scenica danzata, con esecuzione strumentale fatta dai danzatori stessi, la cui forma più recente di tradizione si fa risalire al XV secolo.

mi ruppi il polso destro. Partii ugualmente. Avevo aspettato un anno intero per tornare da Amarnath e sarei partita anche in carrozzella. Per un mese, a Delhi, studiai solamente canto. Lavoravo moltissimo, fino a sfinire la voce, perché dovevo dimostrargli che anche gli occidentali possono capire e poi perché volevo che il mio maestro mi amasse. Aloka divenne un po' gelosa, ma avevo dalla mia la scusa del polso. Passavo le giornate cantando e studiando teoria perché Amarnath era un maestro molto esigente e totalmente privo di pazienza. Quando sbagliavo un esercizio me lo faceva ripetere solo una volta, al secondo errore mi abbandonava. Lavorare con lui fu un'impresa veramente ardua, per me era difficilissimo seguirlo. All'inizio uscivo dalla sua casa pensando ogni volta che non sarei più potuta tornare perché mi avrebbe cacciato via. Lui cantava improvvisando per alcuni minuti e poi diceva: «*Repeat*». Io lo guardavo come un'ebete, conoscevo a malapena le note della scala indiana, non capivo niente e mi veniva da piangere.

Poi mi sono ingegnata (mi facevo spiegare di nascosto le cose da una sua allieva) e piano piano ho conquistato lui e un po' anche il canto. Sapevo benissimo che non avrei potuto rifare con il canto ciò che avevo fatto con la danza. Lo so, lo so che non avrebbe avuto alcun senso. A volte mi sentivo in colpa perché pensavo che stavo imbrogliando il mio Maestro che nel frattempo si stava affezionando a me. A volte sognavo di essere libera e di dedicarmi solamente al canto, di restare in India e diventare una cantante. Un giorno il Maestro mi disse: «Rimani qui due anni e farò di te una cantante». Ebbi una vera crisi depressiva. Avevo smesso di lavorare per il lavoro.

Nel settembre del 1992 organizzammo una bellissima tournée di Aloka che venne in Italia con tutta l'orchestra, Ambika e Shagun Butani, una sua allieva. Abbiamo girato l'Italia danzando insieme. Renzo si trasformò in coreografo e montò la coreografia della *pallavi* comune. Renzo ha una conoscenza così profonda di Orissi che potrebbe comporre le danze come i maestri indiani.

A novembre tornammo a Delhi. Accettammo l'opportunità che ci venne offerta di fare uno spettacolo all'interno di un festival di danzatori occidentali che studiano danze orientali. Purtroppo però, il nostro cantante aveva un altro ingaggio e così dovemmo lavorare con un cantante «nuovo». Per me fu un disastro, ognuno andava per conto proprio, me compresa. La critica fu severa, e la mia delusione fu enorme, mi ero sentita sicura e all'altezza della situazione, e forse sbaglio a dare tutta la colpa del mio insuccesso all'orchestra perché, in parte, fu anche un po' di presunzione a tradirmi. Promisi a me

stessa che un giorno mi sarei riscattata e forse succederà. Luigia, che al contrario di me era terrorizzata e che, come suo solito prima dei grandi eventi, aveva vomitato tutta la notte, fu molto brava e molto acclamata.

Danzare a New Delhi è per me una delle sfide più eccitanti del mio mestiere.

Ovviamente, tre giorni a settimana continuavo a studiare con Amarnath. Mi alzavo la mattina alle cinque perché Amarnath riteneva che fosse meglio cantare il mattino presto. Facevo colazione con zenzero e miele perché il mio maestro faceva così per la voce; rompevo i timpani a tutto il vicinato, cantavo per strada, in cucina, sui risciò, mentre facevo il bagno, avevo cominciato a cantare anche mentre danzavo. Ero insopportabile. Mi avevano detto che Amarnath voleva che i suoi allievi gli facessero domande intelligenti. Passavo le serate sui libri per poter fare poi domande intelligenti: le segnavo e poi ascoltavo da lui risposte che già conoscevo. In questo modo sono riuscita a entrare nel suo cuore: l'anno seguente decise di portarmi nella sua scuola (aveva ripreso ad insegnare al Bharatya Kala Kendra) e di farmi cantare davanti ai suoi allievi, portandomi come esempio. Prese a portarmi sempre con sé e mi fece suonare la *tampura* durante un suo concerto a Delhi. Quando camminavamo teneva il suo braccio sulla mia spalla, come il Mahatma con le sue nipoti. Mi faceva suonare la *tampura* per lui durante i suoi allenamenti. Non permetteva a nessuno di assistere al suo riscaldamento mattutino delle 4.30, ma io avevo insistito così tanto che alla fine ci sono riuscita. Per raggiungere la sua casa mi alzavo alle 4.00 e camminavo per venti minuti quando era ancora notte. Non sono mai arrivata in ritardo. Alcune mattine avevo talmente sonno che non riuscivo a tenere gli occhi aperti, ma non mi sono mai addormentata, e assistere ai suoi allenamenti mi è stato di grande utilità perché è così che la musica si tramandava in India: di maestro in maestro. Non c'è nulla di scritto; ci sono regole molto rigide, ma cambiano a seconda della scuola, e ogni maestro crea una sua musica che poi trasmette oralmente all'allievo. Ora non è più così perché con i registratori è tutto molto più veloce.

Il primo anno che studiai con Amarnath chiesi di poter registrare le lezioni ma lui rifiutò la mia richiesta dicendo che in quel modo avrei imparato più velocemente la lezione, ma altrettanto velocemente l'avrei dimenticata. Ero disperata perché ogni volta che uscivo dalla sua casa non ricordavo assolutamente nulla di quello che avevo fatto e non sapevo come e cosa praticare. Un giorno decisi di regi-

strare di nascosto ma il clic del registratore mi tradì. Alla lezione era presente anche Bindu che s'infuriò moltissimo perché capì che nascondevo un registratore nella borsa. Rossa come un peperone per la vergogna e il terrore, negai. Bindu insisteva affinché il padre mi costringesse ad aprire la borsa. Ma lui, pur sapendo che stavo mentendo, mi salvò dalla vergogna e non mi fece aprire la borsa.

Ora posso dire, per esperienza personale, che Amarnath aveva ragione. Dopo la sua morte, ho smesso di cantare per quasi tre anni. Non potevo più farlo senza piangere. Ho dovuto smettere anche di ascoltare la sua musica perché i ricordi mi erano troppo penosi e perché ho sofferto a lungo di grandi sensi di colpa. Qualche mese fa gli allievi del teatro mi hanno chiesto di insegnare loro il canto indostano e io, piena di angoscia, ho accettato. Non avevo dimenticato nulla.

Nel 1991, pensai di portare Amarnath in Italia ma non ebbi il coraggio di proporlo perché lui non conosceva il TTB e perché era vecchio e timoroso dell'ignoto. Alla fine della nostra permanenza Renzo ci raggiunse a Delhi e lo portai a casa di Amarnath. Rimasero molto colpiti l'uno dell'altro. In quell'occasione Amarnath ci mostrò un disco che aveva inciso in Francia molti anni prima: *Il canto profondo dell'India*. Con grande meraviglia e commozione scoprii che era la stessa incisione di un nastro che io e Beppe per ore e ore avevamo ascoltato nel 1978/79 chiedendoci di chi fossero quella voce e quella musica meravigliosa! Poi Renzo e Luigia vennero ad assistere a qualche lezione e piano piano Amarnath si convinse che eravamo persone per bene. Gli proponemmo di effettuare una tournée italiana e lui ci promise che ci avrebbe pensato.

Nel gennaio del 1994 tornammo a Delhi, ma prima Luigia e io facemmo un viaggio a dorso di cammello nel deserto del Rajasthan. Eravamo reduci dal restauro del Teatro Sociale e, perciò, fisicamente distrutte. Non avevamo pensato che andare sul cammello nel deserto fosse così terribilmente faticoso. Alla fine della giornata la nostra guida, per farci scendere, stendeva delle coperte sulla sabbia e noi ci lasciavamo cadere direttamente al suolo, completamente e disperatamente addormentate. Arrivammo a Delhi per cominciare a lavorare in uno stato pietoso. Io impostai la tournée di Amarnath.

Amarnath arrivò in Italia nel febbraio del 1994 insieme a sua figlia Bindu, e a due musicisti, Om Prakash e Faiyaz Khan. Fu ospite della mia casa per tutta la sua permanenza in Italia. È stata un'esperienza incredibile. Più tardi, Beppe commentò ironicamente: «Più bella per il maestro che per l'allievo». In effetti, seguirlo come una

vera «allieva indiana medioevale» fu molto faticoso ma, se Amarnath fosse ancora qui, lo rifarei, con lo stesso entusiasmo. Compì settant'anni mentre era in Italia. Quando ripartì, pensavo di rivederlo dopo qualche mese, a Delhi, ma la vita andò diversamente e io non ho più rivisto il mio Maestro.

Amarnath è morto il 9 marzo del 1995.

Novembre 1996: ultimo atto. Io e Luigia torniamo in India dopo due anni e mezzo di assenza. Non volevamo passare le nostre vacanze a New Delhi, perché io temevo di non poter sopportare l'assenza di Amarnath, e perché Delhi è diventata ormai invivibile; abbiamo deciso, perciò, di portare Aloka in Kerala e lì abbiamo passato un mese tra le palme e il verde, danzando. Io, che avevo smesso di cantare e danzare, ho avuto qualche difficoltà a riprendere e, pur non avendo dimenticato nulla delle danze, non sono riuscita in un mese di lavoro a recuperare del tutto la forma. Però, abbiamo imparato l'*abhinaya* più bello, tra le composizioni di Mayadhar Raut: *Nindati Chandana*. E, quando siamo tornate, Renzo mi ha dato il permesso di presentarlo in spettacolo. Non è Renzo a essere cambiato ma io.

6. *Mario Barzaghi*

Quando sono uscito dal TTB, nel 1994, ho scritto una lunga lettera ai compagni. Nella lettera, paragonavo il gruppo, almeno come visione ideale, a un palazzo, un palazzo antico, con le sue colonne, i suoi capitelli, le sue trifore... Un'architettura che attraversa il tempo, e che con le sue forme mostra, in termini architettonici, un ordine di senso musicale, inconsueto. Le pietre di cui è fatto sono materiale in vita, sono come un canto che vibra nel tempo. Ma cosa succede quando una colonna si sgretola? Giustamente tutti accorrono a salvare il palazzo, puntellano e siringano. Ma non tutti i materiali possono essere assemblati insieme, i nuovi e gli antichi: il cemento, per esempio, è un materiale che non respira, è morto, ha problemi di durata. È rigido. Senza farla troppo lunga: quando subentrano perdite, vale la pena di intestardirsi per salvare questo palazzo mitico che ho chiamato gruppo? Quali rimedi sono adatti?

Ti chiederai il perché di questa introduzione. Ti posso rispondere che per me è fondamentale in rapporto al nostro tema, il TTB e l'India. Ci si altalena tra mito e pettegolezzi, tra grandi intese e grandi litigi, tra la necessità di far teatro come elemento di cui si nutre il

nostro respiro, e la routine che si nutre di noi. Nella nostra cecità finiamo per somigliare a quei contadini di Chernobyl che, non vedendo le radiazioni, non volevano lasciare i loro campi.

Sono entrato come allievo al TTB nel 1980. Beppe Chierichetti mi insegnò qualche esercizio di base di Kathakali. Avevo visto anch'io Krishnan Nambudiri, nel '77. Guardando Beppe, come mi era successo guardando Krishan, provavo un senso di fascinazione e un desidero di imparare. E, allo stesso tempo, non capivo niente.

Avevo cominciato a far l'attore nel '74, in un gruppo che si chiamava Teater 7, di cui faceva parte anche Alberto Gorla, che poi è entrato con me nel TTB e ci sta ancora. Era un gruppo di teatro politico, noi eravamo «dilettanti» nel senso che ognuno di noi aveva un altro lavoro: operaio, autista, professore, maestra d'asilo, grafico... Il nostro primo spettacolo fu sul plusvalore: pensavamo che il teatro potesse servire anche a questo, a spiegare. Lo portavamo nei festival, nelle fabbriche, nelle feste, sempre gratuitamente, come un regalo, un gesto politico. Chiudemmo il Teater 7 nell'81, eravamo rimasti soli io e Rosalba. Pensammo che non c'era spazio per crescere, e così chiesi di diventare allievo e poi attore del TTB. Al Teater 7 avevamo letto anche *Per un teatro povero* di Grotowski, e ne avevamo ripreso gli esercizi, cosa che può sembrare strana per un teatro «politico». Lavoravamo molto come attori, anche se eravamo «dilettanti», e di giorno lavoravamo per vivere: tutte le sere più il sabato pomeriggio e la domenica mattina ci riunivamo per il teatro. Così, quando arrivai al TTB, ero tutto sommato in buone condizioni.

Come Teater 7 avevamo molto rispetto per il TTB, e Beppe, per noi, era un maestro e un punto di riferimento. Entrando al TTB le cose cambiarono, perché mi resi conto che avevo mitizzato qualcosa che però non era statico e morto, ma vivente. Si scoprono tante cose, e si vede in profondità quello che prima si coglieva solo in superficie, che prima si vedeva nella parte più estroversa, lo spettacolo, il repertorio. Un gruppo non è solo estroversione ma soprattutto introversione e più sarà forte nell'introversione, nell'oscurità, nel chiuso, più sarà capace di mostrarsi come gruppo «intero».

Ho sempre avuto un approccio molto pratico nei confronti del lavoro, partendo dal presupposto che quello che l'attore fa gli deve dar piacere. Trovavo bizzarri gli scontri, fortissimi, fra Renzo e gli attori anziani sul «perché la danza indiana?». D'altra parte loro, prima di fare gli attori, erano stati studenti universitari, e per loro era importante capire, prima di agire. Io provavo piacere, non ero scontento, e non condividevo il loro bisogno. Ho sempre capito solo in un

secondo tempo quello che stavo facendo. Una situazione come questa spiega come avvenisse allora la ricerca; una situazione conflittuale fra il regista-leader e il gruppo, determinata dal fatto che la guida si era avventurata in zone sconosciute dove l'occhio non riconosceva più nulla, dove la nostra cultura viene sconvolta.

Ho cominciato a lavorare con John Kalamandalam, il mio maestro di Kathakali di allora e attuale, nel 1982 a Bergamo, nella piccola casa di Beppe; ricordo quel lavoro come duro e positivo. John dedicava molto tempo a ogni esercizio e a ogni passo, facendolo ripetere anche per due ore consecutive. In quel periodo facevo sia Kathakali che Flamenco perché Renzo voleva sperimentare se era possibile praticare contemporaneamente due codici tanto diversi tra loro. In realtà fino al 1985 (anno in cui andai per la prima volta in India con Beppe) feci più Flamenco che Kathakali.

I due anni tra il 1982 ed il 1984 furono gli anni felici dell'Andalusia; lì mi sentivo a casa mia. Nel 1982 ci fu il «Progetto Colombe», nome con cui si indicava chi come me, Alberto [Gorla], Caterina [Scotti] e Teresa [Buttarelli] stava da poco nel gruppo, in contrapposizione a quelli rimasti a Bergamo, i «vecchi» con cui Renzo in quel momento non voleva lavorare. Ci furono molti litigi che sfociarono nelle dimissioni di alcuni degli anziani. Analizzando il mio passato recentissimo mi fa piacere constatare che c'è stato un filo rosso che ha segnato tutta la mia presenza nel TTB: l'auto-pagarsi, che è veramente importante per la continuità e la sopravvivenza del gruppo. Con il «Progetto Colombe», i legami creati da Renzo e la traduzione in spagnolo di *Si fa per ridere*, lo spettacolo di clown mio e di Alberto, ci diedero la possibilità di vivere, di pagare le lezioni di flamenco e l'affitto. Successivamente Renzo mi comunicò che il Kathakali sarebbe diventata la mia prima danza.

Nel 1985 partii con Beppe per Cheruthuruthy. Avevo il piede sinistro rotto anche se i medici continuavano a dirmi che non lo era. Come fa un attore con il piede rotto a danzare il Kathakali? Va anche aggiunto il fatto che andavo con una persona come Beppe, che era stato pioniere: e chi è stato pioniere ha un prestigio che chi viene dopo non ha, e non raggiungerà mai. Ma gli tocca anche vedere che chi viene dopo di noi si accomoda meglio nella nicchia che lui ha costruito, soffre di meno, è più veloce nell'apprendere perché sfrutta le conoscenze create dagli altri. Ricordo una lezione con Beppe, in cui lui mi mostrò una sequenza veloce del *Purapaddu*: bellissima, affascinante, ricordo il senso d'impotenza e di distanza che sentivo, ero stupefatto. Beppe aveva voluto stupirmi.

Era il 1985 ed eravamo sul treno verso il Kerala; ci aspettavano più di quaranta ore di viaggio. Beppe comprò il pranzo: riso e verdure, ma non c'erano le posate. Beppe mi guardò e ridendo mi disse che avrei dovuto lavarmi le mani, utilizzare solo la mano destra e mangiare con le dita. Mi alzai, mi lavai le mani, mangiai con le dita come lui mi aveva chiesto. Rimase stupito nel vedere la mia capacità di adattarmi velocemente. Come rispondiamo a queste esperienze che la ricerca, il far Teatro ci mette davanti rompendoci schemi e abitudini? Non parlavo assolutamente inglese e ora posso dire che il Kathakali l'ho appreso tirandolo giù dai vetri, l'ho assorbito con gli occhi e con le orecchie; all'inizio lavoravo molto di più sul significante e dopo sul significato. Non ci fu spazio in tutto ciò per una vera relazione tra me e Beppe, forse venne dopo. Ognuno imparava il suo pezzo, la sua sequenza, il suo personaggio; poi si montava la storia senza un vero scambio e senza approfondimento. L'approfondimento ci fu con John, e a lui va tutto il mio ringraziamento.

Il 1985 fu anche l'anno di Tottam Shankaran Nambudiri, bramino che ci aveva riconosciuti come inviati di Dio, che ci mostrò l'*Ēkalōchanam*, come racconta Beppe[4], in una saletta di ospedale, dopo aver fatto uscire i parenti, dopo aver chiesto il permesso al padre e dopo aver rifiutato categoricamente l'uso del video. Noi eravamo allievi proprio di quel Kathakali che secondo lui meccanizzava sentimenti scenici che per emergere avevano bisogno di molto più tempo. Ricordo la respirazione alta, il collo taurino, le vene ingrossate che premevano sempre di più sul collo della camicia e, mentre continuava a svolgere la scena, il suo braccio come se fosse il braccio di un passante, cercava di slacciare il bottone più alto della camicia. Il respiro accompagnò lo sforzo fino a che il volto sembrò spaccarsi in due, e io, seduto sul letto, sentivo la schiena che mi spingeva in avanti verso di lui.

Respirò forte come per decongestionarsi, e io mi tuffai abbracciandolo senza parole. Ci mise circa dieci minuti per riportare la respirazione a livello normale.

Nella mia testa a quest'episodio se ne lega un altro, avvenuto molto dopo, nel 1993 a Ponnumangalam, un villaggio a una decina di kilometri da Trivandrum, dove stavano Marine e Agnese, due straniere allieve di Karunakarannayar, grande interprete di ruoli femminili. Io e Rosalba stavamo viaggiando in India e dopo tremila kilometri fatti in treno, arrivammo nel paese dove abitava questo

[4] Cfr. più avanti *Ēkalōchanam* di Beppe Chierichetti.

grande attore che avevo già conosciuto in passato. Appena ci vide disse: «Visto che siete arrivati vi faccio un regalo» e se ne andò. Ci fermammo a parlare con Marine e Agnese per qualche minuto, prima di capire che Karunakarannayar ci stava aspettando. Traversammo la casa e arrivammo nel *kalari* dove Karuna stava seduto nella posizione «del mezzo lato». Così, da seduto, ci mostrò il pezzo in cui Bhima diventa Raudrabhima, metà leone e metà eroe, e si avventa su Dushassana colpendolo e buttandolo a terra per poi squarciargli il torace e lo stomaco. Normalmente, questa scena viene usata dagli attori di Kathakali per mostrare il loro virtuosismo nelle scene di violenza. Il sentimento base è *raudra*: ira, sentimento che si presta al virtuosismo e a una forte dilatazione del gesto e della maschera facciale. Lui ci fece vedere qualcosa d'altro, che fece impallidire quello a cui eravamo abituati; qualcosa di sottile. Era un grande interprete di ruoli femminili e forse quella scena di violenza era stata da lui come bagnata di femminilità, facendo passare l'aspetto truculento in second'ordine. Ci fece vedere il traguardo ultimo, dove i sentimenti opposti si toccano. Normalmente si pensa che se la base di una scena è il sentimento di ira, lo si può sviluppare aggiungendovi altri sentimenti collaterali, vicini, come collera, rabbia, furore, sempre all'interno di un'ira crudele. Lui lavorò con il volto mentre le mani si aprivano per dipingere l'ira e allo stesso tempo, la repulsione, lo schifo, la pietà, la compassione verso il nemico. Ti uccido con rabbia e con determinazione ma anche con pena, pietà, compassione e soprattutto nelle braccia e nelle mani, con distacco. Non c'era sforzo. Nel lavoro di Karuna c'era il corpo sottile, qualcosa d'impercettibile o una danza sottilmente percettibile. Qualcosa che allarga la tradizione.

Mi fermo qui, e forse è già troppo.

7. *Caterina Scotti*

Cara Mirella voglio raccontarti i miei primi incontri con l'India. Hanno lasciato in me un segno profondo.

Primo incontro: 21 luglio 1980. Indossavo una lunga gonna a fiori, un nastro sulla fronte che mi fermava i capelli, gli zoccoli ai piedi e l'immancabile zaino. Sola e con tante idee confuse nella testa, sto partendo con un aereo *Kuwait* alla volta di Nuova Delhi. Non facevo ancora parte del TTB ma ero reduce dal mio primo incontro con loro: avevo assistito da partecipante, in quello stesso luglio, a *L'attore che danza*, un seminario sull'Orissi teatro-danza classico indiano, con

il guru Maya Dhar Raut. Non sospettavo ancora che avrebbe completamente sconvolto la mia vita. In India andavo sull'onda dei miti della mia generazione: un po' di misticismo, un po' di marijuana, un po' di voglia d'avventura.

Pessima stagione quella delle piogge per andare in India, tutto molto coerente con l'assoluta disorganizzazione del mio viaggio. A Nuova Delhi camminavo negli enormi viali trasformati in fiumiciattoli dalla pioggia torrenziale senza curarmi delle ciabatte ormai marcite per l'acqua e, cosa assai più sorprendente, senza curarmi dei monumenti che mi circondavano e dei palazzi memori dei fasti coloniali. Ero in India nella condizione più assurda che si possa immaginare, in cerca solo di sensazioni, odori, colori, tramonti e degli sguardi delle persone. Ero ossessionata dalla gente che mi chiedeva in continuazione soldi, dagli alberghi invivibili anche per una fricchettona com'ero io, sporchi, senza acqua, senza lenzuola pulite. Decisi di lasciare la grande città per il Kashmir e poi per il Ladakh. Non cambiò lo stato di semi-ipnosi in cui ero immersa.

Nel lunghissimo viaggio in autobus sino alla montagna, i miei occhi si riempirono di immagini incredibili: vissi nelle *houseboats*, le case galleggianti sui fiumi, visitai i monasteri buddisti del Ladakh, rimasi alcuni giorni completamente isolata dal mondo e dal tempo, condivisi la vita con un ragazzo che aveva abbandonato tutto ciò che apparteneva al suo passato occidentale per vivere quasi come un mendicante. Ebbi paura di non tornare più da quel luogo, ma fui più forte e riuscii a liberarmi da quei lacci invisibili che mi trattenevano mio malgrado.

Feci una spedizione a dorso di mulo sulle montagne di Srinagar, vissi per due giorni e due notti in una capanna dormendo sopra un letto di rami di pino verde. Raggomitolata e completamente coperta dai sacchi c'era una donna con il suo bambino da poco partorito: sono rimasti così tutto il giorno senza mai muoversi. Quattro generazioni vivevano insieme sotto la stessa tenda. Ricordo i volti delle donne, l'orgoglio dei loro sguardi, i loro occhi lucidi per il fumo. Tutto era vissuto senza scambi da una parte e dall'altra, noi eravamo gli osservatori, loro quelli che venivano osservati; niente è rimasto nei loro cuori rassegnati all'infuori del fatto che ero una turista in cerca d'emozioni esotiche. Cosa avranno pensato, di me, quelle donne? Fumavo, ridevo e cantavo con i loro uomini. A volte, ancora adesso mi capita di ritrovare negli indiani, anche nei nostri maestri e amici, quello sguardo interrogativo che mi è rimasto così impresso nella mente. Perché?

Visitai Benares nel viaggio di ritorno per ricevere l'ultimo shock e, incredibilmente, tornai. Sì, perché anche se è difficile da immaginare, avevo un lavoro (quanto di più distante dai miei desideri e sogni: ero impiegata di banca) e le ferie erano terminate. Continuai la mia solita vita, e le cavigliere ai piedi rimasero l'unica testimonianza del mio passaggio in India. Ma il mio nome, in seguito alla partecipazione al seminario di danza Orissi, era entrato a far parte dell'indirizzario del TTB, così a ottobre ricevetti una lettera in cui ero invitata a partecipare a un breve seminario sull'arte dell'attore nel corso del quale sarebbero state selezionate alcune persone come «allievi», futura leva d'attori. Lavoravo alcune sere a settimana in un gruppo di teatro amatoriale. È ancora vivissimo il ricordo dell'agitazione e dell'emozione che mi pervase alla sola idea di poter partecipare a una selezione del TTB – per me, per noi, erano maestri. Dovevo avere negli occhi quel timore reverenziale che poi ho rivisto tante volte negli occhi degli «allievi».

Fui scelta. Per me fu un momento difficile, ero attratta ma nello stesso tempo ero dispiaciuta di dover lasciare il gruppo cui appartenevo. Ma scelsi e scelsi il TTB. Così il 30 dicembre 1980 iniziai il mio lavoro: quattro incontri settimanali di tre ore ciascuno guidati da Enrico Masseroli (uno degli attori fondatori del Teatro) con la supervisione di Renzo Vescovi, all'interno delle quali c'erano anche lezioni di Orissi con Luigia e di danza balinese con Enrico. Dovetti attendere fino al giugno 1981 per incontrare, in occasione della rassegna *Il Sapore della danza*, Aloka Panikar e il maestro balinese I Made Djimat. Di quella rassegna penso di non essere stata in grado di apprezzare neppure un decimo; era un'enorme torta che non sapevo da che parte attaccare, non avevo ancora gli occhi giusti per capire e la mente pronta per decifrare, accumulavo immagini di cui mi sfuggiva il senso. Fu anche il primo rapporto di scambio tra me e il Teatro. Offrii la mia casa per ospitare Aloka Panikar, il Guru e la cantante del gruppo Orissi: mi scoprii un'allieva servizievole e premurosa. Ebbi l'opportunità di conoscere i loro modi di vivere più di quanto non mi fosse successo in India.

Intanto continuavo a lavorare la sera con Enrico e a lottare con il mio corpo che si ribellava a questo grandissimo sforzo fisico: le ginocchia si gonfiavano per l'eccessiva mole di lavoro e ricordo le volte in cui mi trovai a piangere pensando che non ci sarei mai riuscita. In tutto questo periodo, continuavo a lavorare in banca durante il giorno, con situazioni sempre più stridenti. Ricordo, ad esempio, che durante l'inverno del 1981 John Kalamandalam, il maestro di Kathaka-

li, si trovava in teatro per tenere le lezioni d'aggiornamento ai suoi allievi; presi lezioni anche dei rudimenti del Kathakali perché Renzo affermava che «all'inizio, gli allievi dovevano fare tutto». Prima della lezione il Kathakali presuppone una seduta di massaggi (quelli dolorosissimi in cui il maestro ti cammina sul corpo per aumentare l'apertura delle ginocchia e l'elasticità dei muscoli) per fare i quali bisogna cospargersi il corpo d'olio. C'erano alcune mattine che dopo i massaggi ero così in ritardo che andavo in banca senza neanche avere il tempo di lavarmi, diffondendo intorno a me un insopportabile odore d'olio di semi. O una volta, appena tornata da Rovereto dove si era svolta una *full-night* di Kathakali, che corsi a lavorare senza aver dormito, rischiando di addormentarmi sulla scrivania. Ma tutto questo non durò molto. Nel marzo del 1982, in seguito alla proposta del Teatro di entrare a far parte del Gruppo per sostituire Susanna, allora incinta, diedi le dimissioni dalla Banca e m'imbarcai in quest'avventura che dura tuttora.

Poi successero moltissime cose, però lontane dal tuo tema: la sostituzione di Susanna, per esempio, nello spettacolo *Sonja* (marzo/ottobre 1982); il viaggio in Spagna con il «Progetto Colombe» (novembre 1982-febbraio 1983) con Renzo e altri allievi che aprirà tutto il capitolo del flamenco e farà nascere la prima cellula dello spettacolo *Storie di Mariposa*; la sostituzione, nuovamente di Susanna, in *Albatri* (1985). Oppure la *Sonata op. 16* (1985), spettacolo creato per il Monastero di S. Agostino, improponibile e intrasportabile in qualsiasi altro luogo, ma, nel mio ricordo, di una struggente bellezza.

Tutta questa corsa negli anni per arrivare al mio secondo incontro con l'India, questa volta assieme al Teatro. Era il 1986, e la seconda tournée del teatro del TTB in India. Durò tre mesi, dalla fine di novembre alla fine del febbraio 1987. Partimmo: il teatro al completo (Beppe [Chierichetti], Luigia [Calcaterra], Tiziana [Barbiero], Alberto [Gorla], Mario [Barzaghi], Paolo [Fattore] e io), più un gruppo di ragazzi còrsi, un tedesco, una spagnola, una bergamasca-svedese e un ragazzo bergamasco-bergamasco. Una vera e propria spedizione. La tournée era divisa in due parti: prima spettacoli di strada e danze indiane, poi due mesi di lavoro per la preparazione di *Una rana in fondo al pozzo*, il titolo provvisorio di *Esperimenti con la verità*, lo spettacolo sul Mahatma Gandhi. A questa parte del lavoro si unirono anche Susanna, che nel frattempo era rientrata in teatro, e Franco, in veste di baby-sitter del piccolo Sebastiano. La tournée, a differenza di quella del 1980 che aveva toccato diverse grandi città tra cui Madras, Santiniketan, New Delhi, privilegiò città piccole e

tutto all'interno dello stato del Kerala (Shornur, Irinjalakuda, Cheruthuruthy, Trivandrum, Palghat).

E questa volta gli occhi mi si erano ben aperti, come pure tutti gli altri quattro sensi, pronta a percepire ciò che accadeva intorno a me e a immagazzinare tutto ciò che potesse arricchire il mio essere attore. Niente stati di ipnosi, niente lasciarsi andare alle sole sensazioni di pelle. Che del resto sarebbe stato impossibile in una situazione di lavoro e con tutto il Gruppo.

Arrivammo a Bombay il 30 novembre 1986 e prendemmo il treno che ci avrebbe portato in Kerala. Due giorni indimenticabili in treno in classe economica. Beppe era già a Cheruthuruthy dove insieme al suo maestro John Kalamandalam, aveva organizzato la tournée e tutte le cose pratiche che riguardavano la nostra permanenza: alloggio, cibo, sale per lavorare ecc. Alla stazione John ci caricò nella sua jeep e ammassati, come solo gli orientali riescono a fare, arrivammo a Nadumpura Road. Eravamo divisi in due case, lussuosissime per lo standard indiano, ma la doccia prevedeva pur sempre l'uso del secchio e l'acqua naturalmente non era potabile. John, conoscendo la mia fobia per ogni tipo di insetto e animale anche piccolo, mi aveva procurato un letto con baldacchino e zanzariera mentre quasi tutti dormivano tranquillamente per terra su sottili materassini. Nonostante ciò ricordo notti insonni a guardare questi enormi insetti (o almeno a me sembravano tali) che, attaccati con le loro zampe alla zanzariera, mi fissavano minacciosi. Ricordo una notte in cui mi svegliai di soprassalto sentendo gridare Monica (la ragazza svedese che si era unita al Gruppo) dal piano di sopra. Le si era impigliato un topolino nei lunghi capelli. Io sarei morta all'istante. Anche a Paolo capitò di svegliarsi con un intero formicaio costruito durante la notte nei suoi capelli unti con i profumati oli indiani, ma lui non l'aveva presa troppo male. Episodi come questi erano all'ordine del giorno (da citare il memorabile inseguimento di un topo da parte di Renzo armato di scopa). Gli indiani si divertivano un mondo a vederci così spaventati, ma ti assicuro che per me era tutto realmente molto angosciante. Una notte ho rischiato di finire al rogo nel mio letto di paglia perché lo zampirone che facevo bruciare proprio attaccato alla testa, per evitare di svegliarmi con l'aspetto di una lebbrosa, aveva cominciato a bruciare il materasso.

Ma nonostante tutto questo, e benché ogni volta che mi portavano da mangiare piangessi calde lacrime perché non riuscivo a inghiottire nulla tanto era piccante, sono stati tre mesi molto intensi. Le giornate scorrevano al lento ritmo dell'Oriente, senza corse, con i

tempi dilatati e dolci, tempi per studiare, leggere, suonare, assistere tutta la notte agli spettacoli di Kathakali, entrare nelle loro *green-rooms*, osservarli dormire mentre mani abili trasformavano i loro volti umani in quelli di dei o demoni, addormentarsi nel pieno dello spettacolo per svegliarsi poi alle urla dei personaggi malvagi ormai sottomessi e annientati dalle divinità. Senza essere strozzati dai tempi occidentali, abbiamo avuto la possibilità di sperimentare nuove tecniche sia per il nascente spettacolo su Gandhi che per la ricerca di nuove composizioni ed esercizi con i trampoli. Fu lì che nacquero alcune delle cellule di *Storie del giardino dei peri*. In India abbiamo trovato i tessuti cangianti, gli ombrelli di raso con le frange d'argento; lì abbiamo ascoltato la musica dei tamburi del Kerala che poi diventerà il motivo conduttore del nuovo spettacolo di strada. Per quanto riguarda *Esperimenti con la verità*, ci siamo portati nelle orecchie le voci ascoltate durante i rituali tantrici, i colori dei loro costumi, le canzoni dei bambini cantate nel collegio della signora Mary Roy, direttrice della scuola di Kottayam che ci ospitò offrendoci sale e possibilità di mangiare alla loro mensa durante la preparazione dello spettacolo su Gandhi. Fu nella sala di mattoni rossi del College che si fecero le prime improvvisazioni a tema.

Quanto al periodo degli spettacoli: il ricordo vaga tra immagini di un pubblico tutto maschile, di bambini in divisa da collegiali, di donne che spiavano da lontano e un po' nascoste, e poi: pochi applausi, sorrisi nei punti più strani, una maniera affannosa, curiosa, pettegola di seguire lo spettacolo. E poi ancora la povera Monica, bionda come il grano, quasi assalita da un gruppo d'indiani che, approfittando dello spettacolo, le si erano fatti intorno. Un giovane regista indiano, affascinato da *Albatri*, decise di lasciarne testimonianza in un film prodotto dalla televisione indiana: secondo me uno dei materiali filmati più riusciti che il TTB possiede. Le recensioni degli spettacoli furono favorevoli e dettagliatissime. Uno degli articoli racconta di come, inaspettatamente, davanti al tempio e al sacro albero *banyan*, dove si svolgono tradizionalmente solo spettacoli religiosi, si sia udito il suono di una tromba mentre attorno apparivano attori sui trampoli. Molti descrivevano la loro profonda impressione di fronte a quello stranissimo tipo d'attori che noi eravamo; un giornale scrive: «Gli attori vestono abiti dimessi, siedono e dormono sul pavimento, vivono nei villaggi più poveri».

Per inciso io non presi alcuna lezione di danza durante la tournée. Penso che all'epoca avessi già lasciato tutte le varie danze indiane e balinesi che avevo iniziato a studiare. Da Orissi, in particolare,

mi distaccai con un certo dolore. Ma non si presentò la «necessità», che a mio parere è regina nel decidere le sorti di ognuno di noi all'interno di questo lavoro. E poi c'erano Luigia e Tiziana così tecnicamente irraggiungibili. O forse ero io che non funzionavo: troppi «*unnecessary mouvements*» come diceva Aloka o forse era qualcosa d'altro che non ho ancora capito. Solo due anni più tardi, nell'inverno del 1989, dopo una telefonata di Renzo decisi di cominciare lo studio del Bharata Natyam. Il mio rapporto con la maestra indiana Usha Raghavan inizierà e continuerà sempre in Italia, ma questa volta sarà importante e continuo.

8. *Simona Zanini*

Noi non ci conosciamo bene, dato che ci siamo viste in tutto due volte, e io ti ho parlato una volta sola (a proposito di brioche...). Faccio parte del TTB dal 1997. La mia esperienza sui vari settori del lavoro, tra cui la danza indiana, perciò, non ha neppure un anno di vita. Se devo essere sincera, provo un certo imbarazzo a parlarne, ma dato che tu e Renzo pensate che anche la mia testimonianza può essere utile, eccomi qui a scrivere, cosa che mi piace molto fare, ma che negli ultimi mesi, presa dal mio nuovo, splendido lavoro, ho tralasciato.

Mi sono iscritta alla scuola del Teatro Tascabile nel 1996. Non conoscevo nulla delle attività del gruppo e tanto meno della danza indiana. Il regista con cui in quel momento lavoravo mi aveva consigliato di iscrivermi a questa scuola per migliorare il mio lavoro. Inoltre, ero stata molto attratta dalla locandina pubblicitaria con la foto di Alberto [Gorla] e Caterina [Scotti] che ballavano il valzer sui trampoli. Domenica sei gennaio mi sono recata nella sede di Piazza Cittadella dove si teneva il primo incontro con i miei compagni e con gli insegnanti per accordarci sui pagamenti, su cosa portare per costruire i trampoli, sul programma. Io, nella mia incoscienza, non sapevo nulla di quello che avrei fatto durante quelle dodici ore settimanali. Delle danze indiane non conoscevo neanche il nome. Quando Caterina ci diede gli orari di Bharata Natyam non ebbi il coraggio di chiederle cosa fosse e come bisognava scriverlo. Così scrissi quello che avevo capito: «prima lezione di Baratanà», cosa che ho confessato ai miei compagni della scuola solo dopo molti mesi. In questa prima lezione Caterina ci mostrò l'*Alarippu*, ovvero, la danza d'apertura di ogni spettacolo con la musica. *Alarippu* significa «fiore che sboc-

cia». Ricordo che la danza mi piacque moltissimo; soprattutto mi attrassero i campanelli che Caterina portava alle caviglie. Ricordo anche il profondo scoraggiamento quando cercò di insegnarci la posizione base: il dolore alle braccia e alle gambe provocato da quella posizione a gambe piegate e braccia stese all'infuori era infinito.

Forse mi sono anche chiesta cosa ci facessi in quella sala buia, circondata da una decina di persone goffissime con l'espressione sofferente, in posizioni che non assomigliavano per niente a quella dell'insegnante. Durante il secondo mese abbiamo avuto la possibilità di fare tre lezioni con la maestra indiana Usha Raghavan, che era in Italia in quei giorni. Quella fu per me un'esperienza vergognosa. Prima che lei arrivasse, Caterina si era molto raccomandata di prepararci, di allenarci alla posizione di base, di essere puntuali, di comportarci bene. Negli spogliatoi, scherzando con i miei compagni, dissi che secondo me qualcuno non avrebbe resistito alle dure lezioni della maestra indiana e sarebbe crollato al suolo di schianto. Non l'avessi mai detto! Una settimana dopo, durante la lezione con Usha, questa triste sorte è toccata proprio a me. Avevo l'influenza, ma mi dispiaceva perdere il lavoro con la maestra indiana. Iniziai lo stesso la lezione ma dopo una decina di minuti non potevo più respirare e il suono dei battiti dei piedi sul pavimento di legno dei miei compagni rimbombava nella mia testa surriscaldata dalla febbre. A un certo punto la maestra mi guarda preoccupata e dice: «*Hey, you! What's the matter?*». E io risposi: «*Oh, nothing! I only have problem with breathing*». Ma, dopo dieci minuti, strisciai lungo le pareti fino all'uscita della sala, sotto lo sguardo sdegnato degli insegnanti, dei compagni e di Renzo. Che vergogna provavo a pensarci mezz'ora più tardi sotto le coperte del mio lettuccio, imbottita di aspirine e con la borsa del ghiaccio sul capo!!!

La prima danza indiana che ho visto è stata *Putana Moksha*, una danza Kathakali. Ricordo di aver capito poco e di essere rimasta molto confusa; per tutto il tempo mi sono chiesta come facessero quelle gonne a rimanere così gonfie e sollevate da terra e quanto avessero impiegato gli attori a truccarsi e vestirsi in quel modo. Recepivo, comunque, un'enorme quantità di lavoro e mi rendevo conto che per fare tutto quello ci sarebbero voluti anni. La seconda danza che ho visto è stata quella di Caterina in *Amor sacro, amor profano*, e mi è piaciuta di più. Ricordo d'aver pensato che forse per me, che avevo venticinque anni, era già troppo tardi per iniziare. A novembre ho seguito un secondo seminario con Usha insieme ad altri due miei compagni della scuola, ed è stato molto interessante perché Us-

ha, oltre a insegnarci dei passi e un frammento di danza, ci diede molte informazioni interessanti sulla danza Bharata Natyam in India, sulla religione induista, sulle sue basi teoriche e sulla sua storia. Usha rende affascinante tutto ciò che racconta. Ogni giorno arrivava con un sari diverso, e con un diverso fermaglio di colore abbinato. Ho iniziato seriamente lo studio della danza indiana verso la fine del gennaio 1997, dopo essere stata accettata dal teatro come allieva. Questa volta iniziare la danza è stata tutta un'altra cosa: ora mi erano più chiari il senso, la bellezza e l'utilità perché tra l'ultimo seminario con Usha in novembre e l'inizio del mio apprendistato al teatro, ho avuto la fortuna di fare un bellissimo viaggio in India. Ora, dopo sei mesi di studio del Bharata Natyam, mi accorgo di quanto tempo mi abbia fatto risparmiare il viaggio in India per la comprensione di questa danza. Laggiù infatti, ho respirato tutti i riferimenti alla vita e alla religione di cui sono intrisi soprattutto gli *abhinaya*.

All'inizio non avevo né resistenza né coordinazione. Per i primi due mesi ho anche sofferto continuamente di male alle ginocchia per lo sforzo di tenere sempre le gambe piegate, ma Caterina mi ha detto che era normale e che quando lei aveva iniziato la danza indiana dopo ogni lezione tornava a casa con le ginocchia gonfie e doveva farsi impacchi di ghiaccio. Io ci tengo molto ai piccoli riti legati alla danza: l'allenamento, per esempio, non lo faccio mai con la tuta ma con gli appositi pantaloni da danza, la camicia indiana e la cintura legata di traverso al busto. La fascia-cintura indiana me l'ha regalata Luigia; lei si prende sempre molto cura di me, anche fuori dal teatro. Mi ha visto perdere mazzi di chiavi, portafogli, soldi ed è convinta che io sia un pericolo pubblico. Spesso «mi becco» i suoi rimproveri. Le voglio molto bene. Lei mi ha sempre aiutato sia in teatro che nel privato e lo ha fatto sempre senza chiedere mai niente in cambio ma solo con generosità. Da lei ho imparato ad accettare senza cercare di ricambiare ogni volta per non morire di rimorsi di coscienza. Luigia è per me una maestra speciale anche in teatro perché, pur non prendendo da lei lezioni tecniche di nessun tipo, ogni giorno mi impartisce delle importantissime lezioni di vita, non a parole ma con l'esempio e il modo di vivere quotidiano. Il lungo lavoro per lo spettacolo su Gandhi (credo sia durato dodici anni) ha sicuramente influito molto sul modo di vivere e di pensare dei miei colleghi che hanno letto tutti i suoi libri e hanno sperimentato i suoi insegnamenti.

Un aspetto buffo a teatro è la «rivalità» tra le diverse danze a teatro: ognuno ritiene la danza che pratica superiore alle altre. Ricordo, a giugno, le prove per una rassegna di danze indiane nella quale Bep-

pe avrebbe dovuto fare le presentazioni. Nel mezzo del discorso di presentazione estremamente serio e professionale, durante le prove, inseriva per scherzo affermazioni del tipo: «La danza Bharata Natyam si basa sulla composizione di passi ben precisi chiamati *adavus*; si tratta di passi così complessi da richiedere il controllo di ogni minima parte del corpo del danzatore. Complessità assolutamente non paragonabile, tuttavia, a quella della danza Kathakali». Tra Orissi e Bharata Natyam, invece, il rapporto è meno divertente. Credo che in generale, l'Orissi piaccia di più agli spettatori ed è ritenuta più difficile e più interessante perché i suoi temi non sono sempre così strettamente devozionali come nel Bharata Natyam. Sono cose non dichiarate ma si avvertono nell'aria e sicuramente ci sono aspetti che ancora non percepisco ma che capirò pian piano. In questo mestiere molte cose si capiscono con il tempo.

Rispetto a quelli degli anziani, i ricordi del mio unico viaggio in India sono pochi e belli: ho assistito a molti spettacoli di Kathakali e di Bharata Natyam. Sono stata a casa di Usha, dove lei e la sorella gestiscono una scuola di Bharata Natyam, e ho preso alcune lezioni di danza più che altro simboliche ma che mi hanno fatto provare il piacere di praticare nella capitale del Bharata Natyam. Ho visitato il Kalakshetra, la famosa scuola fondata da Rukmini Devi con teatro e classi di danza e musica immerse nel verde vicino al mare. E ricordo una mattina alle otto di essermi recata in un teatro dove pensavo si tenesse una conferenza sulla danza e invece ho trovato un cantante molto anziano che, insieme alla sua orchestra, spiegava in lingua tamil concetti tecnici riguardanti il suo canto. Io non ho capito praticamente nulla ma tutte le persone presenti (erano circa cinquecento) lo ascoltavano in un silenzio estatico. Ricordo che vicino a me era seduta una ragazza con lo sguardo «ipnotizzato» che non si è mossa di un millimetro neanche quando le sono passata davanti per entrare e uscire. Qui da noi non ho mai assistito a niente di simile.

L'esperienza di noi giovani è molto diversa da quella dei miei maestri più anziani, Luigia, Beppe, Tiziana, che hanno iniziato questa via e inventato il modo di farlo, con tutte le difficoltà che immagino abbiano affrontato. Talvolta mi raccontano le disavventure vissute durante i primi viaggi in India. A noi invece, tutto è stato offerto dall'alto su un piatto d'argento.

Se penso a questo, o a quello che Beppe mi ha raccontato, cioè che nei primi spettacoli di danza loro stessi cantavano e suonavano la musica, mi chiedo come facessero a reggere a tanto, e a imparare tut-

ti quei brani che a me sembrano ancora così complicati. Ma questo me lo farò raccontare in seguito.

9. *Renzo Vescovi*

Il mio compito dovrebbe essere rispondere alla domanda che sempre, con curiosità, con malignità, con sottile ironia, con perplessità, ci viene fatta. Una domanda che talvolta è diretta, più spesso è sottintesa, o tacita. La domanda è: ma perché l'India? Non è, del resto, una domanda a cui sia facile rispondere. Forse in periodi diversi avrei dato risposte diverse. O forse dovrei dare una risposta che comprende, in realtà, più risposte insieme, complementari, e perfino contraddittorie. Forse è più facile fare la storia della nostra ricerca di una via delle Indie, che rispondere.

Ho incontrato Eugenio Barba e le persone dell'Odin Teatret (ma almeno uno spettacolo già lo conoscevo) nel 1973. E in un certo senso tutto cominciò da lì. Un punto di partenza per l'India che può sembrare strano solo a posteriori.

Un'amica molto cara, morta da qualche tempo, che ancora riverisco per la sua grandezza d'animo (si chiamava Lidia Gavinelli, a quei tempi era così bella che al suo passaggio nei corridoi della Statale la gente, ricordo, si fermava ammutolita), aveva visto a Venezia lo spettacolo dell'Odin di quegli anni, *Min Fars Hus*. Lidia era una donna davvero notevole, non solo bellissima e ricca, ma anche molto colta. Sensibile. Di estrema sinistra. È stata direttrice e regista del Teatro Tascabile, e per anni, dal '64 al '72 circa, lo ha finanziato con molta discrezione (allora non era un teatro professionista). Tra l'altro aveva investito parecchio denaro per trasformare una topaia che ci era stata concessa dal comune in Piazza Cittadella in un vero e proprio teatrino, con palco, gradinata e anche un sipario. Io collaboravo come attore e come regista. Nel '72 ci fu un'immissione di nuove leve di attori, io divenni l'unico regista, e Lidia, che si stava dedicando sempre più a tempo pieno alla politica, mano a mano si staccò. Le dobbiamo molto.

Nel '73, Lidia aveva dunque visto l'Odin a Venezia, le sembrò tanto significativo che mi mandò a vederlo pagandomi il soggiorno di una settimana presso la Biennale. Lei, ai tempi, pensava di ampliare l'attività della Compagnia di allora con una politica di ospitalità mecenatesca. Invitammo dunque Giovanni Poli dell'Avogaria, e poi *Min Fars Hus*. Lo spettacolo costava parecchio, e per poterne avere

almeno due o tre repliche Lidia vendette un appartamento. Io all'epoca, oltre a fare il regista, ero assistente di Letteratura italiana alla Statale, e insegnavo in un Istituto Professionale di Milano. Avevo visto lo spettacolo precedente di Eugenio Barba, *Ferai*, ma se devo dire la verità quello che mi aveva colpito di più era stato Barba stesso, con cui avevo avuto un breve colloquio a fine spettacolo.

Nei giorni di *Min Fars Hus* eravamo tutti seduti riverenti ai piedi degli attori dell'Odin: dialoghi, vere e proprie interviste, etc. Ricordo che io insistevo con talmente tante domande sulla tecnica che alla fine Torgeir Wethal ne fu leggermente infastidito.

Quella della tecnica era una questione assolutamente fondamentale, per me.

Fin dall'inizio, il mio e il nostro grande problema era stato quello: l'autodidattismo. Il desiderio di lanciarmi in quelle che mi figuravo come grandi impennate poetiche era sempre frenato dal timore di mortificanti gaffe sintattiche. Penso derivi anche da questo un certo corso del nostro lavoro che definirei di «conquista delle tecniche»: dall'acrobatica all'arte del giocoliere ai trampoli all'uso della voce e della musica fino ad arrivare, appunto, alla danza indiana e balinese. E tuttavia questa ultima tappa è così intrecciata a mutamenti più generali del profondo che sarebbe ingiusto metterla solo come stazione provvisoriamente finale di un cammino lineare progressivo. Ma il discorso sull'India concerne profondamente, per me, la questione della tecnica, e dunque il contesto, che a prima vista può sembrare lontano, della cultura artigianale del teatro di gruppo, e soprattutto dell'Odin Teatret, in quanto incarnazione stessa della (o di una) tecnica artistica ignota o estranea al «normale» teatro occidentale.

Per un lungo periodo il mio sogno era stato quello dell'attore giullare, un attore che, in opposizione a tutte le statiche caratteristiche della tradizione italiana – ma forse occidentale tout court – contemporanea, sapesse suonare e fare i salti mortali: mi pareva che in questo modo dolcezze e vitalità, dolori e canti, potessero essere espressi con maggiore fantasia ed efficacia. Così la tecnica era concepita come mezzo per piegare il corpo a qualsiasi intento espressivo e il riferimento era quello, romantico e mitico, di Paganini e del suo violino. L'escalation progressiva della tecnica (così ingenuamente intesa), coniugata alla casualità dello svolgersi degli avvenimenti, ci portò con naturalezza fino alla soglia del teatro orientale. Sapevamo ormai fare ogni acrobazia: salto mortale e flip-flap (la vetta, ai tempi inaccessibile, della tecnica teatrale del corpo) erano conquistati. Potevamo mai, i barbari giullari, gli straccioni mangiafuoco sui trampo-

li, dedicarci alle più raffinate e sofisticate acrobazie degli occhi, delle dita e dei muscoli pellicciai?

Fu perciò che, quando Krishnan Nambudiri arrivò, invitato da Eugenio Barba, all'Atelier di Bergamo (settembre 1977), e cominciò la lunga sequenza dei seminari italiani, fummo tra coloro che lo ospitarono più a lungo: mi sembrava vagamente sacrilego non profittare della disponibilità di un grande artista del mitico Kathakali. E tuttavia sentivo il disagio di disperdere il nostro lavoro di ricerca in uno spreco al limite del gratuito: che fare di questa pioggia di manna dal gusto sconcertante in un periodo in cui ero tutto proiettato verso altri alimenti di sapore più familiare? Domanda fondamentale fra quelle che incominciavano appunto ad accumularsi, elidersi, sovrapporsi e intrecciarsi ai mozziconi di risposta e alle considerazioni che mi sarei poi continuamente trovato sul cammino.

All'inizio mi interessò soprattutto la figura del Maestro; poi mi emozionò molto la consapevolezza di essere di fronte all'assoluto teatrale; poi esaminai come potevo i contenuti tecnici di quelle lezioni per ricavarne insegnamenti e conferme.

L'atteggiamento complessivo restava comunque una reverenza totale a un universo inconoscibile, con una disposizione insieme timida e ansiosa ad assorbire quanto più si poteva in termini di aspirazione assoluta e per così dire metafisica e oscura e ad acquisire la maggiore quantità possibile di minuteria tecnica col surrettizio proposito di riciclaggio, manifesto e dissimulato, nella cornice più famigliare della ricerca in corso.

In questo contesto ci arrivò notizia di Aloka.

Fu Ferdinando Taviani che per primo ci parlò della danza Orissi che aveva visto ad Holstebro. Quando gli chiesi che cos'era mi rispose con un sospiro che quella era la bellezza pura. Fu una tentazione: su quel sospiro impegnai il mio teatro a un rischioso sforzo economico per avere qualche settimana una danzatrice Orissi che Ferruccio Marotti stava per invitare in Italia: Aloka Panikar. Era il 1978, e aveva ragione Taviani: quella era la bellezza pura. Con Aloka facemmo un seminario, e quello stesso anno cominciarono le nostre partenze per l'India. Il mio intento era semplice: possedere quella bellezza! Come nei romanzi d'appendice: col punto esclamativo e a ogni costo.

Non ci fu molta lucidità, in quella smania.

Da un punto di vista più razionale, posso dirti che pensai che i miei colleghi registi dei gruppi erano troppo impegnati a usare la loro creatività, talvolta anche geniale, per perdere troppo tempo in

tecniche tradizionali non facilmente utilizzabili, e «non nostre». Io mi sono sempre sentito un artigiano, non un artista. Volevo imparare la lingua da principio, dall'alfabeto, e proprio dai maestri più preparati del globo. Uno dei più illustri storici della danza occidentale, Arnold Haskell, ha sinteticamente definito la danza indiana «il più completo e il più espressivo di tutti i sistemi di danza». Mi è sempre sembrato che questo autorevole giudizio e la realtà cui esso fa così perentorio riferimento siano ragioni sufficienti a giustificare qualsiasi attività volta a promuoverne la conoscenza.

Non credo che spiegai tutto questo ai miei compagni, ma quando la mia proposta di impegnarci in un lungo studio di tradizioni artistiche aliene apparve loro troppo strana, e si impelagò negli abituali problemi di soldi e organizzazione, diedi una grande palmata sul tavolo e mi impuntai.

Però c'era anche l'altra faccia, la smania di possesso: la passione. L'innamoramento è una esperienza turbolenta e nessuno si meraviglia che la sua forza biologica e vitale si rovesci nel creato anche distruggendo, senza curarsi del bon ton, spesso straripando da argini in cui sarebbe forse bene che si contenesse. La pulsione per l'India fu razionale, fu bisogno di tecnica, e al tempo stesso fu cieca come un amore romantico. Tuttavia cercai di difenderla di fronte all'esterno e a me stesso.

Per molto tempo, dopo aver intrapreso lo studio delle danze classiche indiane e balinesi, continuammo dunque a dare risposte note e tranquillizzanti alle domande sul senso di ciò che s'andava facendo.

Avevo per esempio già pronto un piano per rifare a modo mio lo spettacolo guida di Eugenio Barba, *Il Milione*, di cui sapevo senza averlo visto (avevo resistito fino ad allora alla tentazione di vederlo) che era, fra l'altro, un'elaborazione personale di Kathakali e Baris balinese. Poi non attuai quel piano: come succede a certi esploratori, non seppi risolvermi a lasciare per tempo il territorio sconosciuto, mi ci inoltrai tanto che finii per smarrirmi.

Ora assisto alla danza dei miei compagni con occhi sempre diversi. Per molto tempo li ho visti come uno spettatore esterno: lavoravo con loro controllando su di me «l'intensità» generale della loro interpretazione. Ora non più: il mio interesse si è spostato e durante le prove ora sono preoccupato di tutt'altro: l'angolo delle braccia, l'inclinazione del collo, la correttezza degli sguardi, la flessione delle ginocchia.

L'India è venuta così, per quella smania che Aloka mi mise ad-

dosso fin dal mio primo sguardo sulla sua danza. Ma anche, in buona misura, perché mi sembrava che la trisecolare storia artistica e il costume del teatro tradizionale europeo avessero esaurito la loro spinta feconda. Così la questione era non tanto di combattere quella cultura quanto di uscire da quella logica. Ma a partire da dove? Dalle suggestioni dell'avanguardia italiana o europea? Il terreno su cui poggiava il piede per la battuta di scatto poteva essere cedevole, privo com'era di una sua stratificazione geologica convenientemente sedimentata. Il rischio era di basarsi su di un quadro di riferimento in realtà troppo equivalente a quello che si combatteva. Per mancanza di precise coordinate su cui orientarsi si potevano avere o cercare contrapposizioni o alternative che insomma rischiavano di essere come la zuppa al pan bagnato. Giacché non si tratta qui di modificare le intonazioni del monologo e neppure di cambiarne le battute: ma di danzarlo: «E così [Sada Yacco] conquistò il pubblico. Non con le battute né con la musica né con altri accorgimenti ma solo quando fuse la sua recitazione con l'orchestra». Così raccontava Mejerchol'd, e sanciva l'esempio con il riconoscimento di un debito: «Tutto questo noi lo abbiamo imparato dal teatro antico». A Nicola Savarese devo l'accostamento di questa citazione con un'altra di E.G. Craig che egli riporta, come la prima, su un numero di *Sipario* del 1980:

> Tutt'ora la Natura sembra scoprire che la vecchia strada sia la migliore via della creazione. Essa produce risultati precisamente attraverso gli stessi metodi che ha impiegato milioni di anni fa. Le sue montagne, i suoi fiori, le sue lune e i suoi uomini sono probabilmente in tutto differenti da quello che erano una volta ma nel produrli essa non ha fatto la corte ai nuovi mezzi.

L'artista che segue questa legge della natura non fa male.

Così partì il nostro cavallino delle tecniche dirette: alla ricerca di un discorso tecnico-antropologico sull'arte dell'attore che per me era cruciale. E alla cattura della bellezza assoluta.

Ma forse, alla domanda perché l'India dovrei rispondere anche in un altro modo, che può sembrare banale, da vero europeo. Non con spiegazioni, ma con ricordi, immagini. Qualcosa che, sì, resta nel cuore e negli occhi.

L'odore dell'aria di Bombay.

Il Kalakshetra, la scuola di Rukmini Devi, e il grande *banian* che vi sta al centro, con la piccola statua di Ganesha collocata tra le radici.

I treni lenti dell'India, con le porte aperte sugli scalini dove ci si

può sedere e guardare da soli, i gomiti sulle ginocchia, il paesaggio che scorre.

Il mare sempre tiepido di Kovalam...

Ricordi da turista, già, ma ribaditi, reiterati, assorbiti, incorporati come un cataplasma. Forse l'India per noi è come una casa natale, a cui si può sempre tornare, ma in cui non devi vivere.

Molto anni fa, l'11 luglio 1980, a Mantova, abbiamo presentato una edizione straordinaria delle nostre *Tavole d'Atlante* dedicate alla danza Orissi. Il complesso orchestrale degli attori era diretto dal nostro Guru che per l'occasione suonava personalmente il *pakhwaj* (il tamburo tipico di questa tradizione). E prima dello spettacolo, il Guru aveva rifinito il trucco e fissata con grande abilità la classica corona delle *maharis* sui capelli delle mie compagne danzatrici: e naturalmente, prima di precederle in scena, le aveva benedette.

Beppe Chierichetti
ĒKALŌCHANAM [1]

L'India la puoi odiare, anche violentemente. E in India puoi soffrire moltissimo, specie quando vedi qualcosa che ti sembra molto vicino, eppure non ti riesce di coglierlo del tutto.

Questo è quello che mi pare sia sempre mancato alle presenze dei nostri maestri indiani qui in Italia: il contesto, come è ovvio. Paesaggi, odori, sapori. Ma soprattutto quell'odio e quella sofferenza, quegli interrogativi senza risposte.

Il 12 novembre del 1985 sono partito una volta di più per il Kerala. Ero con Mario [Barzaghi]. Era la prima volta che andavo con un collega ed ero preoccupato. In India preferivo la solitudine e Mario era la prima volta che usciva dall'Italia. Come avrebbe reagito? Per risparmiare prendemmo un treno da Bombay. Spiavo di nascosto le reazioni del mio compagno di viaggio, ma lui si abituò con sconcertante rapidità alla seconda classe indiana e ai vassoi in cui servono da mangiare. Fu, per me, uno degli anni più belli e più enigmatici. In Italia, intanto, era cominciato il *Progetto Gandhi*.

A uno spettacolo, conoscemmo Marise e Agnese, una strana coppia franco-canadese. Erano due ragazze-donne con vite intense e strane alle spalle che avevano deciso di passare la loro vita in India facendo Kathakali. Allieve di quello che veniva considerato il più grande interprete di ruoli femminili: Koodamaloor Karunakaran Nair. Praticavano un *gurukulam* strano o forse vero. Il Maestro viveva per la gran parte del tempo a casa loro, a Koodamaloor, il suo stesso villaggio dove pure aveva famiglia, a qualche decina di kilometri da Kottayam, al centro del Kerala. Aveva quasi settant'anni ed era famoso per il brano *Putana Moksha*, che era una delle danze del mio

[1] Quest'ultimo brano è il risultato di un montaggio tra il diario in India del 1985 di Beppe Chierichetti e un frammento del suo saggio sull'*Ēkalōchanam* pubblicato su *Teatro e Storia* n. 12, aprile 1992, pp. 121-133.

repertorio. Le guardavo stranito mentre mi parlavano dell'India, dei viaggi a Nord sull'Himalaya, dei pellegrinaggi per seguire il loro maestro. Facevano spettacoli con lui e vivevano con lui. Erano ormai induiste e per tutto indiane, se non fosse stato per gli enormi occhi verdi di Marise: una Liz Taylor persa nelle foreste del Kerala. Andammo a trovarle a casa loro: un'altra natura straripante in quel minuscolo villaggio. Facemmo il bagno nel fiume, verde e denso. Conoscemmo il loro Maestro, bellissimo e delicato. Insieme, al crepuscolo, recitavano i loro mantra con una devozione che mi lasciava sempre stupito. Mi venne il sospetto che avessero capito come si fa a vivere...

Il giorno dopo andammo a vedere il Maestro in *Putana Moksha*. Lo spettacolo era solo per noi e ci permise di filmarlo. Guardandolo, ebbi l'impressione di essere capitato in un altro universo attoriale, nel quale le incrostazioni della tecnica erano sparite in favore di quella corrente naturale che si stabilisce tra il grande attore e lo spettatore che viene rapito dai suoi gesti. Spesso imprecisi, nel suo caso, appena abbozzati talvolta ma estremamente densi. Era l'altra sponda del grande fiume che è il Kathakali. Karunakaran Nair era stato danzatore di corte dei raja del Travancore, quando esisteva ancora il patrono illuminato che permetteva agli artisti di non occuparsi di Ministeri e tournée fatte per sopravvivere... Ogni tanto la sua eccessiva libertà di danzatore-attore mi dava un po' fastidio: a me, lo «svizzero» dei teatri-laboratorio bergamaschi.

Ma ricordo i sorrisi che scoprivano i suoi denti perfetti e la devozione che regalava alla demonessa Putana nel momento in cui si trovava di fronte al piccolo Krishna, che pure stava tentando di uccidere. Da lui posso dire di aver cercato di rubare lievità e dolcezza materna. E anche una forma di ironia che non riuscii a definire né allora né adesso; un sorriso di complicità nel mostrare dei seni che non si hanno se non nella finzione del Kathakali.

Mostrava cosa era il femminile restando maschili. Marise e Agnese seguivano le sue lezioni ammirate e perpetuamente perse nel loro Guru. Spesso mi sono chiesto il perché ma non ho mai trovato risposte, neppure ora che Agnese non c'è più e ha lasciato una figlia mezza keralina a Marise. A volte sembravano persino finte quando parlavano di *Āśān* (Maestro, nella lingua del Kerala). Certamente con *Āśān* avevano l'idea di un Kathakali antico, meno splendente di ampli costumi ma più libero e creativo: una tradizione estremamente pericolosa. Lo vedevo in loro stesse quando facevano Kathakali. Una cosa inguardabile: tutto molle, senza forma visibile né il ricordo di

una tecnica che, forse, c'era stata. E poi il Kathakali per le donne, via...!!

Ma sempre quell'anno, ci fu l'esperienza diretta dell'*Ēkalōchanam*.

Fin dal mio primo viaggio in India (1978), fin dalla prima volta che il treno mi aveva portato da Delhi a Trichur, in Kerala, avevo chiesto (in quel caso al portiere del mio albergo) dove fosse possibile vedere il mitico *Ēkalōchanam*. Era uno dei compiti affidatimi da Renzo. Con tutta tranquillità quello sconosciuto impiegato mi diede un nome: S. Nambudiri, e l'indirizzo di un villaggio vicino ad Alleppey. Dunque l'*Ēkalōchanam* doveva essere qualcosa di comune e diffuso...

Passai tre mesi a Irinjalakuda, nella mia prima scuola di Kathakali. Dimenticai l'*Ēkalōchanam* e al ritorno Renzo non mi chiese nulla al riguardo.

Da allora altri regolari viaggi in India, fino a questo dell'85, con Mario.

Il lavoro era duro. Sveglia alle 4,30. Massaggi ed esercizi fisici fino alle 6,30. Doccia e colazione. Dalle 9 alle 12 lezione con gli allievi più giovani, il pomeriggio dalle 15 alle 17 lezioni individuali. Inforcavamo le bici e via di corsa per la lezione di Kutiyattam fino alle 19. Avevamo deciso di esplorare anche questa forma di teatro sanscrito, «cantato» oltre che danzato. È di questi maestri, i Chākkiār, che si raccontava trascorressero la notte, da bambini, seguendo con gli occhi il corso della luna: era questo l'allenamento che poi permetteva loro di raccontare interi drammi solo con l'uso degli occhi. Miti.

Alle 19 in Kerala è già sera. È a quell'ora che inizia il gran concerto della notte indiana: silenzi improvvisi, enormi e angoscianti, rotti solo da qualche fruscio, ed esplosioni subitanee di tamburi, cembali, conchiglie da templi persi nella campagna. E canti dei pellegrini di Ayyappan che passano vestiti di nero con i loro fagotti di riso da portare al tempio di Sabarimala. E ancora concerti di rane nei campi di riso, *Allah-u-Akbar* da piccole moschee, viavai di persone che camminano e camminano nella notte. Tutti sembrano avere una destinazione. Fu una di quelle sere trascorse a cercare di far passare i dolori ai piedi per il gran picchiare sulla terra battuta dei Kalari, che rispuntò quell'antico (orami sette anni) biglietto del portiere dell'hotel Élite di Trichur. Con me avevo sempre una stessa agenda in cui raccoglievo negli anni gli indirizzi indiani. Avevo completamente dimenticato l'*Ēkalōchanam*: scrissi subito. Una di quelle cartoline postali indiane su cui compare il volto sorridente del Mahatma Gandhi che dice «*Untouchability is a crime*»... Quanto di più assurdo in India!

Scrissi e ancora dimenticai: le lezioni continuavano regolari, i massaggi pure (non possono essere mai interrotti, neanche per un giorno: forse sono più per la mente dell'attore che per il suo corpo). Talvolta passavamo la notte fuori per qualche spettacolo di Kathakali: viaggi in pullman e poi nella foresta a portare a braccia in cima alla collina casse, costumi, strumenti musicali. E l'ospitalità in case di contadini o in quelle di ricchi bramini: tutti con la stessa semplice gentilezza. E poi la notte e il dormiveglia che dissolve le immagini dello spettacolo nei sogni dello spettatore. All'alba tutto finisce: le storie di Kathakali possono essere raccontate solo di notte.

Fu un mattino, al ritorno da una di queste notti, che un ragazzo interruppe la nostra lezione: qualcuno ci aspettava a casa. Tornammo e trovammo un signore. Un uomo né alto né basso con vasti pantaloni a zampa d'elefante, scarpe di vernice, una giacca troppo stretta, un enorme nodo di cravatta tra le punte arrotondate del colletto. I lunghi capelli erano completamente unti di olio.

Portava una valigetta ventiquattrore di plastica che sembrava incollata alla sua mano. Iniziò a parlare velocemente con una voce stridula, senza sputare il *pan*, l'enorme pallottola di betel che continuava a masticare. Parlava inglese, ma il tono altissimo e l'imperterrito masticare rendevano il suo parlare un assurdo grammelot. A causa del *pan* i denti, la lingua, la bocca tutta erano di un rosso vermiglio: provai una forte ripugnanza. Era lui, S. Nambudiri. Sventolava la nostra cartolina postale: noi eravamo gli inviati di Dio, ripeteva, bisognava fare in fretta. Dovevamo partire immediatamente con lui. Subito! Eravamo perplessi: cosa fare con i massaggi? Avvertimmo il maestro che ci diede il permesso di partire. Preparammo il video che doveva documentare i nostri viaggi di lavoro, e che poi non usammo.

Un viaggio penosissimo: autobus affollatissimi e rumorosi, fiumi immensi attraversati con ingovernabili zattere. Acque sterminate, verdi, lente. La compagnia di S.: eccitato da notti insonni e dal betel. Ogni tanto apriva la sua non più misteriosa valigetta: era piena di foglie di betel! Arriviamo a notte a Tiruvalla: esattamente nel centro del Kerala. Troviamo un hotel a poco prezzo. Orribile, quella notte: zanzare come non ne avremmo più viste. Il mattino S. venne a prenderci con un taxi pieno di gente: si va all'ospedale di Tiruvalla.

Un ospedale indiano è qualcosa di indefinibile: è come se fosse impossibile distinguere chi è in visita da chi è ricoverato.

Raggiungiamo una piccola stanza gremita di gente: c'è un solo lettino dove giace Shree P. Nambudiri: è il padre di S. Davanti a noi

c'è un testimone e un protagonista della tradizione: a sua volta egli è il figlio di T.S. Nambudiri, il guru di Uday Shankar.

Perfetto bramino dagli occhi chiari: di quelli che un tempo possedevano i segreti del Nātya, l'arte della rappresentazione secondo le leggi dei Śāstra e dei Veda. Quando le caste a loro asservite, i Warrier, i Nair, non si erano ancora impossessate di quell'arte pura per creare forme d'arte «meccaniche» come il Kathakali dove – dice – non c'è che ginnastica: delle mani, del volto, delle gambe! Ascoltavamo perplessi. Ma come! Il Kathakali, per noialtri occidentali un mito, il vertice della perfezione tecnica, dove per convinzione comune si realizza la sintesi perfetta tra danza e recitazione, improvvisazione e cura millimetrica del dettaglio, trucco e costume, fusione completa tra musicista e attori... un'arte meccanica!

Così cominciò a parlare il vecchio con voce zoppicante. Ci ricordò il buon tempo antico in cui non c'era separazione tra esperienza e vita e tra vita e arte, dove una *mudra* non era solo il risultato di un apprendimento formale dal guru: la tecnica doveva subire un cambiamento continuo in sintonia con la realtà sempre trasformata dall'esperienza. Vuoi descrivere con gli occhi, con un gesto, la luna? Bene, non devi descrivere una luna generica, ma la tua luna, «*the moon of your dreams*». Questa era per lui un'arte popolare in sintonia con i canoni dei Śāstra . Il figlio, chiuso in una camicia verde sbalorditiva e con i capelli ancora madidi d'olio, annuiva alle faticose parole del padre. Poi, all'improvviso, si alzò dal suo sgabello, confabulò con il padre e cacciò in malo modo tutti i presenti. Rimanemmo noi quattro. Si slacciò la camicia e cominciò a cantare:

Koki ninmukham kantu
Candranennu cinticcu
Ekantam virahatte
Sankiccita
Ēkalōchanam kontu
Kopamotu ninneyum
Sokamotaparena
Nokkunnu patiyeyum

Era il frammento di un dramma, *Uttara Swayamwara*, dove l'attore interpreta la parte di Duryodhana (il re malvagio capo dei Kaurava, i «cattivi» del *Mahabharata*) in una scena d'amore con la consorte Bhanumati. Utilizzando una tecnica classica del Kathakali, il *pakarna*

attam, egli si immedesima nel *coki*, l'uccello della notte indiana, che guardando il volto di Bhanumati lo paragona alla luna. Per questo è triste: la regola vuole infatti che le coppie di *coki* debbano lasciarsi al sorgere della luna; nello stesso tempo è in collera con Bhanumati il cui volto di luna fa pensare alla separazione imminente.

S. accompagnava la faticosa salmodia con *mudra* che erano sferzate di energia. Ricantò i versi più volte a *sanchary* (uno sviluppo a improvvisazione esposto con le *mudra*). Poi tacque: al solo volto era affidato ora il compito di illustrare i due sentimenti fondamentali del *coki*, dolore e collera.

Prima il dolore: improvvise contrazioni del petto, le labbra ripiegate all'ingiù, la testa leggermente inclinata prima da un lato poi dall'altro, così come prescrivono i testi classici; poi l'ira, con le palpebre che iniziano a vibrare rapidamente, lo sguardo acceso. E poi ancora il dolore e poi l'ira in un'alternanza sempre più veloce, più incalzante. Il ritmo in crescendo aveva ormai preso anche noi, ridotti ai bordi di quegli sgabelli verdi. Era la tradizione più antica del Kathakali di cui parlava il Karunakaran Nair (che, come scoprii casualmente moltissimi anni più tardi da una fotografia su una rivista di danza che li ritraeva insieme, aveva lavorato per anni con S. Nambudiri).

La scena che S. stava facendo per noi, l'avevo già vista nel Kathakali classico; ma ora c'era qualcosa di diverso, non erano espressioni stilizzate che si susseguivano. Forse il respiro affannoso di S., il suo sudore, la sua fisicità così esasperata. Mi ricordava un frammento di una mai vista tragedia antica.

Dopo alcuni minuti di questa danza, il volto, trasformato in una maschera gonfia in cui gli occhi, divenuti adesso il centro di tutta la stanza, sembravano voler esplodere, si divise in due: la parte destra era il dolore, la sinistra l'ira. Trascorsero ancora molti minuti di questa danza parallela dove ciascuna metà del volto sviluppava il proprio tema: all'improvviso l'occhio destro cominciò a piangere.

Era l'*Ēkalōchanam* che si realizzava: la sintesi tra arte e vita si era compiuta.

Fachirismo? Forse: ma S., ancora bambino, aveva seguito per notti e notti il corso della luna in cielo sotto la guida del suo guru: questo era piuttosto il *gurukulam*, l'insegnamento tradizionale che si pensava ormai spento per sempre.

Eravamo come sospesi, senza sapere bene dove mettere i nostri corpi e i nostri pensieri.

Tutto era durato una ventina di minuti: S. sembrava sfinito, la sua voce era ancora più stridula. Aveva fatto l'*Ēkalōchanam* solo per

noi, perché il padre l'aveva permesso e perché quello era l'ultimo omaggio al suo guru.

Cinque giorni dopo, all'improvviso, una sera, S. si presentò a casa nostra. Era vestito come sempre: ci spiegò perché c'era stata tanta urgenza, avevamo fatto appena in tempo.

Ci ringraziò frettolosamente e dopo qualche minuto ripartì per prendere il polveroso autobus per Trichur.

TOURNÉES INDIANE DEL TEATRO TASCABILE
(a cura di Stefania Menchini)

Prima tournée (1980)

01/03/1980 *Albatri* – Kerala Kalamandalam; Cheruthuruthy (Kerala).
03/03/1980 *Albatri* – Madras.
04/03/1980 *Sonja* – Kalakshetra (ospiti di Rukmini Devi), Madras.
07/03/1980 *Albatri* – Calcutta.
09/03/1980 *Sonja* – Shantiniketan.
12/03/1980 *Albatri* – New Delhi.

Seconda tournée (1986)

08/12/1986 *Albatri* – St. Therese H.S., Shoranur (Kerala).
09/12/1986 *Albatri* – St. Therese H.S., Shoranur (Kerala).
11/12/1986 *Albatri* – N.S.S. College, Ottapalam (Kerala).
13/12/1986 *Albatri* – K.N. Pisharody Smaraka Club, Irinjalakuda (Kerala).
14/12/1986 *Suite indienne – Tavole d'Atlante – Orissi* – Unnayi Warrier Smaraka Kalanilayam, Irinjalakuda (Kerala).
16/12/1986 *Storie di Mariposa* – Kerala Kalamandalam, Cheruthuruthy (Kerala).
17/12/1986 *Albatri* – Kerala Union of Working Journalists, Trichur (Kerala).
18/12/1986 *Storie di Mariposa* – Mercy College, Palghat (Kerala).
20/12/1986 *Suite indienne – Tavole d'Atlante – Orissi* – Kerala Kalamandalam, Cheruthuruthy (Kerala).
24/12/1986 *Suite indienne – Tavole d'Atlante – Orissi* – Kerala Sangeet Natak Akademi, Trichur (Kerala).
29/12/1986 *Albatri* – Doordarshan Kendra (TV statale) – Trivandrum, Kerala (riprese in studio e dal vivo dello spettacolo per un

film di *Albatri* ripetutamente trasmesso dalla televisione indiana di Stato).
31/12/1986 *Storie di Mariposa* – College of Fine Arts / Bharat Bhavan, Trivandrum (Kerala).
09/01/1987 *Suite indienne – Tavole d'Atlante – Kathakali* – Kerala Kalamandalam, Cheruthuruthy (Kerala).
10/01/1987 *Albatri* – Kottayam (Kerala).
26/01/1987 *Storie di Mariposa* – Kottayam (Kerala).
28/01/1987 *Suite indienne – Tavole d'Atlante – Orissi* – Kottayam (Kerala). (Gli spettacoli a Kottayam sono stati ospitati dalla signora Mary Roy.)

Tournées individuali: spettacoli di danza classica indiana

09/12/1982 New Delhi, Triveni Chamber Theatre.
18/11/1989 New Delhi, Triveni Chamber Theatre – Sahitya Kala Parishad – Interpreti: Luigia Calcaterra, Tiziana Barbiero.

Tournées individuali: spettacoli di Kathakali

25/01/1979 Unnay Warrier Smaraka Kalanilayam, Irinjalakuda (Kerala) – Interprete: Giuseppe Chierichetti.
08/02/1980 Kerala Kalamandalam, Cheruthuruthy (Kerala) – Interprete: Giuseppe Chierichetti.
09/01/1987 Kerala Kalamandalam, Cheruthuruthy (Kerala) – Interpreti: Giuseppe Chierichetti, Mario Barzaghi.
17/11/1990 e 20/11/1990 National School of Drama, Trichur (Kerala) – Seminario del TTB per gli allievi della sezione locale della Scuola nazionale d'arte drammatica – Interpreti: Giuseppe Chierichetti, Mario Barzaghi.
25/11/1990 Nemon (Kerala) – Interpreti: Giuseppe Chierichetti, Mario Barzaghi.
26/11/1990 Ashok Hotel, Trivandrum (Kerala) – Interprete: Giuseppe Chierichetti.
26/11/1990 Kumbidi (Kerala) – Interpreti: Giuseppe Chierichetti, Mario Barzaghi.
09/12/1990 Nedumpura (Kerala) – Interpreti: Giuseppe Chierichetti, Mario Barzaghi, Alberto Gorla, Paolo Fattore.
15/12/1993 New Delhi, Sahitya Kala Parishad – Interprete: Giuseppe Chierichetti.

16/12/1993 Ayappam Temple, New Delhi – Interprete: Giuseppe Chierichetti.
19/01/2002 Kaladi (Kerala).
28/01/2002 Villaggio? (Kerala).
29/01/2002 Ezhakkad (Kerala) – Interpreti: Giuseppe Chierichetti, Alessandro Rigoletti.
18/01/2003 Kollengode (Kerala) – Interpreti: Giuseppe Chierichetti, Alessandro Rigoletti.

CRONOLOGIA DEGLI SPETTACOLI DEL TEATRO TASCABILE
(a cura di Stefania Menchini)

Gli spettacoli contrassegnati con un asterisco sono ancora in repertorio

1973 – *L'amor comenza* – Regia di Renzo Vescovi. Con: Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Paolo Clementi, Enrico Masseroli, Serena Mosconi, Ludovico Muratori, Franco Pasi, Corinna Poggi, Vanna Salati, Susanna Vicenzetto. Scene di Bruno Collavo.

1975 – *Intermezzo* – Regia di Renzo Vescovi. Con: Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Paolo Clementi, Enrico Masseroli, Franco Pasi, Vanna Salati, Susanna Vicenzetto.

1976 – *Franco aprendita paliacio* – Regia di Renzo Vescovi. Con: Tiziana Barbiero, Giuseppe Chierichetti, Paolo Clementi, Eugenio Manzoni, Enrico Masseroli, Franco Pasi, Vanna Salati, Susanna Vicenzetto.

1977 – *Albatri** – Regia di Renzo Vescovi. Con: Luigia Calcaterra (Priscilla Duarte per un breve periodo), Susanna Vicenzetto (Maria Teresa Buttarelli e successivamente Caterina Scotti), Beppe Chierichetti, Vanna Salati (Tiziana Barbiero), Enrico Masseroli (Mario Barzaghi, Francesco Suardi, Alessandro Rigoletti), Antonio Ludovico Muratori (Alberto Gorla, Ricardo Gomes per un breve periodo), Franco Pasi (Silvano Algeri, Paolo Fattore, Cinzia Laganà, Elena Bergonzi, Gilberto Perotti, Simona Zanini).

1978 – *Paolo il clown* – Regia di Renzo Vescovi. Con: Paolo Clementi.

1979 (e '80-'81-'82-'93) – *Suite indienne 1, 2, 3, 4, 5.* (Il titolo *Suite indienne* comprende uno spettacolo con materiali relativi alle danze classiche del repertorio Orissi, Bharata Natyam, Kathakali e danze balinesi.) Gli attori che vi hanno preso parte sono: Tiziana Barbiero, Mario Barzaghi, Maria Teresa Buttarelli, Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Alberto Gorla, Enrico Masseroli,

Serena Mosconi, Antonio Ludovico Muratori, Franco Pasi, Caterina Scotti, Susanna Vicenzetto.

1979 – *Sonja* – Regia di Renzo Vescovi. Con: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Enrico Masseroli, Antonio Ludovico Muratori, Franco Pasi, Susanna Vicenzetto (il ruolo della Vicenzetto è stato sostenuto in seguito da Caterina Scotti).

1981 – *Alla luna. Piccola parata notturna** – Regia di Renzo Vescovi. Lo spettacolo nasce nel 1981 come *Piccola parata notturna*; nel 1984 il titolo viene modificato in *Alla luna*. Con: Silvano Algeri, Tiziana Barbiero, Mario Barzaghi, Maria Teresa Buttarelli, Luigia Calcaterra, Federica Casati, Giuseppe Chierichetti, Paolo Fattore, Alberto Gorla, Mario Infascelli, Serena Mosconi, Franco Pasi, Caterina Scotti, Francesco Suardi, Susanna Vicenzetto.

1981 – *Konarak, il tempio del sole e dell'amore* – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Orissi. Con: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra.

1982 – *Si fa per ridere* – Regia di Renzo Vescovi. Con: Mario Barzaghi e Alberto Gorla.

1983 – *Storie di Mariposa* – Regia di Renzo Vescovi. Con: Silvano Algeri (il ruolo dell'Algeri è stato sostenuto da Paolo Fattore), Mario Barzaghi, Teresa Buttarelli (il ruolo della Buttarelli è stato sostenuto prima da Federica Casati e successivamente da Luigia Calcaterra), Giuseppe Chierichetti, Alberto Gorla, Caterina Scotti.

1985 – *Fuochi d'artificio** – Spettacolo-dimostrazione sulle tecniche di lavoro del Tascabile. Si modifica secondo l'evolversi del lavoro del gruppo. Vi hanno preso parte tutti gli attori che hanno lavorato o che continuano a lavorare al TTB. La regia è di Renzo Vescovi.

1985 – *Sonata op. 16* – Regia di Renzo Vescovi. Con: Silvano Algeri, Tiziana Barbiero, Mario Barzaghi, Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Paolo Fattore, Rosalba Genovese, Alberto Gorla, Mario Infascelli, Serena Mosconi, Franco Pasi, Caterina Scotti, Franco Tommasi, Susanna Vicenzetto.

1985 – *Invito alla danza* – Spettacolo-dimostrazione sulla danza occidentale e orientale per le scuole. Condotto da Renzo Vescovi o Michele Baraldi.

1985 – *Parata d'apertura* – Presentato dal Teatro Tascabile in una sola occasione, per l'apertura di uno dei primi festival organizzati a Bergamo dal Tascabile: *Sonavan... le vie d'intorno*.

1986 – *Sogni vagabondi** (il titolo originale era *Fiori*) – Si tratta della

parte centrale dello spettacolo *Albatri*, che viene tuttora presentata autonomamente. Vi hanno preso e vi prendono parte gli attori di *Albatri*.

1987 – *Storie d'amore e di demoni* – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Kathakali. Con Mario Barzaghi, Giuseppe Chierichetti, Paolo Fattore, Alberto Gorla, Francesco Suardi.

1988 – *La strega e la fanciulla* – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Kathakali. Con: Mario Barzaghi, Giuseppe Chierichetti, Paolo Fattore, Alberto Gorla, Francesco Suardi.

1988 – *Frecce di miele** – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Orissi (Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra).

1988 – *Embriogenesi di una rana in fondo al pozzo* – Prima versione dello spettacolo su Gandhi (poi *Esperimenti sulla verità*). Regia di Renzo Vescovi. Con: Tiziana Barbiero, Mario Barzaghi, Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Paolo Fattore (sostituito prima da Priscilla Duarte e successivamente da Francesco Suardi), Alberto Gorla (sostituito per breve periodo da Ricardo Gomes), Caterina Scotti.

1990 – *Tamburi nella notte* – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Kathakali. Con: Mario Barzaghi, Giuseppe Chierichetti, Paolo Fattore, Alberto Gorla, Francesco Suardi.

1990 – *Devadasi* – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Bharata Natyam. Con: Susanna Vicenzetto, Antonio Ludovico Muratori, Caterina Scotti.

1992 – *Canti d'amore** – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Bharata Natyam. Con: Susanna Vicenzetto, Caterina Scotti.

1992 – *Storie del Mahabharata** – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Kathakali. Con: Mario Barzaghi, Giuseppe Chierichetti, Paolo Fattore, Alberto Gorla, Francesco Suardi.

1992 – *Esperimenti con la verità** – Regia di Renzo Vescovi. Con: Tiziana Barbiero, Mario Barzaghi, Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Paolo Fattore (sostituito prima da Priscilla Duarte e successivamente da Francesco Suardi), Alberto Gorla, Caterina Scotti.

1993 – *Materiali per le Storie del giardino dei peri* – Prima versione dello spettacolo *Storie del giardino dei peri*. Con: Tiziana Barbiero, Mario Barzaghi, Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Paolo Fattore, Priscilla Duarte (in seguito il suo ruolo è stato sostenuto da Francesco Suardi, Gilberto Perotti, Alessandro Rigoletti), Alberto Gorla, Ricardo Gomes (il suo ruolo è stato soste-

nuto prima da Cinzia Laganà e poi da Simona Zanini), Susanna Vicenzetto (il suo ruolo è stato sostenuto da Elena Bergonzi).

1994 – *Nel nome di Kama* – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Orissi. Con: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra.

1994 – *Valse** – Spettacolo di strada con: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Francesco Carrà, Giuseppe Chierichetti, Alberto Gorla, Rossella Gualeni, Maurizio Iania, Alessandro Rigoletti, Caterina Scotti, Simona Zanini. Nel corso degli anni hanno partecipato a questo spettacolo, sostituendo diversi attori in diversi ruoli: Cinzia Laganà, Franco Pasi, Susanna Vicenzetto, Paolo Fattore, Carolina Della Calle, Alessandro Brasile, Elena Bergonzi, Gilberto Perotti, Mario Barzaghi, Ricardo Gomes, Roberto Boggi, Priscilla Duarte, Benedetta Brunotti, Sara Pagliano, Pilar Latini, Anna Maestroni. Regia di Renzo Vescovi.

1995 – *La danza degli dei* – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Kathakali. Con: Giuseppe Chierichetti, Alberto Gorla, Francesco Suardi.

1995 – *Storie del giardino dei peri**.

1996 – *Il velo di Maya** – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Kathakali. Con: Giuseppe Chierichetti, Alberto Gorla, Francesco Suardi.

1996 – *Amor sacro, amor profano** – Regia di Renzo Vescovi. Con: Caterina Scotti, Simona Zanini.

1996 – *La saga di Peer Gynt** – Regia di Renzo Vescovi e Else Marie Laukvik. Con: Tiziana Barbiero, Bo Clausen, Else Marie Laukvik. Assistente alla regia Simone Capula.

1997 – *L'oceano di latte* – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Kathakali. Con: Giuseppe Chierichetti, Alberto Gorla, Francesco Suardi.

1997 – *La pagoda nera** – Spettacolo di teatro-danza classico indiano Orissi. Con: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra.

1997 – *Un barbaro in Asia** – Dimostrazione-spettacolo sul teatro classico cinese di Giuseppe Chierichetti.

1997 – *Il principe dei gigli** – Regia di Renzo Vescovi. Con: Caterina Scotti.

2002 – *E d'ammuri t'arricuordi** – Regia di Renzo Vescovi. Spettacolo teatrale e musicale ispirato alla tradizione popolare. Con: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Giuseppe Chierichetti, Alessandro Rigoletti, Caterina Scotti, Simona Zanini.

TEATRO EURASIANO
INCONTRI E TRASMISSIONI

Cristina Wistari Formaggia

IL GAMBUH: UN ARCHETIPO DELLE ARTI SCENICHE BALINESI[1]

Nota di Mirella Schino. Nata in Italia, Cristina Wistari è da vent'anni una danzatrice di teatro classico balinese. Il suo nome è Maria Cristina (Wistari) Formaggia. Vive a Bali dal 1983, e dal 1983 ha cominciato a studiare Gambuh, Topeng e Calonarang con I Made Djimat, uno dei più grandi – forse il più grande – danzatore balinese vivente. Dal 1985 è considerata una danzatrice «balinese» a tutti gli effetti, e poiché le danze balinesi nascono in gran parte come preghiere in danza, lei balla nei templi e non solo nei teatri. Partecipa cioè alla cultura attiva, vivente, della sua nuova patria. Ha danzato al fianco di I Made Djimat per sedici anni. Ha fatto spettacoli e seminari di Topeng in tutto il mondo, dall'Australia all'Olanda, dalla Francia al Brasile alla Svizzera, l'Italia, la Danimarca... Come danzatrice balinese fa parte dal 1995 dell'ensemble del *Theatrum Mundi* di Eugenio Barba. Questo è il suo profilo di danzatrice, quasi un suo ufficiale curriculum. Dietro ci sono molte altre cose.

Per esempio la curiosità, o l'amore. Dal punto di vista del teatro pratico, forse la caratteristica principale di Cristina Wistari è quella di conservare – al fianco del suo filone principale di danzatrice di Topeng e di Gambuh – fame e curiosità per tutte le forme spettacolari balinesi. Ha lavorato sulla Joged Pingitan, una danza per un solo danzatore, seguita da Ni Ketut Cenik, la madre di I Made Djimat. Ha preso lezioni di canto balinese da una cantante di Arja importante, Ni Nyoman Candri.

Si è occupata anche di altre forme di teatro e di danza, e nel corso di vent'anni ha partecipato a spettacoli «occidentali» (con Ivaldo Bertazzo,

[1] Tutte le informazioni qui raccolte sono state tratte dal libro *Gambuh Drama Tari Bali*, Djakarta, Lontar, 2000 e da altri scritti appartenenti al «Progetto Gambuh». Questo saggio va inteso quindi come atto di divulgazione del libro originale in due volumi (opera di più autori); dell'intero libro sono curatrice e del secondo volume, concernente l'analisi dello spettacolo, sono anche autrice. Gli studiosi e artisti che hanno partecipato alla parte del libro *Gambuh Drama Tari Bali* a cui si fa riferimento nel presente lavoro sono: Adrian Vickers per la parte storico-letteraria ed esoterica, I Nyoman Rembang, I Nyoman Sudiana e Wayne Vitale per la parte musicale e Maria Cristina Formaggia.

con Russel Dumas, con Ralf Raücher, oltre che con Eugenio Barba e l'ensemble del *Theatrum Mundi*). Ma certamente il filone balinese rappresenta il suo filo di continuità, e sembra nascere da un amore per quella terra e quella danza che ha radici più profonde dei momentanei consensi o dissensi che disegnano le svolte di una vita. Cristina vive a Bali, a Ubud, in una casa molto bella e austera, sontuosamente essenziale, un rettangolo di legno con uno spazio all'aperto sul retro per mangiare e uno spazio all'aperto sul davanti per danzare. Una casa costruita secondo lo stile tradizionale, usato ormai di rado dai balinesi stessi.

Cristina Wistari Formaggia non si è occupata soltanto della propria carriera di danzatrice. Si è adoperata nel difficilissimo compito di «conservare» tradizioni che – proprio perché sono viventi, e non arte da museo – sono soggette a fertilissime e continue mutazioni, e ad altrettanto continui, e deleteri, snaturamenti. Come si fa a conservare senza irrigidire? Come si fa a trasmettere la memoria di certi dettagli, di certe tradizioni senza renderle morte?

Cristina Wistari, per esempio, ha dato vita a un gruppo di Topeng (una delle forme classiche di teatro balinese) solo femminile: una novità assoluta. Il gruppo, Topeng Shakti, il primo gruppo di Topeng interpretato da sole donne e accompagnato da un *gamelan*, un'orchestra, anch'essa di sole donne, è nato ufficialmente nel 1998. Ma ha alle spalle anni di lavoro, di rapporti, di progetti.

Nel 1993, ha cominciato il lavoro sul Gambuh: un lavoro che aveva iniziato anni prima da una pratica di danza, da una conoscenza viva. E che è cresciuto in una forma di opposizione all'apparente naturale disperdersi d'un sapere fuori tempo. Con il sostegno della Fondazione Ford, Cristina Wistari ha creato il «Progetto per la conservazione e documentazione del Gambuh». Il Gambuh è la forma di teatro classica più antica di Bali, una delle più antiche tradizioni viventi di spettacolo sul pianeta, forse la più antica dopo il teatro giapponese Nô. Tramite il progetto sostenuto dalla Fondazione Ford si cerca di impedire l'estinzione del Gambuh, o il suo degrado, di impedire che sia completamente sopraffatto dalle forme più «moderne» di teatro-danza balinesi. Nel 2000, questo progetto ha avuto un risultato veramente importante, un libro sul Gambuh (*Gambuh Drama Tari Bali*), a cui hanno collaborato diversi autori, curato da Maria Cristina Formaggia. È un libro che tratta di tutti gli aspetti del Gambuh, da quelli religiosi e storico-letterari a quelli tecnici e stilistici, dalla musica (con la spiegazione degli strumenti che gli sono propri), ai passi ai gesti, ai costumi e alle coreografie, in due volumi eleganti, ricchi di immagini. Qui le immagini sono molto più di belle illustrazioni, e sono chiarimenti essenziali.

Il libro, per decisione della curatrice, è stato pubblicato in indonesiano. Una chiara presa di posizione: qualcosa più di una testimonianza, piuttosto una memoria utile per il popolo che, questa danza, può tornare a praticarla. Un libro-danza.

Una scelta difficile, perché limita il numero delle persone che di questo

libro possono usufruire. E questo è il motivo per cui ho chiesto a Cristina Wistari di presentare il lavoro collettivo sul Gambuh (la ricostruzione, la storia, il lavoro pratico) su *Teatro e Storia*. Qui si potrebbe concludere, lasciando subito la parola alla curatrice del libro. E invece c'è qualcosa ancora da dire.

C'è il verso di una storia e c'è il rovescio: che è poi semplicemente l'insieme dei piccoli nodi e incroci che hanno permesso incontri anomali o straordinari, e vicende decisamente fuori dalla norma, come quella di Cristina, oppure quella, testimoniata in questo stesso numero di *Teatro e Storia*, del Teatro Tascabile di Bergamo. L'importante è la storia, naturalmente, il disegno pubblico, che si presenta alla storia. Per molti, è questo l'unico verso che ha senso studiare. Ma il retro è affascinante, imprevedibile. Una storia sotterranea del teatro.

Il retro della storia di Maria Cristina Formaggia è fatto di viaggi e di estremismo, e di tutti gli agganci strani che la combinazione dei due elementi può provocare. Una giovane donna, solo a prima vista una freak tra tanti altri in giro per l'Asia, parte dalla sua città durante gli anni Settanta. L'attività principale della vita di questa giovane donna è viaggiare: mesi e mesi di permanenza nei più sperduti, meravigliosi, intatti, mitizzati luoghi del mondo. Lunghe peregrinazioni in cui uno spostamento sembra l'unico motivo per un altro spostamento. Solo, di tanto in tanto, ci si deve recare per qualche mese in un paese che permetta di lavorare per un po', giusto quel tanto necessario a mettere da parte un po' di soldi per viaggiare. Un lavoro qualsiasi: anche umile. Qualche tempo di occupazione per quanto noiosa può ben servire a pagare qualche mese di viaggio in India, se si viaggia in rotte e con modi lontani dal turismo, e se tutta la propria «casa», tutto quello che si possiede sta in una valigia di ridotte dimensioni. Se comprare un capo di abbigliamento, anche la più inconsistente maglietta, vuol dire buttarne o regalarne una vecchia. Se ogni libro letto, per quanto amato, deve essere lasciato (perché qualcun altro lo trovi per caso): in modo che non sia di troppo peso nei viaggi. Se ogni incontro, per quanto congeniale, è destinato fra breve a un congedo. C'è, nella sua dimensione di viaggio, un tipo d'estremismo che colpisce. Non è una storia facile da raccontare in terza persona, si rischia sempre l'apologia o il romanzo, la prima persona è più sobria:

> Anni Settanta: Marketing Research Executive per una agenzia di ricerche di mercato americana. Viaggio e training negli Stati Uniti. Travestita da «borghese», ma con idee politiche di sinistra che mi procurano il licenziamento in tronco durante uno sciopero nazionale.
>
> '74-75: creo con alcuni amici (tra cui alcuni che lavoravano con me nell'agenzia di marketing) il *Punto Rosso*, ristorante club visitato dalla sinistra e dal femminismo e basato sull'idea del lavoro comunitario. Dopo un'invasione degli autonomi che viene resa nota dalle diverse radio il *Punto Rosso* chiude.
>
> '76: Primo viaggio in India e Nepal. Soggiorno a Mithila, una società matrilinea-

re dove le donne trasmettono la tradizione attraverso dipinti rappresentanti il *Ramayana*. Regione tantrica dove viene venerata la dea Kali.

Partita da sola per tre mesi, ritorno in Italia dopo sei mesi. La mia percezione del senso della vita è totalmente cambiata.

Vendo tutto tra lo stupore degli amici e riparto nuovamente sei mesi dopo. Nel '77 mi imbarco a Brindisi e inizio un viaggio via terra con destinazione l'India. Il mondo occidentale mi sembra incomprensibile. Vivo in uno stato di sogno.

Alle spalle del serio «Progetto Gambuh», finanziato da una fondazione americana, e anche dei vent'anni di pratica durissima e di passione per una danza lontana di Cristina Wistari, sta questo tipo di ardire: il gesto con cui una «normale» ragazza di Milano, inquieta come erano molte altre, in quegli anni, con un buon lavoro, una casa, una famiglia, decide di buttar via ogni oggetto, ogni fotografia, ogni vecchia lettera, fino a che tutto quello che possiede non riesca a entrare in una valigia. Per poter cominciare a viaggiare senza ingombro.

Il «viaggio» ha una dimensione straordinaria in cui finalmente faccio tutto ciò che i confini di una società borghese limitava. Dormire ovunque, dove capita, sulle spiagge, per strada, fare l'autostop su camion, accettare l'ospitalità dei locali, mangiare il loro pane cucinato sul fuoco il mattino presto, toccare col viso la polvere della strada... In me un gran senso di libertà che mi accompagna lungo tutti i paesi che attraverso (Grecia, Turchia, Iran, Afghanistan, Pakistan) durante sette mesi prima di toccare nuovamente il suolo di Madre India. Finalmente il mio spirito nomadico è appagato.

In Pakistan, mi fermo per tre mesi presso i Kafir Kalash (i Kafiri neri) nelle montagne dell'Indukush. Incontro con una popolazione animista che svolge ancora dei riti di fertilità che è costretta a nascondere a causa della repressione dei musulmani. Partecipo al Festival del Budalak, una sorta di reincarnazione temporanea di Krishna che una volta l'anno, dopo un'astinenza di sei mesi nelle montagne, ritorna per accoppiarsi con le donne dei villaggi che compongono la loro comunità. Durante le settimane precedenti il suo arrivo, le notti sono riempite di leggende cantate dai vecchi intorno al fuoco e dalle danze di giovani che inseguono le giovani donne del villaggio...

Benares: scopro il libro di Artaud *Il teatro e il suo doppio* in cui il saggio sul teatro balinese adesca il mio interesse: decido di visitare Bali – di nuovo Mithila e poi il Rajasthan. La mia casa è una sacca di 7 chili dove c'è tutto ciò di cui ho bisogno, anche gli acquarelli. Quando le risorse stanno per finire, decido di andare in Australia (Perth), passando per la Birmania, la Thailandia e Singapore.

Australia: sei mesi dove faccio un'esposizione dei dipinti di Mithila in una galleria di Perth.

'80: vendemmia a Mildura nel sud dell'Australia e poi Adelaide. Decido di partire da Sidney per Bali... 17 aprile 1980: il giorno della partenza da Adelaide una polvere rossa pervade l'aria, il viaggio in autostop è spezzettato, lunghissimo... un'ultima alba dai bagliori di fuoco, l'ultimo passaggio è con un giovane che va troppo veloce... poi uno sbandamento improvviso in una curva... Catapultata nell'impatto faccio un volo di 30 metri... incapace di rialzarmi guardo le nubi... all'ospedale la polizia mi interroga...

Frattura della 4° vertebra cervicale, rischio la paralisi totale, Sidney, il viaggio continua all'interno della città – con un collare intorno al collo – nelle diverse case degli amici che mi ospitano, Bob Dylan e Joan Baez, in me una grande forza che però si frantuma quando la paura della paralisi inizia a infiltrarsi... Sono fragile, una statuina di cristallo che può spezzarsi a ogni urto. Per esorcizzare la paura dipingo.

Dopo sei mesi parto per Bali con il collare nella sacca.

E quindi alla domanda: come si conserva l'antica – e forse prossima alla disgregazione – arte del Gambuh? La risposta sembrerebbe essere: lasciando giungere a Bali, a occuparsene, un'italiana che sta studiando Kathakali in India, e che una volta ha trovato in un cassetto, dimenticato o abbandonato da un altro viaggiatore come lei, *Il teatro e il suo doppio* di Artaud e sulla base della lettura dei saggi sul teatro balinese decide di recarsi a Bali. Dopo un primo viaggio vi si trasferisce, e finisce per restarci.

Storie sotterranee di teatro: nel senso di cunicoli privi della logica della programmazione, di nodi e connessioni impensabili. Il teatro è un'arte fatta in primo luogo di incontri e di intrecci tra persone e destini. Dopo il primo viaggio a Bali, Cristina Formaggia decide di tornare in India, affascinata dal Kathakali. Per due anni è allieva del Guru Gopinath, un grande maestro di Kathakali. La sua casa, ora, ha le dimensioni della stuoia su cui dorme. Poi i soldi dell'assicurazione le suggeriscono, nell'aprile del 1983, quello che lei crede che sarà un viaggio di sei mesi a Bali prima di tornare in India. Da allora vive a Bali.

La strana vita prima di Bali di Cristina conduce a qualcosa di più di un semplice percorso personale, per quanto d'eccezione, per quanto difficile: conduce a un libro, e soprattutto a un lavoro paziente, a una pratica antica di devozione e di cura nei confronti di una tradizione «non tua», come il Gambuh, che, con amore, pazienza e sapienza, l'autrice di questo saggio ha contribuito a restaurare, e a serbare ancora un poco in vita.

Sbarco a Bali nell'aprile del 1983. Incontro Djimat, di cui non avevo mai sentito parlare, a casa di un maestro di Baris. Djimat mi invita a partecipare alla cerimonia (*nuwasen*) che si tiene per tre giorni ogni qualvolta si inizia l'apprendimento di una nuova danza. Io inizio col nuovo maestro, mentre Djimat, lì vicino, insegna il Calonarang al gruppo di danzatori. Vedendo Djimat insegnare, capisco che è con lui che voglio lavorare e dopo un paio di settimane inizio a studiare con lui il Topeng. Durante i primi cinque anni pratico senza interruzione quattro ore al giorno con Djimat. Due ore al mattino e due al pomeriggio.

E qui i due fili si ricongiungono, e si torna all'inizio di questa nota.

Andava raccontato anche questo volto della storia di Cristina Wistari. Imparare danze tanto complesse, e tanto lontane, quando non si è bambini, implica uno sforzo di lavoro e di resistenza enormi, come ci raccontano anche, in questo stesso numero di *Teatro e Storia*, le testimonianze del Teatro Tascabile di Bergamo in India. È importante capire anche i raccordi segreti, i canali sotterranei attraverso cui mondi tanto lontani possono congiunger-

si. E sono, in genere, a prima vista, segreti, privati, stretti. La «storia sotterranea del teatro» è anche questo: il punto in cui nel teatro la vita privata – con la sua fame, che può essere di viaggi, di sogni, di politica – entra in contatto con la sfera lavorativa. Può sembrare un interesse futile, o amicale, quello per la vita privata, i viaggi e le avventure di certi protagonisti del teatro. Eppure è da questo punto di congiunzione che possono venirci le domande meno note – e le meno rassicuranti – quelle capaci di far compiere ancora un giro alla storia del teatro.

Le arti sceniche, a Bali, sono una parte essenziale della vita quotidiana e sono inestricabilmente legate alle cerimonie religiose: feste di templi, riti di passaggio, funerali, purificazioni, etc. Gli spettacoli sono una parte integrante dei riti religiosi e, oltre a essere un'espressione di devozione (*ngayah*) verso le divinità che presiedono il pantheon indù-balinese, sono un modo per trasmettere alle nuove generazioni valori secolari attraverso la danza, la musica, il canto e la parola.

Le definizioni balinesi che raggruppano e conformano ogni forma teatrale sono *ngigel* e *masolah*. Sono termini che significano «danza»: il primo appartiene al linguaggio comune e il secondo a un registro più elevato della lingua balinese. È impossibile catalogare l'arte drammatica balinese sulla base di un termine astratto quale «teatro» – definizione inesistente nel loro vocabolario – in quanto si compone di generi spettacolari[2] molto sofisticati ognuno dei quali è

[2] L'influenza del turismo ha avuto a Bali un impatto sconcertante sulla cultura, influenzando il mondo artistico della danza in modo deleterio. Questo fenomeno ha suscitato giusti timori presso i servizi culturali balinesi che nel 1971 hanno deciso di convocare un Seminario sulla Danza Sacra e Profana (*Seminar Tari Sakral dan Provan Bidang Bali*) allo scopo di definire quali fossero le danze che non dovevano essere oggetto della consumazione turistica in quanto appartenenti esclusivamente al rito religioso. Il risultato, che è molto limitante, in quanto a Bali la scelta delle danze richieste per una determinata cerimonia è fatta in funzione del costume locale, è una rigida classificazione che raggruppa e definisce il vasto repertorio della danza balinese in tre principali categorie: 1) *Seni tari wali* (danze sacre) eseguite nel cortile interno del tempio (*jeroan*), dove risiedono le divinità, indissociabili all'adempimemto di una cerimonia (*pelaksana upacara*). Si tratta di danze che non fanno uso di elementi drammatici. Appartenenti a questa categoria sono le danze: *Rejang, Baris* e *Sangghyang*. – 2) *Seni tari bebali* (danze cerimoniali) eseguite nel cortile centrale del tempio (*jaba tengah*), punto d'incontro tra il divino e il terreno, che «accompagnano» la cerimonia (*pengiring upacara*). Si tratta principalmente di danze drammatiche con elementi narrativi che si ispirano alla storia e alle epiche indo-giavanesi. Queste includono *Gambuh, Wayang Wong* e *Topeng Padjegan*. – 3) *Seni tari balih-balihan* (danze di natura secolare) eseguite nel cortile esterno al tempio (*jaba*) o altrove, non

contraddistinto dallo stile drammatico e dalla fonte letteraria da cui trae spunto.

Nel vasto e ricco repertorio della tradizione teatrale di Bali la danza drammatica Gambuh si staglia non solo come la più bella tra le danze balinesi ma anche come quella unanimamente considerata, sia da studiosi e artisti stranieri che dai balinesi stessi, come l'archetipo delle arti sceniche balinesi e la fonte originaria di tutti i generi drammatici che ne sono in seguito derivati.

Il Gambuh e le sue origini

La cultura di corte della Bali pre-coloniale era dominata da un'etica cavalleresca e guerriera. I principi dei molteplici reami balinesi amavano presentarsi come prestanti amanti e valenti guerrieri che governavano grazie alla fedele e devota ammirazione dei loro sudditi e alla paura che suscitavano nei loro nemici. La tradizione culturale di questi reami cominciò a svilupparsi cinquecento anni prima della conquista olandese, avvenuta nel 1908. L'evento fecondo che determinò il formarsi di tale cultura fu la conquista giavanese che, sotto la guida del leggendario Gajah Mada, il primo ministro del reame Majapahit, lo stato di Giava orientale famoso dalla Cina sino ai confini dell'India, spodestò il sovrano balinese per insediare sul trono al suo posto un re giavanese. Tre secoli più tardi, il potente regno balinese, creato come un'estensione dell'impero giavanese, fu suddiviso in molti piccoli reami, subito rivali e in guerra tra loro.

Bali fu conquistata all'epoca in cui il reame Majapahit era all'apogeo della cultura di corte indo-giavanese, che pare aver conosciuto la sua epoca d'oro a Gelgel durante il regno di Dalem Waturenggong. Il consolidamento della cultura indù a Bali ebbe luogo in occasione della caduta del regno Majapahit quando l'aristocrazia, il clero, gli uomini di lettere e gli artisti sfuggendo all'invasione islamica si rifugiarono a Bali al volgere del XVI secolo.

La danza Gambuh, antico retaggio culturale di Bali, è l'epitome dell'etica cavalleresca dei suoi sovrani. Il Gambuh è la rappresentazione teatrale di storie tratte principalmente dal *Malat*, l'epica che narra le gesta del principe Panji, e che, fortemente legata com'era

hanno alcun legame con le cerimonie. In questa categoria sono incluse diverse forme classiche e moderne quali *Legong, Baris tunggal, Arja, Kebyar, Sendratari* e molte altre.

alla cultura Majapahit, assunse un ruolo centrale nella cerchia culturale su cui i reami balinesi erano fondati[3].

Le corti della fine del XIX secolo, tuttora esistenti, non possono e non vogliono mantenere il grande entourage di funzionari, dignitari, domestici, artisti e musicisti che costituiva il centro della vita artistica e sociale dell'isola. Molti sono i balinesi che ricordano i tentativi di mantenere in vita o di far rifiorire tale centralità nelle prime decadi del secolo scorso. Tra costoro spesso vien fatta menzione del mecenatismo di cui era oggetto la danza Gambuh, indiscutibilmente la più splendida e raffinata di tutti gli spettacoli balinesi. È una forma teatrale che si distingue tra tutte le altre per i lunghi flauti (*suling*) accompagnati da un liuto ad arco (*rebab*), per i suoi fastosi costumi, per le lente ed elaborate entrate dei diversi personaggi, ma soprattutto per la varietà e l'eccellenza dei movimenti della danza, che sono, a seconda dei diversi caratteri, a volte comici e tumultuanti, a volte rozzi e violenti e a volte eleganti e raffinati. Vi sono momenti in cui l'assoluta e misurata grazia di un vecchio danzatore fa comprendere perché i testi balinesi dicono che la danza Gambuh è contraddistinta da un'eleganza tale da suscitare le più profonde emozioni in chi la guarda.

Le storie di Panji

La danza Gambuh non solo espone gli episodi chiave del lungo poema epico *Kidung Panji Amalat Rasmi* (per facilità di lettura qui abbreviato in *Malat*), ma altresì presenta un'immagine del comportamento di corte e del tipo di cultura allora esistente.

Il *Kidung Panji Amalat Rasmi* è composto da una serie di poemi di tipo *kidung*, redatti in medio giavanese in metro *tengahan*, che raccontano gli amori contrastati di Panji, principe di Koripan e di Rangkèsari, principessa di Daha. Vi è una tradizione letteraria di questi poemi, sotto forma di lunghi manoscritti su palma – *lontar* –, ma per il Gambuh le storie sono trasmesse oralmente. Sono pochissimi, tra i danzatori, coloro che leggono i testi scritti. Ciò che gli interpreti del Gambuh rappresentano è una serie di episodi tramandati di

[3] Si usano anche altre storie tratte dal *Rangga Lawé*, un romanzo storico-militare giavanese concernente la rivolta del feroce Rangga Lawé contro il suo principe Ayam Wuruk e dal *Amad Mohamad*, un romanzo giavanese-islamico.

troupe in troupe, e appresi per via orale, attraverso l'ascolto di testi scritti cantati, ma anche creati ispirandosi ad altre forme artistiche quali i dipinti, tra cui le *langsé*, parati decorati che servivano a delimitare i padiglioni dei palazzi, che spesso raffigurano le storie di Panji.

Tutti i danzatori concordano su una serie di episodi centrali definiti «tronco» (*pokok*) che costituiscono il nucleo narrativo del *Malat*, ma oltre a questi vi sono molti altri episodi che alcuni attribuiscono al *Malat* e altri ritengono appartenere ad altre fonti letterarie. Anche il tentativo di dare un preciso ordine sequenziale agli episodi si è rivelato impossibile.

Le storie di Panji, il principe giavanese di Koripan, sono note in gran parte del sud-est asiatico: Giava, Sumatra, penisola Malese, Thailandia, Cambogia, Birmania, Bali, Lombok, e nel sud di Sulawesi. A Giava comparvero tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, proprio nel periodo in cui da una parte i portoghesi facevano la loro apparizione nel sud-est asiatico e iniziavano a competere con l'Islam per la supremazia spirituale, e, dall'altra, si verificava una ripresa e un rinnovamento del buddismo e dello shivaismo[4].

«Storie di Panji» è un'etichetta per definire una pletora di diversi racconti, narrati principalmente, ma non esclusivamente, in forma poetica, che hanno in comune un nucleo narrativo: a Giava, dove la storia ha luogo, vi sono due reami, Kuripan e Daha, di cui quest'ultimo è il più antico. Il principe di Kuripan è fidanzato con la principessa di Daha ma, prima che il matrimonio abbia luogo, emerge un fattore disturbante (o una combinazione di fattori disturbanti). Alla fine il principe, utilizzando travestimenti e pseudonimi, risolve i problemi, e può finalmente rivelarsi e rivendicare la principessa. Con il loro matrimonio il mondo ritorna al suo ordine originale[5].

Questa schematica descrizione non rende giustizia alla copiosità e diversità del materiale narrativo: per esempio, del numero dei reami che appaiono e spariscono nei racconti. In alcuni casi il tema centrale della narrativa non è l'amata scomparsa, ma i diversi incontri amorosi del principe, che in genere ha anche una seconda moglie (personaggio di una certa rilevanza), e molte concubine, fino a due-

[4] S.O. Robson, *Java at the Crossroads: Aspects of Javanese Cultural History in the 14th and 15th Centuries*, *BKI*, 1981, n. 137, pp. 259-292.

[5] S.O. Robson, *Wangbang Wideya: A Javanese Pañji Romance*, The Hague, Nijhoff, 1971, p. 12.

cento. Inoltre, vi sono parecchie storie il cui tema centrale ruota intorno a una donna che non può sposare Panji, e muore tragicamente. Nei singoli episodi vi sono talvolta protagonisti diversi da Inu/Panji: spesso la sua figura scompare dietro una schiera di altri principi, tra cui, ad esempio, in molti testi giavanesi e malesi ha una posizione di spicco Gununsari (il re di Malayu nel *Malat*), il fratello maggiore della principessa scomparsa.

In tutta questa enorme quantità di materiale letterario le descrizioni della vita di corte hanno una posizione dominante: costumi, danze e cerimoniali sono presentati con una tale ricchezza di dettagli da diventare scoraggiante – o noiosa – agli occhi di molti lettori moderni. Le avventure d'amore dell'eroe sono minuziosamente descritte, e così pure le sue prodezze militari. In qualità di principe errante egli conquista principesse e acquisisce sudditi, bottino delle continue battaglie che intraprende sia per suo conto che per conto di altri. Ogni testo, ogni variante, ogni frammento di testo assume un'importanza particolare in relazione al tempo e al luogo in cui è stato creato[6]. Nomi, luoghi, eventi sono aggiunti, enfatizzati e rielaborati per adattarsi al contesto del momento.

In aggiunta alla produzione letteraria di questi testi, spesso parallelamente o prima ancora di essi, furono creati su questo tema anche spettacoli, tra i quali appunto la danza drammatica Gambuh, che va considerata una narrazione delle storie di Panji parallela al *Malat*. In molti testi o storie orali dei racconti di Panji viene esplicitamente sottolineato come siano stati composti dai danzatori stessi non solo dal punto di vista coreografico, ma anche narrativo. Specularmente, nel *Malat* sono presenti descrizioni di spettacoli sostanzialmente simili al Gambuh. Insomma il *Malat* può essere considerato il libretto del Gambuh sotto forma poetica, mentre il Gambuh e il Wayang Gambuh (una forma di teatro d'ombre o Wayang kulit, che utilizza il repertorio, i personaggi, la lingua e la musica del Gambuh) sono la rappresentazione scenica del *Malat* e inoltre appartengono a un tipo di spettacolo simile a quello presente nel *Malat* stesso. Sono forme che si sono reciprocamente influenzate e che hanno in comune un medesimo universo narrativo.

[6] Adrian Vickers, *The Desiring Prince: A Study of the Kidung Malat as Text*, (PhD Thesis), Sidney, University of Sidney, 1986.

Il Gambuh e il Malat *a Bali*

La versione scritta del *Malat* è dunque allo stesso tempo sia la fonte principale del Gambuh, che una testimonianza importante della storia di questa danza. Il *Malat* mostra tra l'altro che il Gambuh esisteva a Bali nella sua attuale forma artistica già all'inizio del XVIII secolo, periodo in cui il primo manoscritto (*lontar*) databile (1725) fu copiato. Ciò non significa che il Gambuh non sia anteriore a tale data in quanto non necessariamente la versione letteraria di un tema narrativo precede la sua versione teatrale, anzi, da molte testimonianze parrebbe certa l'esistenza del Gambuh molto prima di tale periodo. Pare infatti che il Gambuh si sia propagato, ma solo sotto il nome di una danza, negli stessi paesi del sud-est asiatico in cui i racconti di Panji si erano diffusi. Il *Wangbang Wideya*, poema balinese del XVII secolo, è la prima testimonianza dell'esistenza del Gambuh[7], nel quale viene messo a confronto con una forma di danza chiamata *raket*.

Molto di ciò che è noto della storia del Gambuh è limitato a ciò che resta attualmente di questa tradizione. La base su cui si fonda questa tradizione orale include le memorie e le memorie delle memorie degli interpreti ai quali possono essere aggiunte alcune testimonianze dei testi balinesi e olandesi del XVIII secolo. Ne risulta che le informazioni, proprio come la storia, sono parziali, in quanto riflettono gli interessi solo di coloro che considerano la tradizione importante o che danno importanza al suo ruolo all'interno della tradizione locale.

Le storie rappresentate nel Gambuh

Quello che segue è un sommario, a grandi linee, del *Malat*: più precisamente è un indice degli episodi principali conosciuti dai danzatori di Gambuh, raccolti da Beryl de Zoete e da Walter Spies[8]. Poiché gli interpreti conoscono questi episodi attraverso la continua ripetizione degli spettacoli, alcuni di loro sono in grado di esporre

[7] Robson, *Wangbang Wideya*, cit., 1.59a-60b.

[8] Beryl de Zoete e Walter Spies, *Dance and Drama in Bali*, London, Faber & Faber (repr. Oxford Univ. Press, Kuala Lumpur), [1938], 1973. Adrian Vickers, per il volume *Gambuh Drama Tari Bali*, cit., ha raccolto le testimonianze degli attori ancora viventi e ha aggiunto note esplicative e i titoli usati dagli attori alle storie raccontate da Beryl de Zoete e Walter Spies.

dettagliatamente le storie e sovente fanno riferimento ai diversi episodi facendo uso di un titolo abbreviato che, in modo sommario, espone alcuni aspetti dell'episodio.

Poerbatjaraka[9] ha pubblicato nel 1968, sia in olandese che in indonesiano, un sommario delle storie di ciò che egli credeva essere «il» *Malat* (si tratta in realtà semplicemente di uno dei tanti modi di raccontare il *Malat*). Sfortunatamente il sommario di Poerbatjaraka non rispecchia il modo in cui testi o gli spettacoli sono intesi a Bali e i danzatori di Gambuh che lo hanno letto trovano ben pochi elementi sui quali essere d'accordo.

L'ordine di successione del sommario pubblicato nello studio degli anni Trenta sulla danza balinese varia da quello di Poerbatjaraka e da altre versioni esistenti. L'intenzione era soprattutto di rendere accessibili le rappresentazioni teatrali del *Malat* a un vasto pubblico. Il sommario fu accuratamente redatto utilizzando la versione orale di un vecchio danzatore del villaggio di Batuan, nel centro di Bali.

Quello che viene qui riportato (cioè il sommario delle storie fatto sulla base della memoria dei danzatori di Gambuh e redatto da Beryl de Zoete e da Walter Spies) vuole soprattutto mostrare la profonda conoscenza che i danzatori hanno del *Malat*, ed è per questo che prima di ogni episodio è stato aggiunto il titolo abbreviato col quale viene indicato dai danzatori. Inoltre sono state aggiunti alcuni episodi – raccontati principalmente da danzatori-attori di Batuan – non menzionati da de Zoete e Spies, che invece contribuiscono alla continuità della storia.

Peras Mataum (Il re Mataum adotta una figlia). Ratnadjiwita, la figlia del re di Daha, è a caccia di farfalle nella foresta quando inizia un grande temporale che la trasporta sempre più lontano, fino al paese di Mataum, dove si ripara nei giardini del palazzo del re. Il re la trova, la porta a palazzo e le dà il nome di Rangkèsari. Dal momento in cui la giovane mette piede a palazzo il rigonfiamento che il re aveva nello stomaco e di cui soffriva da lungo tempo, sparisce.

Pangipuk Lasem o Madik Lasem (Re Lasem vuole unirsi in matrimonio). Il re Lasem sente dire che Mataum, suo vassallo, ha adottato una ragazza di grande bellezza e invia un ambasciatore a richiederla per sé. Mataum è obbligato a consegnarla al suo sovrano, ma la ra-

[9] R.M.Ng. Poerbatjaraka, *Tjerita Pandji dalam Perbandingan*, Djakarta, Gunung Agung, 1968, tradotto da Pandji-Verhalen Onderling Vergeleken.

gazza non ne vuole sapere di Lasem. Si rinchiude in casa e non gli permette di avvicinarsi... (Mataum non appare quasi mai negli episodi successivi, mentre Lasem è un personaggio che serve a dare risalto all'eroe, essendo una sorta di doppio regale del principe Panji, nemico, ma per certi versi simile a lui. Inoltre, Lasem e Panji hanno in comune la stessa donna, che Lasem riesce sì a sposare, ma solo nominalmente, visto che lei si rifiuta di consumare il matrimonio minacciando di pugnalarsi con un kris).

Taraté-bang o Puun Alas Taraté-bang (L'incendio della foresta Taraté-bang). Nusapati [principe di Koripan e cugino di Rangkèsari], da lungo tempo innamorato della principessa di Daha, parte alla sua ricerca. Si trova a passare nella foresta di Taraté-bang giusto al cader della notte; accende un fuoco per vedere il cammino e per sbaglio dà fuoco alla foresta. Il re invia la sua gente per scoprire chi ha commesso il fatto e Nusapati viene condotto al suo cospetto. Ne consegue un duello, nel corso del quale il re di Taraté-bang viene ucciso da Nusapati. Poiché il duello ha luogo sul monte Merasmin, Nusapati cambia il suo nome in Panji Malat Rasmin. Diventa re di Taraté-bang.

Il cambiamento di nome, equivalente a un rito di passaggio, è per certi versi la parte più significativa dell'episodio, che d'altra parte è interessante perché mostra la schiera dei reami del *Malat* attraverso i quali Panji viaggia. Qui inoltre viene evidenziato il contrasto con il re «cattivo» la cui conquista è la prima delle molte azioni eroiche di Panji. Luoghi quali la giungla sono particolarmente importanti, in quanto luoghi di possibili incontri magici tra esseri umani e creature del mondo invisibile. L'episodio fa quindi allusione al mondo extra-sensoriale. Anche l'uso del fuoco, negli spettacoli, unito alla fiera e potente raffigurazione del re e del modo in cui Panji diviene Panji dopo la sua prima conquista e la sua prima acquisizione di un reame, sono elementi che fanno riferimento alla magia.

Karya Gunung Pangebel (La cerimonia al Monte Pangebel). Il re di Gegelang viene attaccato da uno dei suoi nobili mentre si trova sul monte Pangebel e, contemporaneamente, un altro nobile attacca il suo palazzo in città. Panji interviene in aiuto del re e sconfigge i due nobili. Il re lo adotta in segno di gratitudine.

In altre versioni i nobili rivali sono i re Kabalan e Pamotan e in alcuni dipinti è raffigurato Panji mentre mostra le loro teste decapitate al re di Gegelang. La storia può essere rappresentata in due epi-

sodi separati, il primo dei quali è *Karya Gunung Pangebel*, la cerimonia al Monte Pangebel, che mostra il modo in cui il re di Gegelang sta officiando una cerimonia sul monte quando viene attaccato. Il secondo è *Perang undur-undur*, la battaglia in ritirata con cui Panji e i suoi compagni, dopo aver salvato il re di Gegelang sul monte, riconquistano il palazzo di Gegelang. Affiché il suolo del palazzo presidiato non venga macchiato di sangue durante la battaglia, i compagni di Panji adescano il nemico fuori dal palazzo con scherni e insulti mentre fingono di retrocedere. Il nemico viene così sconfitto all'esterno del palazzo e il re di Gegelang ricompensa debitamente Panji offrendogli un palazzo, mogli e ricchezze.

L'episodio introduce sia il più importante dei re del *Malat* (che diviene una sorta di protettore di Panji) che il principe, suo amico e cugino, che verrà incoronato come giovane re di Malayu. Inoltre il re di Gegelang prende sotto la sua protezione anche l'errante fratello maggiore di Panji e l'unione dei tre valenti principi è all'origine di molti degli eventi chiave del *Malat*. Nell'episodio del Monte Pangebel, Panji viene preso sotto l'ala protettrice di Gegelang dando prova del suo valore e la prodezza dei suoi compagni non è che un'estensione della capacità tattica e dell'audacia di Panji.

Nawang Sasih. Il re di Singasari ha una figlia chiamata Nawang Sasih che il re di Pajarakan vuole sposare. Non riuscendo a ottenerla in sposa dichiara guerra a Singasari. Gegelang e il suo figlio adottivo Panji accorrono in aiuto di Singasari e uccidono il re di Pajarakan.

Benché de Zoete e Spies affermino che questo episodio può essere rappresentato in due sezioni separate, nessuno tra i danzatori di Gambuh intervistati[10] ha fatto menzione di conoscerlo. Si tratta di un'altra variante di inseguimento di principesse e di conquista di reami nemici.

Nawang Rum. Un nobile di Singasari ha anche lui una figlia di nome Nawang Ngerum. Quando Panji arriva a Singasari i due giovani s'innamorano a prima vista. Lei gli manda una delle sue donne per chiedergli di sposarla. Panji, sapendo che lei è promessa a un altro uomo, rifiuta. In preda a disperazione Nawang Ngerum si uccide. Panji è sconvolto da questa morte di cui si sente colpevole. Per distogliere la sua mente da questo pensiero ossessivo, va nella foresta con la sua cerbottana.

[10] Adrian Vickers, *The Desiring Prince*, cit.

Il suicidio di Nawang Rum è un momento di tragedia romantica nell'ascesa di Panji. Viene messa in discussione la morale vigente che regolava il matrimonio: in molte versioni lei è una giovane vedova, e la sua morte per amore rappresenta il compimento del suo dovere di vedova nei confronti del defunto marito.

Pamalingan Galuh Singasari (Seduzione della principessa Singasari). Panji arriva per caso allo specchio d'acqua dove la principessa Nawang Sasih (di Singasari) si sta divertendo con le sue ancelle. Quando le fanciulle lo vedono, scappano spaventate, e l'anello della principessa cade al suolo. Poco dopo Bayan, una delle ancelle di corte, torna a cercare l'anello e lo vede al dito di Panji. Lo prega di dargliello, o di venderglielo, ma lui si rifiuta di consegnarlo a chiunque non sia la principessa stessa. Quindi Nawang Sasih viene di persona a chiedere l'anello. Panji le dice di non poterlo restituire senza un pagamento, e lei gli offre del denaro. Però non è il denaro, ma la principessa stessa, ciò che Panji vuole in pagamento. Lei, che già stava innamorandosi di lui, non è affatto riluttante, e in segreto dormono insieme.

Benché Nawang Sasih non sia la vera regina destinata a Panji, è la prima principessa che lui prende in moglie e la sua seduzione è un presagio della seduzione di Rangkèsari che avverrà più tardi. A Bali, dove è d'uso la poligamia, il numero di mogli, e il loro lignaggio, sono segni dello status di colui che le possiede. I balinesi considerano la fedeltà una faccenda da preti, e l'atto sessuale maschile (anche nella vita quotidiana, e non solo come aspetto delle vicende mitiche di re e principi) come una delle forme più importanti di manifestazione dell'energia terrena. Per un giovane e potente principe quale Panji, differire il piacere sessuale fintantoché otterrà il suo massimo oggetto di desiderio, Rangkèsari, sarebbe quindi solo una diminuzione. Così, come durante i suoi viaggi accumula beni o reami attraverso la conquista (Taraté-bang) o attraverso le ricompense ricevute da altri re (Gegelang), allo stesso modo Panji accumula donne.

In genere, gli spettacoli di Gambuh presentano l'ultima parte dell'episodio, cioè il momento in cui Panji entra furtivamente nell'appartamento della principessa e, col suo consenso, la porta con sé. I compagni di Panji nel frattempo distolgono l'attenzione mettendo a fuoco un *warung* (bancarella), e dicendo che un ladro chiamato Carang Naga Puspa ha rapito la principessa. La rappresentazione di questo incidente è molto rischiosa per il pubblico poiché il *warung* brucia proprio ai margini della scena, e, per questa ragione, in un'e-

poca di fili elettrici e telefonici sospesi in alto, viene raramente rappresentata.

Tuun di Tuban (Lo sbarco a Tuban). Nel frattempo Wiranantaja, il fratello della scomparsa principessa di Daha, è partito alla sua ricerca. Quando arriva a Sabrang Malayu [Malesia] il re è talmente affascinato da lui, che lo adotta e gli offre sua figlia in moglie. Ma Wiranantaja non vuole sposarsi prima di ritrovare la sorella. Così il re di Malayu gli dà navi per andare fino a Gegelang e suo figlio Gaja Nuwinda come compagno.

Wiranantaja come re di Malayu o come giovane re di Malayu, arriva a Tuban (sulla costa nord di Giava) e da qui si fa strada fino a Gegelang. Questo episodio è importante perché introduce Wiranantaja, l'altra figura chiave del *Malat*, che è anch'essa in un certo senso un doppio di Panji. Panji e Malayu sono come gemelli e rappresentano un'immagine del modo in cui i principi ampliano il loro regno.

Pangipuk wimba (Fare ritratti). Il re di Mataram, il fratello più giovane del re di Lasem, sogna di una donna di incomparabile bellezza e decide di cercarla ovunque, dopo aver giurato di non sposare nessun'altra all'infuori di lei. Invia quindi artisti in varie corti, tra cui Gegelang, per fare i ritratti delle loro principesse.

Ecco di nuovo un altro re, questa volta nemico di Gegelang, che occupa il posto centrale della scena, in un'altra storia che mette in evidenza la molteplicità dei reami. Il sogno è un tema ricorrente: in alcune versioni della storia del re nemico Taraté-bang, egli sogna che avrà un erede solo se ucciderà Panji.

Utusan Lasem (L'ambasciata di Lasem). Quando gli portano il ritratto della principessa di Gegelang, Mataram riconosce in lei la donna del suo sogno e invia ambasciatori a richiedere la mano di Ratnaningrat, principessa di Gegelang. La sua richiesta viene rifiutata e Mataram, preso da furore e disappunto, dichiara guerra a Gegelang.

In molte versioni è Lasem che invia la missione diplomatica per conto del fratello, e da questo deriva il titolo (l'ambasciata di Lasem). Vi è un altro episodio chiamato *Utusan Gagak Baning*, l'ambasciata di Gagak Baning, in cui Gagak Baning, il *tumenggung* o comandante supremo di Lasem viene inviato a Gegelang con la dichiarazione di guerra. In alcune versioni le due ambasciate sono incorporate in un solo episodio. Le violente parole di Gagak Baning fanno infuriare Prabangsa, il fratello di Panji, il quale dà quasi inizio a un

combattimento a corte. Questa dimostrazione dell'indole collerica di Prabangsa non è la sola occasione in cui le sue emozioni lo mettono nei guai. In un episodio noto come *Puun pondok Prabangsa*, l'incendio della fortezza di Prabangsa, Gagak Baning si prende la rivincita. In de Zoete e Spies è stato così descritto: «L'ultimo flagrante episodio di un Gambuh facente mostra di grande dispiego di pompa e di fastosi cerimoniali». Infatti, come nella storia della seduzione della principessa di Singasari, venne bruciato un edificio costruito appositamente per lo spettacolo: «una vera casa di bambù, con un vero tetto, che venne costruita per l'occasione all'entrata dello spazio scenico» (Gagak Baning e il suo amico, per vendetta, distruggono nottetempo la fortezza di Prabangsa. Durante lo spettacolo «lo bruciano mentre battono in ritirata. Brucia in una sola fiammata, nell'oscurità della notte, tra le grida del Gambuh e l'eccitazione della folla»[11]).

Uno degli episodi più noti del *Malat* è la battaglia tra i due grandi eserciti, quello di Lasem e Mataram da un lato e quello di Gegelang, Panji e Malayu dall'altro. Lasem e suo fratello vengono entrambi uccisi, insieme al loro alleato Pajang. La storia di come Lasem si prepara per la battaglia può essere rappresentata come continuazione della storia del suo matrimonio con Rangkèsari. Lui tenta di accomiatarsi da Rangkèsari, ma lei persiste nel suo rifiuto e non vuole saperne di lui.

Pangkat Lasem (La partenza di Lasem). Oppure: *Sandung Lasem* (Il viaggio di Lasem). Oppure: *Panteg Lasem* (Lasem colpito). Al momento della partenza di Lasem, Rangkèsari si rinchiude in casa e non gli permette di avvicinarsi, benché lui la preghi di essere gentile con lui almeno una volta prima che si rechi in battaglia. Si moltiplicano i presagi di malaugurio: appare improvvisamente un corvo con il becco insanguinato che colpisce il re; montando sul carro il re si ferisce il piede fino a farlo sanguinare.

Perang Widasari (La battaglia di Widasari). Panji arriva da Singasari per aiutare il re [di Gegelang], e anche Wiranantaja conduce le sue truppe alla battaglia. A fianco di Mataram combatte invece suo fratello, il re di Lasem. Entrambi i re vengono uccisi, e con loro muore Gajah Nuwinda, il figlio del re di Malayu. A battaglia terminata la regina di Lasem ordina a Rangkèsari di uccidersi, come doveva fare ogni vedova. Rangkèsari rifiuta, poiché il matrimonio non è stato

[11] Beryl de Zoete e Walter Spies, *Dance and Drama in Bali*, cit. p. 142.

consumato. Prabu Malayu, suo fratello, la riconosce giusto in tempo per salvarla e la nasconde tra il suo seguito fingendo che sia una nuova moglie. Vi sono molti altri episodi che appaiono in canti scritti, in dipinti e in versioni spettacolari del *Malat*, ma l'ultimo episodio riportato da de Zoete e Spies è questo:

Pamalingan Ratnaningrat (Il ratto di Ratnaningrat). Wiranantaja, libero ora di sposarsi, si innamora di Ratnaningrat, principessa di Gegelang, la rapisce e dorme con lei. Il re è furibondo e lo sfida a un combattimento, ma Panji interviene, rabbonisce il re e viene celebrato un gran matrimonio tra Wiranantaja e Ratnaningrat.

De Zoete e Spies decrivono altri episodi che costituiscono la continuazione della storia, ma questi sono considerati da molti danzatori come «rami» (*carangan*) non appartenenti al «tronco» (*pokok*) del *Malat*.

Il linguaggio poetico del Kidung Malat

La letteratura balinese si ispira ai modelli giavanesi, ed è raramente scritta in balinese «puro». La letteratura giavanese è contraddistinta da diversi codici linguistici che si sono così susseguiti: giavanese antico, giavanese medio e giavanese moderno. La lingua usata nel *Kidung Malat* e nel Gambuh è la lingua kawi che corrisponde al giavanese medio che era in uso dal XII fino al XV secolo sia a Giava che e a Bali dove era usato dai poeti.

I *kidung* sono canti indigeni in metro, originari di Giava e Bali, le cui due forme riconosciute sono: il metro *tengahan* (medio), molto complesso, che viene usato nell'interpretazione poetica del *Malat*, e il metro conosciuto come *macapat* o *sekar alit* a Giava, che abitualmente viene chiamato *tembang* a Bali. I *kidung* scritti in metro *tengahan* sono poemi con una struttura musicale ben precisa che vengono cantati con l'accompagnamento di alcuni tipi di *gamelan* (orchestra) quali: *Gong Luang*, *Gambang*, *Selonding* ecc.

Linguaggio e dimensione esoterica del Gambuh

Nel linguaggio del *Malat* e del Gambuh i turbamenti emotivi della vita di corte e la sua struttura gerarchica sono strettamente connessi. Allo stesso tempo, la leggiadria e la bellezza del Gambuh, ri-

specchiando le forme ornate di una corte, sono un elemento essenziale per la narrazione delle storie.

Nel Gambuh, come nel *Malat* scritto, vi è inoltre una marcata impronta della mappa spaziale dei palazzi. I palazzi balinesi sono grandi, con viottoli interni e una moltitudine di cortili. Rassomigliano a una città in miniatura.

Nel Gambuh il senso spaziale è accentuato dall'esortazione dei sovrani e delle sovrane ai loro seguaci e servitori di non allontanarsi fisicamente da loro («*aja doh*» – non andare lontano – usato sia da *demang* e *tumenggung* tra di loro che dai *kadéan* di Panji), esortazioni queste che vengono costantemente ripetute da ogni gruppo di caratteri. Questa necessità di rimanere vicini in presenza di sovrani e sovrane era importante per l'esistenza stessa dei servitori nelle corti balinesi e veniva espressa attraverso la denominazione dei servitori: i servitori e i paggi erano chiamati *parekan* (quelli che vengono vicino), le donne di basso lignaggio che servivano a corte e le concubine erano chiamate *paneroan* o *pangjeroan* (quelle che vanno all'interno), e il titolo onorifico *jero* (interno) era usato per i cittadini (non nobili) che venivano elevati di rango in relazione alle corti, come mogli reali oppure come dignitari di stato. I palazzi stessi erano chiamati *jeroan* e anche *jero*. Il titolo onorifico *jero* può anche essere usato da sacerdoti del tempio e da coloro i quali hanno importanti funzioni religiose come i marionettisti del teatro d'ombre.

L'ordine d'entrata dei personaggi, così fortemente codificata nel Gambuh, è una caratteristica importante, che il Gambuh ha in comune con le forme scritte del *Malat*. In genere, nelle versioni scritte, i personaggi non vengono mai descritti o caratterizzati, poiché viene data per scontata una conoscenza della natura del personaggio che dovrebbe venire al lettore dall'ordine di entrata abitualmente usato nel Wayang Gambuh e nel Gambuh in cui ogni figura, al momento della sua apparizione, mostra precise caratteristiche di movimento e di voce.

Un esempio finale della relazione esistente tra il Gambuh e la versione scritta del *Malat* è la lunga descrizione dei costumi comune ai poemi *kidung* in generale. Esaminando questo aspetto formale in termini teatrali, si può vedere come questo sia una parte importante per la presentazione del personaggio. Nel Gambuh, il passaggio chiamato *panglangkara* è una presentazione verbale, declamata o cantata, dei caratteri principali, che viene fatta nel momento in cui entrano, e che serve come introduzione preliminare del personaggio, e contiene una dettagliata descrizione del costume indossato. La fun-

zione di questi passaggi nel testo è quella di creare un'immagine del carattere e del suo rango attraverso la menzione della ricchezza o della rarità dei tessuti indossati.

Dopo le apparizioni iniziali dei personaggi, *panglangkara*, e l'esposizione della narrativa chiamata *panarita*, vi è o un'udienza, *panangkilan*, o un viaggio, *pangkat*. A volte vi possono essere due o tre udienze iniziali (con messaggeri, conversazioni tra re e principi, altre scene di udienze questa volta nei palazzi dei re e dei principi nemici). Un tempo tutti gli spettacoli finivano, spesso bruscamente, con una scena di combattimento o *pasiat*, a volte seguita da un'altra breve udienza. Le udienze costituiscono la struttura portante del Gambuh.

Altri tipi di scena frequenti nelle rappresentazioni di Gambuh sono quelle in cui l'interprete esprime il suo dolore piangendo, *tetangisan,* e le scene d'amore, *pangipuk*. Nella versione scritta del *Malat*, esempi di scene *tetangisan* si trovano quando Malayu parte per Giava da Malayu e per il lutto dell'amico di Malayu, Gajah Nuwinda, dopo la sua morte nella grande battaglia di Widasari contro Mataram, Lasem e i loro alleati.

Nel Gambuh tutti i personaggi si esprimono facendo uso del linguaggio parlato, il quale rispecchia la gerarchia esistente tra i diversi caratteri. Il modo in cui il linguaggio viene usato è l'elemento che permette di capire la relazione gerarchica esistente tra i diversi personaggi e dà una visione di una società in cui il re è il centro di ogni cosa. I personaggi di alto rango utilizzano il kawi, un idioma arcaico compreso da ben pochi, e i servitori di corte che li accompagnano svolgono il ruolo di tradurre i dialoghi in balinese affinché questi vengano compresi da tutti gli spettatori. Va ricordato che il balinese è una lingua articolata su diversi livelli – alto, basso e intermedio – che vengono applicati a seconda dei contesti e della casta (*Brahmana*, *Ksatria* e *Wesia*) delle persone a cui o di cui si parla. Ad esempio la gente comune (*Sudra*) si rivolge a un principe usando il livello più elevato della lingua e il principe risponde con un livello di linguaggio più basso.

La scelta e l'uso della lingua appropriata all'interno dello spettacolo è strettamente connessa alla variabile sociale: la regina convoca le sue damigelle di corte usando la lingua kawi e la *condong*, la sua dama di compagnia, le risponde usando il balinese nella sua forma più elevata. A sua volta la *condong*, essendo lei la più anziana delle *kakan-kakan*, le quattro damigelle di compagnia, si rivolge loro usando una forma di balinese più corrente. La stessa struttura si ripropone per i ruoli dei personaggi maschili: re, cavalieri e servitori.

Il danzatore di Gambuh ha un compito molto arduo e complesso, in quanto, oltre a saper danzare e dialogare in kawi, deve anche saper cantare. Durante lo spettacolo il danzatore canta in sintonia con il *juru tandak*, il cantante seduto in mezzo ai musicisti del *gamelan* (orchestra) che riempie gli spazi vuoti cantando stralci tratti dal *Malat* quando i danzatori non parlano. Il *juru tandak* canta frasi poetiche dette *tetandakan*, *sesendon* o *panititala* che, similmente alle frasi cantate dai marionettisti del teatro d'ombre, hanno un ruolo ornamentale nella presentazione dei personaggi. La loro funzione principale è quella di sottolineare la drammaturgia dello spettacolo creando, a seconda della situazione, un'atmosfera triste, gaia, di collera o divertente.

I canti usati per il *tetandakan* sono presi dal *kidung*, ma il Gambuh non ha la stessa base musicale di 7 note dei canti *kidung*. Ciò significa che le parole non possono essere cantate nello stile *kidung*. Il cantante deve attenersi allo stile della musica Gambuh. I canti usati sono diversi a seconda del personaggio.

Guardando gli spettacoli di Gambuh, dalla lettura di testi quali il *Kidung Malat* e parlando con i danzatori, emerge la costante di alcuni temi chiave. Temi che mostrano come il Gambuh abbia un'importante significato a livello emotivo, parte della sua forte dimensione spirituale o esoterica.

La prima cosa che molti danzatori di Gambuh di Batuan dicono, riferendosi ad alcuni spettacoli di Gambuh, è che molte storie non vengono eseguite oggigiorno poiché vengono considerate *tenget*. *Tenget* fa riferimento alle «proibite» o «potenti» qualità di un luogo, oggetto o evento, e ha un significato simile a *kramat* in Indonesia o *tapu* in Polinesia. In particolare la discussione dell'aspetto *tenget* coi danzatori indica che vi sono diversi aspetti del Gambuh che non sono di per sé evidenti, ma che possono essere definiti, in termini occidentali, come la «magica» o «sacra» natura delle cose. Probabilmente grazie a queste qualità esoteriche il Gambuh è stato inserito nella moderna categoria delle danze sacre e in particolare viene associato a certi templi nei rari villaggi dove è ancora esistente, malgrado le testimonianze del passato indichino che fosse prevalentemente associato ai palazzi (*puri*) e non ai templi.

Una delle spiegazioni date indica che il Gambuh, oltre a essere la base (*pokok*) di tutte le altre forme di danza balinesi, esplica una funzione di offerta all'interno delle cerimonie. Nel Gambuh, i danzatori hanno bisogno di certe protezioni, perché il danzatore è «abitato» da o legato al personaggio interpretato attraverso il concetto di *taksu*.

Quest'ultimo, a sua volta, è particolarmente legato a emozioni quali amore e passione, e specialmente a Smara, il dio dell'amore. Questo legame emotivo crea una sorta di connessione diretta tra esperienza cognitiva e identità.

Tenget: una delle storie considerate *tenget* è *Tuun di Tuban* – lo sbarco del re di Malayu nel porto di Tuban – che venne rappresentata nel tempio d'acqua di Taman Ayun, usando barche nei fossati. In questa rappresentazione estremamente spettacolare furono presenti fino a 100 danzatori. Questa però, a quanto pare, è stata l'ultima rappresentazione dell'episodio. I danzatori del villaggio di Batuan consideravano unanimemente la storia come *tenget,* facile quindi a «incidenti» come lampade che esplodono durante lo spettacolo, o barche al largo che affondano, come risultato della sua rappresentazione. Oppure i danzatori possono infuriarsi al punto tale da combattere realmente coi loro *keris* (spada) e qualcuno potrebbe seriamente rischiare di essere ferito.

Commenti simili sono stati fatti al riguardo di un certo numero di episodi del Gambuh. La storia della morte del re Lasem è considerata particolarmente pericolosa poiché può provocare addirittura la morte del re. Nel villaggio di Batuan la morte del suo ultimo grande sovrano, A.A. Oka, viene abitualmente associata alle sue rappresentazioni, come danzatore nel Gambuh e come manovratore di marionette nel Wayang Gambuh, di storie *tenget*.

Il Gambuh viene dunque in genere associato a forze che non possono essere percepite attraverso i sensi, in quanto appartenenti al mondo invisibile, e che sono definite dai balinesi *niskala*. Agli occhi dei balinesi, le storie del Gambuh mostrano una «realtà» (e non una finzione scenica): ciò che succede nello spettacolo non è una «interpretazione teatrale» nel senso comune del termine, ma una azione che permette di entrare in contatto con forze o con poteri la cui manifestazione si valuta attraverso gli effetti che hanno sui danzatori e sugli spettatori.

«Protezione»

Quando una persona recita, danza, o suona, entra in uno stato di coscienza particolare. Secondo l'opinione dei danzatori, gli interpreti diventano più facilmente preda delle forze negative che possono trovarsi intorno a loro, e in particolar modo possono essere oggetto di attacchi nemici. Per questo gli spettacoli predispongono elaborate for-

me di protezione per cautelarsi da eventuali infauste conseguenze. Il primo modo di proteggersi è l'uso di un certo numero e tipo di fiori e di foglie, che possono differire a seconda dei personaggi, e che adornano i copricapi durante lo spettacolo. Molti manoscritti che fanno riferimento al Gambuh sono stati composti nel XIX secolo. Il più lungo e il più completo è il *Dharmaning Lelampahan Gambuh*, che presenta una serie di informazioni concernenti l'uso del linguaggio cantato o declamato nelle diverse fasi dello spettacolo, e inoltre comprende dettagliate spiegazioni delle decorazioni floreali, del trucco e degli ornamenti, ai quali vengono attribuite proprietà magiche e religiose.

Prima dello spettacolo, inoltre, un *pemangku* (il sacerdote del tempio) o quello tra gli interpreti che sia stato sottoposto a speciali consacrazioni, formula un certo numero di mantra (formula magica) e spruzza di acqua lustrale danzatori, musicisti, strumenti musicali e copricapi a scopo protettivo. Durante la formulazione dei mantra vengono invocate alcune divinità. Quando il *Dharma Pagambuhan* fornisce queste informazioni fa riferimento in modo dettagliato ai mantra propri ai diversi personaggi. I mantra fanno appello ai diversi aspetti del dio dell'amore (Sang Hyang o Bhatara Smara), in modo da provocare diversi tipi di sentimenti negli spettatori.

Taksu

Per comprendere come le diverse divinità invocate possano «entrare» nel danzatore attraverso il *gelungan* (copricapo) e perché sia necessario essere protetti quando si entra in contatto con queste forze, è importante capire il concetto balinese di *taksu*. Concetto che si applica non solo al teatro, ma anche ad altri aspetti della religione balinese, ad esempio al reliquiario conosciuto come *taksu* che si trova in quasi tutti i templi balinesi [12]. La parola *taksu* è intraducibile, ma potrebbe forse essere capita attraverso i nostri concetti di «genio» o di «ispirazione»: un agente mediatore tra l'individuo (che interpreta il personaggio) e il personaggio interpretato in quanto entità che esiste indipendentemente nel mondo invisibile, nel regno extrasensoriale (*niskala*), e penetra l'interprete. Questo processo può essere associato al fenomeno della trance anche se non è necessaria-

[12] Questo modo di vedere il *taksu* mi viene da Linda Connor e da un manoscritto non pubblicato di Elizabeth Young.

mente ritenuto la stessa cosa. In termini performativi significa che un buono spettacolo non deriva dall'individuo, ma dall'esterno, attraverso il *taksu*, che può risiedere nelle maschere del Topeng o nei copricapi del Gambuh, o in altre forme specificamente associate con un particolare personaggio o ruolo.

Il concetto di *taksu* è del resto strettamente legato al modo in cui i balinesi concepiscono la personalità o quello che noi chiameremmo la psicologia di una persona (o di un personaggio). Secondo i balinesi una persona non è un «in-dividuo», ma è costituita da diversi «segmenti» o *kanda* – definiti come «fratelli o sorelle» mistici. In genere si parla di quattro fratelli per gli uomini o quattro sorelle per le donne, ma in molti casi è menzionato un quinto «fratello» o «sorella», che può essere la figura centrale (*Ego*) o talvolta un fratello minore [13]. Alcuni testi rituali menzionano la manifestazione dei *kanda* facendo riferimento a sette o nove di essi [14]. I *kanda* sono fisicamente presenti al momento della nascita nei diversi elementi che accompagnano il corpo (fluido amniotico, placenta, sangue e *vernix caseosa* [15]) e ognuno di essi corrisponde ai diversi elementi del cosmo: vale a dire che il mondo è rispecchiato nel corpo individuale.

Se trattati correttamente, i *kanda* conferiscono benefici alla persona, ma se trascurati si trasformano in forze malevole, perciò vengono associati ad altri concetti balinesi, in particolare da una parte allo *sakti* (cioè il «potere» di intervenire nel *niskala*) e dall'altra con la malattia.

Data l'importanza del concetto di *kanda*, non sorprende che se ne trovino tracce e raffigurazioni anche nella letteratura e nel teatro. Nel *Malat* e in altri testi su Panji, per esempio, i *kadéan* o compagni di Panji possono essere considerati, da un punto di vista esoterico, non solo personaggi a sé stanti ma aspetti della personalità di Panji, raffigurazioni in termini umani di *kanda*. Sono inseparabili da lui e cambiano nome quando lui cambia il suo. Per capire, bisogna riuscire a staccarsi dalla visione occidentale secondo cui l'individuo, indipendentemente dalla molteplicità di sfaccettature della sua personalità, viene sempre riconosciuto come un'unica entità. L'evoluzione, le divergenze e i mutamenti dell'eroe non sono espressi attraverso la

[13] Christiaan Hooykaas, *Cosmogony and Creation in Balinese Tradition*, The Hague, Nijhoff, 1974.

[14] *Ibid.*, pp. 109-10.

[15] *Ibidem.*

sola figura di Panji, ma attraverso i suoi fratelli. Nei loro caratteri, particolarmente l'aspetto vigoroso (*gagah*) e minaccioso dei *kadéan*, ampliano il ventaglio di possibilità della complessa e raffinata personalità di Panji [16].

Nel *Wanbang Wideya* risulta chiaro che il carattere di Panji non esiste di per sé, nonostante sia difficile stabilire le corrispondenze dirette tra le identità dei *kanda* e i seguaci di Panji. In quanto *kanda*, i fratelli di Panji gli permettono di essere abile in ogni cosa e quindi di divenire l'essere ideale grazie alla completezza. I *kaka* o «fratelli» sono un veicolo per fare affermazioni indirette, per raggirare l'esplicito. Panji può mantenere la sua influenza su un vasto numero di truppe, può essere esperto in guerra e nelle arti e può anche essere estremamente arrabbiato o in preda alle emozioni, senza che la sua immagine oltrepassi i limiti di raffinato comportamento e di principesca perfezione. Man mano che il *Wanbang Wideya* progredisce nella narrazione, il personaggio di Panji diviene sempre più vario e la sua realizzazione è sempre maggiore grazie alla rivelazione delle azioni e caratteristiche dei suoi fratelli. Panji l'eroe diviene Panji l'uomo completo, un super-uomo, pur tuttavia mantenendo la credibilità della sua natura mortale. Il contributo dei fratelli al personaggio di Panji permette inoltre la sua identificazione con il dio dell'amore, Smara, mentre il suo matrimonio permette l'identificazione con il dio supremo, Paramaswera: attraverso l'unione con la principessa ideale, il principe ideale raggiunge la perfezione.

In termini di *kaka* e di dilatazione del carattere, uno dei più interessanti elementi del *Malat* è l'interazione tra Panji e il suo fratellastro (figlio di una moglie di basso rango) Prabangsa. Prabangsa è l'esatto opposto dell'immagine di ideale raffinatezza di Panji: è un codardo, incolto nelle arti, non riesce a sposarsi e viene rigettato dal padre. È il fallimento dell'ideale principesco, l'epitome di imperfezione di corte e in quanto tale fa risultare la presentazione del personaggio di Panji ancora più forte. Un incidente tratto dal *Malat* illustra bene questo contrasto, mostrando il conflitto esistente tra Panji e Prabangsa, quando quest'ultimo, per ripicca, pugnala il cavallo preferito di Panji [17]. Nel testo scritto, la funzione dei *kaka* come veicolo narrativo indiretto è molto rilevante. Per esempio al posto di Panji è il suo *kaka* Rangga Titah-Jiwa a confrontarsi con Prabangsa,

[16] Adrian Vickers, *Extended Character in the Balinese Courtly Romance*, *Indonesia Circle*, n. 26, 1981, pp. 44-50.

[17] *Malat* VII, 83.

per il ferimento del cavallo, mentre Panji rimane in disparte. Questo episodio, tuttora frequentemente rappresentato nel Gambuh, è anche rappresentato in numerosi dipinti balinesi del XIX secolo.

Personaggi ed emozione

L'*Aji Gurnita*, un trattato filosofico scritto tra il XVI ed il XIX secolo, descrive come il Gambuh provochi sensazioni e piacere al di là delle emozioni insite nelle avventure della storia narrata, e descrive queste sensazioni avendo come punto di riferimento la corte: per esempio, se nella corte è l'orchestra (*gamelan gambuh*) a suonare quando il re si intrattiene con le sue mogli o con i sacerdoti e i funzionari di stato, con tutti coloro che sono all'ombra dell'albero *banian* [18], quando il re mangia o beve o quando si sta rallegrando, è invece l'orchestra «gambuh» che accompagna il re quando si diverte danzando (*ilen-ilen*). Inoltre i danzatori del Gambuh, secondo l'*Aji Gurnita*, devono essere scelti anche in base alla loro giovane, elegante e bella presenza, debbono avere studiato a lungo e preferibilmente dovrebbero essere tenuti in alta considerazione tra i membri della corte. Questi danzatori creano piacere (*lilan*) in chi guarda, destando la gioia dei sensi e rallegrando il re che guarda in compagnia della corte. Perfino i sacerdoti regali Siwa e Boda si uniscono agli spettatori e siedono tra gli astanti con le insegne reali e le armi che indicano il loro rango. Lo spettacolo induce in chi guarda un sentimento d'amore tale che l'uditorio reale (*panankilan*) è soffuso di un piacere sensuale.

La corte è continuamente fatta rivivere attraverso la costante presentazione del Gambuh, accompagnato dal canto *kidung* e, possiamo aggiungere, l'esposizione di dipinti e la presentazione del Wayang Gambuh. L'uditorio della corte è l'istituzione del *Malat* e di altri romanzi cavallereschi.

Anche in un passato recente la funzione del Gambuh era quella di allietare i monarchi quando erano disturbati da preoccupazioni, stanchezza, ansia o comunque in uno stato di difficoltà psicologica o emotiva. In tali occasioni si sedevano nel *balé bengong*, un padiglione appositamente costruito come palco d'osservazione all'interno del palazzo, e guardavano il Gambuh che veniva rappresentato nel *balé pagambuhan*, un lungo padiglione situato nella corte anteriore

[18] «Coloro che sono all'ombra del palazzo» si riferisce a una classe sociale avente speciali obblighi nei confronti della corte.

del palazzo, disegnato appositamente per le rappresentazioni del Gambuh.

Nelle *Babad Mengwi*, la storia del reame di Mengwi, viene descritta la seduzione della regina di Mengwi da parte del re di Gianyar. Nelle descrizioni, il re la seduce consapevolmente tramite la propria abilità nel danzare il Gambuh: nel ruolo di Panji è d'una bellezza straordinaria (*pekik*), e il suo canto melodioso attira l'attenzione della regina (*anudut cita*), risvegliandone i sensi (*kung lulut*). Nel ruolo di Prabangsa è eccezionalmente potente (*prakasa*), con una voce rauca e movimenti aspri (*banggras*) che creano stupore (*gawok*). La regina, inconsapevole del fatto che si tratta di una ben precisa strategia, rimane affascinata (*kapitululuting swacitan*) e gli concede ricchezze e preziosi beni ereditari dello stato, cedendo pure il controllo su due aree strategiche, Sayan e Kengetan. Nel testo questo passaggio è in parte inteso come una critica nei confronti della regina e del suo essere facile preda delle emozioni, forse esprime persino un'opinione nei confronti della sovranità femminile; o quanto meno di una sovrana che si sceglie degli amanti [19]. Ma in ogni caso questo quadro di vita di corte utilizza un'opinione largamente riconosciuta circa la natura del Gambuh nel convogliare questo messaggio.

Nell'*Aji Gurnita*, la relazione esistente tra l'attività estetica del suonare la musica e la sessualità è esplicita. Il testo descrive la relazione tra le note musicali del Gambuh e relative orchestre e i suoi conseguenti effetti di risvegliare i sensi, creare confusione e mal d'amore.

Nei testi *Malat* le implicazioni delle emozioni all'opera nel Gambuh sono chiare, ma non è facile capire in termini occidentali perché le parole usate nel *Malat*, cioè *manah, hyun, cita*, e *ati* possono significare tanto «cuore» quanto «mente». In kawi e in balinese *manah, hyun, cita*, e *ati* sono definitivamente legati ai concetti di «amore», «piacere» e «desiderio». Il «desiderio» pone l'innamorato di fronte (*arep, arsa, ayun*, tutti significanti sia «in fronte a» che «voglia» e «desiderio») all'oggetto del desiderio. Il desiderio è esplicitamente sessuale e non vi è separazione tra percezione estetica e passione. L'aspetto importante di questo amore non è la sessualità fisica di per sé, bensì gli effetti esplicati sulla mente: confusione, crepacuore, vivo desiderio, mal d'amore.

Mentre l'«amore» può sembrare una delle emozioni universali

[19] Henk Schulte Nordholt, *Een Balische Dynastie: Hiërarchie en Conflict in de Negara Mengwi 1700-1940*, (Ph.D. dissertation), Vrije Universiteit te Amsterdam 1988, p. 81.

non problematiche, in questo caso la traduzione tra la lingua balinese e quella italiana può essere ingannevole. I vari termini in balinese e kawi citati sembrano significare qualcosa come una passione esplicita o un desiderio che può tradursi in una relazione tra due o più persone. La natura esplicita del desiderio non deve essere sottovalutata: può essere usata per dei fini e infatti in molti casi è così. Non vi è un confine preciso tra «amore» e «lussuria», ma al tempo stesso «amore» può significare una relazione tra sovrano e suddito. Uno degli aspetti fondamentali dell'idea di come l'«amore» venga inteso qui a Bali è che non viene associato a eguaglianza. Al contrario, molte delle relazioni d'«amore» del *Malat* sono relazioni di dominio in un senso o nell'altro, un modo di dominare un'altra persona. Questa è la ragione per cui è possibile usare lo stesso vocabolo o vocaboli simili per significare «pietà», «sesso», o il legame tra sovrano e suddito. Essere un «suddito» nell'accezione occidentale del termine è a Bali parte dell'«amore».

Il Gambuh, spettacolo di grande bellezza, è perciò un'esperienza emotiva, sensuale, «amorosa». Ma proprio perché è sensuale, e legato ai sensi, ha una profonda dimensione spirituale. Può far sì «che le cose succedano», è un ponte tra il mondo invisibile al di là dei sensi, *niskala*, e il mondo sensoriale, *sekala*.

Lo spettacolo

Come spettacolo il Gambuh è il più elaborato dei diversi generi di danza balinese ed è sicuramente la forma artstica meno facilmente accessibile. La lingua usata, che come abbiamo visto è il giavanese medio, è arcaica, poetica e quindi poco conosciuta dagli spettatori di oggi. Il Gambuh utilizza inoltre un intricato sistema di sequenze di danza, e di complesse composizioni musicali, suonate da un'orchestra specifica nella quale dominano i flauti, e che viene chiamata *gamelan gambuh*. È la sola orchestra balinese a fare uso di flauti come strumenti principali e in particolare di flauti di questo tipo, con risonanze gravi, flauti lunghi quasi un metro e suonati con una tecnica molto difficile di respirazione circolare.

Il Gambuh è uno spettacolo teatrale completo in cui la danza è accompagnata dal canto e da un modo di parlare estremamente stilizzato. Per il pubblico occidentale abituato a una precisa delimitazione tra danza e teatro, il Gambuh mette a confronto lo spettatore con una forma di linguaggio teatrale insolita. L'essenza di questa af-

fascinante forma artistica non è né l'evolversi di un intreccio, né la narrazione di una storia, ma la continua presentazione di personaggi, le cui lunghe e formali entrate costituiscono il corpo principale dello spettacolo.

È importante, prima di entrare in dettaglio nell'esplicazione dello spettacolo, essere a conoscenza della dicotomia tra *keras* (forte, vigoroso, rude) e *manis* (dolce, raffinato), principio di base che modella tutta la danza balinese in generale e che è applicato a personaggi, coreografie, movimenti e sequenze drammatiche. La continua alternanza di questi due elementi crea una tensione nella drammaturgia che è indispensabile alla dinamicità dello spettacolo.

La caratterizzazione dei personaggi

Il Gambuh mette in scena due universi, quello dei sovrani e quello dei loro sudditi costituito da araldi, ministri e servitori. La rappresentazione teatrale rispecchia gli ideali delle sofisticate corti dell'impero Majapahit in cui l'ideologia della classe dominante si identificava con gli eroi divini delle epiche. I personaggi del Gambuh sono stereotipi dei diversi esponenti di quell'epoca rispecchianti il rango da loro rivestito in seno alla corte.

La caratterizzazione dei diversi personaggi si ripartisce in quattro tipologie codificate che si differenziano principalmente per la qualità dei movimenti, la morfologia del corpo, l'uso della voce e l'espressività.

Personaggi femminili *manis* (*putri manis*): caratterizzati da movimenti lenti, estremamente raffinati, fluidi, dal corpo longilineo, flessuoso ed elegante, la voce molto acuta, modulata, l'espressione ieratica col sorriso abbozzato e occhi a mandorla. A questa categoria appartengono le regine e le principesse (*raja putri*).

Personaggi femminili *keras* (*putri keras*): caratterizzati da movimenti sostenuti e rapidi. A questa categoria appartengono la *condong*, la dama di compagnia della regina o principessa; di statura piccola e di struttura più grossolana, la voce forte e acuta, l'espressione del volto aperta con gli occhi grandi rotondi spalancati e le quattro damigelle (*kakan-kakan*) con una tipologia fisica più *manis*: il corpo sottile, longilineo, voce molto acuta, modulata e con l'espressione serena, sorriso accennato e occhi a mandorla.

Personaggi maschili *manis* (*putra manis*): di natura androgina, sono caratterizzati da movimenti fluidi ed eleganti in cui si fondono

sia elementi femminili che maschili, di statura media, corpo minuto, la voce molto acuta, modulata, l'espressione ieratica col sorriso abbozzato e occhi a mandorla. Facenti parte di questa categoria sono Panji, il principe Wiranantaja, il re di Malayu, il re di Gegelang, il re di Lasem e *rangga*, l'aiutante di campo.

Personaggi maschili *keras* (*putra keras*): caratterizzati da movimenti ampi, vigorosi, corpulenti, la voce forte, gutturale, l'espressione minacciosa con occhi grandi rotondi. Questa è la categoria più numerosa di cui fanno parte *kadéan-kadéan, arya, demang* e *tumenggung*, Prabangsa, i re rudi, vigorosi (*prabu keras*) Kebalan, Pamotan, Taraté-bang, Daha e Mataum.

I servitori maschili non sono classificabili in alcuna delle due categorie *keras/manis*, ma sono invariabilmente rozzi (*kasar*).

La scelta dei danzatori viene fatta in base ai requisiti fisici confacenti alla tipologia del personaggio. Ad esempio, un danzatore di statura media e di corpo sottile, col viso ovale sarà idoneo all'interpretazione di un personaggio maschile *manis* mentre a un danzatore di statura alta e di corporatura massiccia verrà affidato un personaggio maschile *keras*. Lo stesso dicasi per i personaggi femminili: una danzatrice di statura piccola col volto rotondo sarà scelta per il ruolo di *condong*, mentre il ruolo della principessa o regina verrà attribuito a una danzatrice longilinea col volto ovale.

I dialoghi (*ucapan*) sono enunciati in un modo estremamente artificiale, utilizzando il timbro e la melodia vocale appropriata al personaggio interpretato. Oltre a essere contraddistinto da una tipologia ben precisa ogni carattere o tipo di carattere può essere identificato dalla combinazione di una serie di fattori quali i dettagli stilistici dei costumi, il trucco, i copricapi e la melodia che lo accompagna.

Le differenze dei costumi tra alcuni dei personaggi appartenenti a una stessa tipologia sono a volte minime e in particolare la similarità della danza, della gestualità e del costume dei re *manis* e di *rangga*, il *patih* raffinato, rende talvolta difficile la loro identificazione da parte degli spettatori non avvezzi alle sottili differenziazioni di ordine stilistico esistenti tra questi personaggi i cui unici elementi che permettono di decifrarli sono il copricapo e la melodia che li accompagna. Questi attributi individualizzano i personaggi all'interno di una tipologia comune. La *raja putri*, la principessa e il *prabu keras* sono invece unicamente differenziati dal nome che varia a seconda dell'episodio.

I copricapi o *gelungan* che sono fatti in pelle intagliata dorata e

decorati con fiori freschi, svolgono un ruolo centrale in questa forma artistica. Essi sono infatti l'elemento più importante a essere associato al carattere, la cui iconografia di origine giavanese permette di identificarli. Ai *gelungan* vengono attribuite proprietà semi sacre o magiche, ragion per cui debbono essere riposti in un luogo elevato, preferibilmente in prossimità di un altare/tempio. Prima di ogni spettacolo vengono loro fatte delle offerte mentre vengono enunciate delle formule magiche in quanto hanno uno stretto legame con lo spirito o ispirazione (*taksu*), che utilizza il copricapo come veicolo per entrare nel danzatore.

Tutti i costumi sia femminili che maschili sono fatti in tessuti splendidamente decorati con ornamenti floreali dorati. Il colore di base del costume varia a seconda del personaggio; per i personaggi *manis* e per le donne viene usato preferibilmente il colore verde, per la *condong* il violetto, per il *prabu keras* il viola, per i *kadéan-kadéan* il nero, per gli *arya* il rosso e così via.

I personaggi principali

Condong: è sempre il primo personaggio ad apparire in scena. È la dama di compagnia e la confidente della principessa o regina. È di natura decisa e fa la sua entrata in scena da sola. Il ruolo della *condong* richiede abilità letterarie e capacità vocali poiché, analogamente ai servitori dei re, deve tradurre in balinese i dialoghi formulati dalla principessa in kawi. La *condong* introduce le *kakan-kakan*.

Kakan-kakan: le damigelle di compagnia della principessa: Ken Bayan, Ken Sangit, Ken Pasiran e Ken Pangunengan.

Raja putri: la principessa, epitome di eleganza e grazia.

Kadéan-kadéan: i quattro compagni, araldi dei re *manis*. Annunciano Panji o ogni re di natura raffinata. Sono di natura rude, dal portamento fiero e si muovono con vigore e destrezza.

Rangga: il ministro (*patih*) di natura raffinata, aiutante di campo e consigliere del re.

Panji: l'eroe. Panji è la quintessenza della raffinatezza, canta con una voce aristocratica dalle tonalità molto acute, ma è anche un guerriero di alta maestria e un indomito amante.

Semar: il vivace e intelligente servitore di Panji. Traduce i dialoghi del re in balinese.

Prabu manis: i re di tipo raffinato che, eccezion fatta per il re Lasem, sono tutti schierati al lato di Panji.

Demang e *Tumenggung*: il ciambellano e il comandante supremo del *prabu keras*. Energici e rudi ma anche con degli aspetti buffi.

Arya: i quattro araldi dei re *keras* e del re Lasem. Analogamente ai *kadéan-kadéan* sono energici, di natura rude, dal portamento fiero e si muovono con forza e destrezza.

Prabu Keras: il re forte, rude, vigoroso che è spesso l'antagonista di Panji.

Prabangsa: il fratellastro di Panji. Rude, arrogante, sovente ubriaco e privo di senno. Contrariamente agli altri principi e re che sono annunciati da araldi, Prabangsa, probabilmente per ancor più evidenziare la sua indole immatura e infantile, fa la sua entrata preceduto da quattro ragazzini (*potet*) coi quali si diverte a giocare.

Turas,Togog: i servitori dei *prabu keras* e di alcuni re *manis*. Traducono i dialoghi dei re in balinese. I servitori e i *potet* sono i soli a usare come copricapo semplicemente un triangolo di stoffa (*udeng*) legato intorno al capo.

A seconda dell'episodio narrato altri personaggi possono apparire nella rappresentazione teatrale.

I personaggi del Gambuh sono archetipi. Ogni principessa in tutti gli episodi narrati è sempre «la Principessa» o «*raja putri*» e in qualunque storia indossa lo stesso copricapo e lo stesso costume, usa gli stessi movimenti, la stessa coreografia ed è accompagnata dalla stessa musica, e così accade per tutti gli altri personaggi.

In molte regioni, fino al 1970, il Gambuh era danzato solo da interpreti maschili. Le donne non erano ammesse alle danze drammatiche, in parte perché venivano considerate non sufficientemente colte per potersi esprimere in kawi. I ruoli femminili venivano danzati da giovani maschi. Anche se è diventata sempre più rara, in alcuni villaggi questa tradizione continua a esistere. Tuttavia oggigiorno non solo le donne si sono appropriate dei ruoli femminili, ma spesso i ruoli di Panji e *rangga* vengono interpretati da donne, poiché è difficile trovare interpreti maschili confacenti a questi ruoli.

Il vocabolario dei movimenti

Il Gambuh è sicuramente la danza balinese con il più vasto repertorio di movimenti. La formalizzazione dei movimenti prende spunto da elementi della natura quali flora, fauna, oppure utilizza parti del costume o della scena come punto di riferimento, le *mudra*,

o più semplicemente si ispira a movimenti della vita quotidiana in seguito stilizzati.

I movimenti vengono identificati da una definizione di tipo descrittivo, definizione che viene usata susseguentemente come punto di riferimento nella composizione coreografica. Tramandati oralmente si sono mantenuti sino a oggi nella loro forma estetica unitamente alla loro denominazione che può variare nei diversi villaggi. Nonostante la struttura di base del Gambuh sia la stessa in tutta l'isola, lo stile della danza può variare di villaggio in villaggio. Infatti i movimenti che costituiscono la danza assumono una qualità diversa o alcuni possono addirittura essere completamente differenti, a seconda del luogo in cui la tradizione è stata tramandata, creando così degli stili ben distinti. Queste diversità costituiscono la ricchezza delle arti sceniche balinesi in cui anche una danza così rigorosamente codificata quale il Gambuh è stata oggetto, anche se in modo solo parziale, di un'evoluzione che manifesta il frutto della creatività e originalità degli artisti e di una straordinaria varietà di interpretazione, che non si attiene ad alcuna standardizzazione.

Ognuno dei caratteri è contraddistinto da movimenti specifici che possono essere raggruppati in quattro categorie: *agem*, le posture di base, *tandang*, le diverse camminate, *tangkis*, le transizioni da una posizione (*agem*) all'altra e *tangkep*, l'espressività.

Gli *agem* marcano il punto di partenza e il punto di arrivo di una frase di danza e possono avere forme diverse, ma si basano sempre sulla struttura dell'*agem* di base il quale si diversifica a seconda delle quattro tipologie descritte (maschile, femminile, *keras*, *manis*). I movimenti, fatta eccezione solo per alcuni, rispecchiano una simmetria speculare, vale a dire che ogni personaggio ha un postura di base di destra (*agem kanan*) e una di sinistra (*agem kiri*), dove nel primo caso il peso del corpo è sostenuto dalla gamba destra e viceversa. Si può quindi vedere che la dicotomia *keras/manis* si manifesta nel corpo nell'alternanza del peso: la gamba che sostiene il peso del corpo è *keras* e l'altra gamba è *manis*. La danza è un continuo intrecciarsi di movimenti *keras* e *manis*.

La tensione muscolare è un elemento chiave della danza balinese soprattutto nelle danze maschili *keras* dove il corpo deve essere teso come un arco prima dello scoccar della freccia. Questa immagine è ben resa dalla posizione della spina dorsale che è arcuata al massimo all'indietro al livello dei fianchi con il diaframma teso; si viene così a creare una tensione che partendo dal coccige si eleva fino alle verte-

bre cervicali. La danza femminile viene effettuata con le gambe piegate (*plié*) e ravvicinate e le camminate utilizzando l'oscillazione dei fianchi sono ondulatorie, mentre per gli uomini le gambe sono piegate e divaricate a 180 gradi con il tronco fisso in un solo blocco.

I principi di orientamento spaziale risalgono a tempi antichissimi, quando i balinesi, prevalentemente agricoltori, consideravano il vulcano Gunung Agung come la sorgente della fertilità sia perché da esso scaturiva l'acqua per l'irrigazione delle risaie sia in quanto residenza degli dei, mentre il mare era il luogo in cui si annidavano pericolose forze ctonie. *Kaja* significa «verso la montagna» e corrisponde al nord e agli antipodi *kelod*, «verso il mare», corrisponde al sud. *Kangin*, l'est dove sorge il sole, altra manifestazione del divino, è un'altra direzione sacra importante, mentre a *kauh*, l'ovest, non viene attribuita alcuna sacralità.

L'ordine dei principi dell'universo è rappresentato visivamente a Bali da una mappa cosmologica, il *nawasanga*, spesso tradotto come «rosa dei venti». Questo schema rappresenta i quattro punti cardinali *kaja, kelod, kangin, kauh*, le quattro direzioni intermedie – *kaja-kangin, kelod-kauh* ecc. – e il centro (*puseh*). Il nome *nawasanga* significante «nove» è dato da questi nove elementi, otto punti cardinali più il centro. A ognuna delle direzioni viene ascritta una divinità, un colore, un simbolo, un mantra e così via. Nella sua forma completa, in cui vengono inclusi lo Zenith e il Nadir, il simbolismo ha undici direzioni. L'orientamento dei villaggi, dei templi, delle case, la disposizione dei componenti delle cerimonie religiose e dell'essere umano in relazione allo spazio è governato da questi principi in cui ognuno di questi elementi è allineato secondo l'asse *kaja-kelod*.

Anche la danza è organizzata in base a questa struttura cosmica. Il danzatore esegue la danza solo verso le direzioni sacre, il nord e l'est, e la struttura dei movimenti e della composizione coreografica rispecchia le 11 direzioni. Questo schema geometrico si manifesta sia a livello interno nelle tensioni del corpo necessarie per l'esecuzione dei movimenti – in quanto la danza si basa sull'opposizione delle tensioni muscolari nelle diverse parti del corpo – sia a livello tridimensionale nell'esecuzione dei movimenti nello spazio. Esaminando le tensioni opposte nel corpo del danzatore si può vedere che la postura di base rispecchia l'asse verticale *kaja-kelod* dove la testa, considerata dai balinesi la parte più sacra del corpo, si eleva verso il cielo (nord) e i piedi premono verso la terra (sud) e il *puseh* corrisponde all'ombelico, centro energetico, dove le due tensioni opposte si ri-

partiscono. La linea di tensione orizzontale (*kangin-kauh*) è dettata dall'apertura del corpo e dalle antitetiche posizioni di braccia e gambe e le due linee intermedie (*kaja-kangin – kelod-kauh* e *kaja-kauh – kelod-kangin*) corrispondono alle tensioni diagonali che sono tipiche degli *agem* balinesi.

Per capire in che modo questo sistema venga applicato tridimensionalmente è sufficiente visualizzare il nord di fronte al danzatore, il sud dietro le sue spalle, l'est alla sua sinistra e l'ovest alla sua destra. Queste quattro direzioni unitamente alle quattro posizioni intermedie nord-est, sud ovest ecc., al centro, verso l'alto e verso il basso determinano la geometria dello spazio in cui movimenti e coreografie vengono eseguiti.

Sempre legata all'orientamento cosmologico è la miriade di classificazioni tripartite che governa ideologie e attività che organizzano la società balinese: la triade indù Brahma, Vishnu e Shiva, il numero di templi in ogni villaggio, Pura Desa, Pura Puseh, e Pura Dalem, la struttura di ogni tempio diviso in tre cortili, *Jeroan*, *Jabah tenggah*, *Jabah*, il sistema delle caste *Brahmana*, *Ksatrya* e *Wesia*, il linguaggio, alto, medio e basso e innumerevoli altre. Anche l'universo, il macrocosmo (*bhuana agung*) è strutturato in tre livelli, il mondo superiore delle divinità (*suarga*), il mondo di mezzo degli esseri umani e il mondo inferiore degli inferi (*neraka*). L'uomo, microcosmo (*bhuana alit*) che riflette la struttura dell'universo, è analogamente composto di testa, dove risiede lo spirito, corpo e gambe.

Questa ripartizione per tre concerne diversi aspetti della rappresentazione teatrale. Riguardante gli elementi estetici dello spettacolo nella sua totalità appare la triade di termini (*Tripramana*) formata da *idep*, la concettualizzazione del *lampahan* o episodio, *sabda*, l'arte verbale e *bayu*, l'azione[20]. Questi termini, corrispondenti a forze vitali, sono comunemente usati nella filosofia balinese e, applicati all'individuo, possono essere intesi come corpo mentale, corpo emotivo e corpo fisico e nella danza sono presenti per fondere l'intenzione con l'emozione e l'azione.

La bravura del danzatore attore è determinata da tre fattori o tre concordanze: *wiraga*, ovvero la completa padronanza della tecnica e perfetta concordanza fisica con la tipologia del carattere interpreta-

[20] Mary Sabina Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*, (PhD dissertation), Princeton, Princeton University Press, 1987, p.193.

to; *wirama*, perfetta fusione tra musica e movimenti; *wirasa*, ovvero la presenza scenica del danzatore e la sua capacità d'interpretazione del personaggio.

Le composizioni coreografiche

Contrariamente ad altre forme teatrali balinesi in cui è il danzatore a dirigere l'orchestra variandone il ritmo secondo le necessità del momento, nel Gambuh il danzatore, sia quando esegue un assolo che nelle danze di gruppo (come nel caso di *kakan-kakan, kadéan-kadéan* e *arya*), segue la musica attenendosi rigorosamente alla struttura musicale. Gli spettatori possono riconoscere il personaggio non solo dagli elementi estetici, ma anche dalla composizone musicale (*gending*), che accompagna la sua entrata in scena e che segue di pari passo la struttura coreografica. I codici gestuali, la composizione coreografia e la musica formano un tutt'uno nell'identificazione di ogni carattere.

Le lunghe entrate iniziali dei personaggi (*igel ngugal*), in cui il *panglankara* (un testo introduttivo poetico ispirato dal *Malat*) viene declamato e cantato, sono la parte più importante del Gambuh e la maestria della loro esecuzione determina la riuscita dello spettacolo. Oltre alla diversificazione dei movimenti che idealizzano e contraddistinguono ciascuna tipologia (*putri manis, putra keras* ecc.), la formalizzazione della danza d'introduzione sottolinea ancor più la demarcazione esistente tra i diversi stereotipi. Infatti la composizione coreografica dei personaggi *keras* è lineare e simmetrica, mentre la danza dei personaggi *manis* è più elusiva e zigzagante.

Le coreografie, come le composizioni musicali, sono molto dettagliate e articolate in modo diverso a seconda dei personaggi. La suddivisione di ogni composizione prevede una serie di sezioni analoghe (vedi schema alla pagina seguente) sia per quel che riguarda la danza che per quel che riguarda la musica, anche se talvolta i nomi che indicano ogni sezione sono dissimili. La struttura di base di ogni danza è formata da un'introduzione (*papeson*), presentazione preliminare del personaggio, da un corpo (*pangawak*) generalmente lento, che costituisce la parte centrale e più lunga della danza e da un finale rapsodico (*pangecet* per tutti i ruoli femminili e i ruoli maschili *manis* e *pangrangrang* per i ruoli maschili *keras*). In alcuni casi, per alcuni personaggi, la composizione coreografica e musicale è più complessa e alcune sezioni vengono ripetute più volte. Questa suddivisone di

base corrisponde alla classificazione tripartita del corpo umano già menzionata ed è equivalente a testa (*papeson*), corpo (*pangawak*) e gambe (*pangecet* o *pangrangrang*).

Danza	Musica	
Papeson	*Pangawit*	introduzione, parte iniziale.
Pangawak	*Pangawak*	corpo della danza.
Pangadeng		
Pangumbang		
Pangecet	*Pangecet*	finale rapsodico dei personaggi femminili e dei re *manis*.
Pangrangrang	*Pangelik*	finale rapsodico, il climax della danza dei personaggi maschili *keras*.
Pakaad	*Pakaad*	parte finale, uscita di scena di alcuni personaggi che precedono l'entrata dei personaggi nobili (*condong, kakan-kakan, kadéan-kadéan* e *arya*).

Queste sequenze corrispondono alle diverse parti che compongono la danza; ogni composizione, poi, rispetta una sequenza precisa per ogni carattere, ad esempio la coreografia della *condong* si compone di *papeson, pangawak, pangecet* e *pakaad*, per Panji e per i re *manis* è composta da *papeson, pangawak* e *pangecet*, per il *prabu keras* la struttura è *papeson, pangawak I, pangrangrang, pangawak II* e *pangrangrang* e così via.

Conclusa la presentazione dei personaggi nobili, come si è detto sempre preceduti dai loro accompagnatori (che ancora portano i nomi e svolgono le funzioni delle corti medievali da cui derivano), inizia la parte drammatica costituita dalla narrazione (*panarita*) e da altre scene quali le udienze e o gli incontri (*patangkilan*); le partenze o i viaggi (*pangkat*); le scene d'amore (*pangipuk*) o d'afflizione (*tetangisan*) e le scene di battaglia (*pasiat*), che generalmente concludono la rappresentazione. È nella parte narrativa che, a differenza delle entrate, rigidamente codificate, al danzatore-attore viene concesso, seppure entro un certo limite, la libertà di improvvisare all'interno dei dialoghi e dell'azione scenica.

L'impatto di questa forma artistica resta comunque determinato dalle entrate che costituiscono la grandiosità del Gambuh e che marcano in modo particolare la sua straordinaria singolarità: come affermano de Zoete e Spies[21], la storia non è che un pretesto per la danza.

[21] Beryl de Zoete e Walter Spies, *Dance and Drama in Bali*, cit., p. 142.

La struttura dello spettacolo

Come già si è detto l'epica di Panji non è mai rappresentata per intero e la struttura di ogni rappresentazione teatrale è costruita sulla base del singolo episodio (*lelampahan*) che verrà rappresentato. La drammaturgia della rappresentazione teatrale si basa su una successione codificata di scene.

L'ordine d'entrata dei diversi personaggi all'interno di ogni scena tipo rispetta il protocollo di corte e il rango rivestito all'interno di essa da ogni carattere. Nella scena di Panji, ad esempio, Panji viene sempre preceduto dai suoi araldi e compagni, i *kadéan-kadéan*, e dal suo aiutante di campo *rangga* prima di fare la sua entrata accompagnato da Semar, il suo servitore. La scena del *prabu keras,* in cui appare scortato dal suo servitore Togog, prevede che questo sia preannunziato da *demang* e *tumenggung, rangga* e *arya*, mentre la scena della *raja putri* vedrà l'apparizione della *condong* e delle *kakan-kakan* che annunciano la sua venuta.

Nello spettacolo, i protagonisti dell'episodio appaiono in tutta la loro pompa, con un assolo (*ngugal*) durante il quale si presentano, sempre preceduti dalle danze di tutto il loro seguito. I personaggi nobili, che hanno un ruolo di minor rilievo in relazione al *lelampahan,* fanno un'entrata più discreta e più breve, nella quale, pur sempre scortati dal loro seguito, entrano (*nekin*) direttamente nella drammatizzazione senza la preliminare grandiosa presentazione che caratterizza ogni scena tipo. Ad esempio nell'episodio *Perang undur-undur*, la «battaglia in ritirata», Panji fa la sua entrata protocollare mentre i re Pamotan e Kebalan entrano in scena (*nekin*) e dopo alcuni preliminari ha immediatamente luogo lo scontro tra le due fazioni opposte.

Cinquanta o sessanta anni fa il numero di danzatori coinvolti in ogni rappresentazione di Gambuh era molto più elevato. Ogni principe aveva al suo seguito dignitari di corte e araldi e ogni re faceva la sua apparizione con un corteo al completo composto di *demang, tumenggung, patih* e *arya*. Nei dipinti, la stessa impressione di grandi numeri di persone coinvolte è data dalle infinite schiere di principi e cortigiani disposte in ordine simmetrico. Nel XIX secolo le troupe di Gambuh erano formate da un centinaio di participanti (compresi gli aiutanti di scena). Il livello di partecipazione su tale ampia scala trasformava il cortile esterno dei palazzi in un'arena affollata, dando alle rappresentazioni una particolare grandiosità spettacolare.

La drammaturgia della rappresentazione teatrale si basa su una

successione di scene codificate. Qui di seguito sarà esposto in dettaglio come siano articolate le quattro scene-tipo fondamentali.

I – Scena della raja putri

La *condong*, la dama di compagnia e confidente della principessa è la prima a entrare in scena; la sua danza (accompagnata dalla melodia *Subandar*) è decisa ed energica, ed è marcata da una dinamicità e da un'espressività accattivanti. Successivamente le quattro damigelle di compagnia, le *kakan-kakan*, si uniscono a lei (melodia *Subandar* e *Pelayon*) con movimenti lenti e morbidi che si alternano ad altri rapidi e concisi, sottolineati da un continuo intrecciarsi di richiami. La *condong* esce di scena mentre le *kakan-kakan* continuano le loro evoluzioni fino a quando vengono interrotte dall'arrivo della *raja putri*, che appare in tutta la sua dignità e bellezza. Le damigelle le rendono omaggio. Dopo una breve udienza (*patangkilan*) con le *kakan-kakan*, la principessa esce di scena scortata dalla *condong*. Le damigelle concludono la loro danza e si seggono (*nikeh*) nella parte frontale del proscenio in attesa della successiva udienza.

È a questo punto che la *raja putri* fa la sua vera «entrata», con una danza (*ngugal*) di grande raffinatezza (melodia *Kumambang*) accompagnata dalla *condong* il cui vivace comportamento mette ancor più in risalto la delicata presenza della principessa.

Alla conclusione della danza inizia la parte drammatica con una seconda udienza con le *kakan-kakan* al termine della quale vi è una breve scena a palazzo – in cui generalmente si vede la *raja putri* mentre viene lavata e abbigliata o mentre sta pregando insieme alle sue damigelle – e, a seconda dell'episodio, prima che si ritiri definitivamente con tutto il suo seguito, può esservi un incontro con uno o più personaggi.

II – Scena di Panji

Gli araldi di Panji, i *kadéan-kadéan*, fanno la loro irruenta e spavalda apparizione (melodia *Lengker*) con una gestualità ampia, vigorosa, rinforzata da potenti voci gutturali. Entra in seguito in scena *rangga*, l'aiutante di campo dai gesti eleganti e delicati. Alla fine della loro presentazione danzata, durante la quale si lanciano l'un l'altro dei richiami a cui *rangga* si contrappone con una voce dai toni acuti,

due dei *kadéan-kadéan* si seggono (*nikeh*) nella parte frontale del proscenio mentre *rangga* esce di scena. Gli altri due *kadéan-kadéan* ripetono la danza d'introduzione, *rangga* si unisce nuovamente a loro, dopodiché tutti insieme si seggono in attesa dell'udienza (*patangkilan*) con Panji.

Panji fa la sua «entrata» regale (*ngugal*) con movimenti lenti e misurati accompagnato dalla melodia *Sumeradas* che sottolinea la superba eleganza e inconfondibile raffinatezza della sua danza, scortato da Semar, suo attento e arguto servitore e traduttore. Prima di dare inizio alla parte drammatica entrambi, sovrano e servitore, si esibiscono in un pezzo di bravura vocale, in cui cantano le lodi vicendevoli (*nawiraga*). Questo duetto caratterizza esclusivamente l'entrata di Panji.

La parte drammatica è sempre seguita da un'udienza coi *kadéan-kadéan* e *rangga* e, a seconda della storia, prevede viaggi, incontri, scene d'amore e d'afflizione e combattimenti.

La struttura della scena di Panji è identica anche per tutti gli altri re *manis*, che però sono accompagnati da Turas come servitore. Il re Lasem fa eccezione alla regola e la sua entrata è strutturata come quella del *prabu keras*.

III – Scena del prabu keras

Demang e Tumenggung, il ciambellano e comandante supremo del re rude, fanno la loro entrata rocambolesca piena di guizzi ridondanti e di richiami comici (melodia *Bapang gede*). Sono raggiunti da *rangga*, il *patih* (ministro) che hanno convocato due volte (*patangkilan*) per rendere omaggio al re. Demang e Tumenggung si seggono (*nikeh*) nello spazio frontale del proscenio in attesa dell'udienza con il re mentre *rangga* (*patangkilan*) invita gli *arya* a farsi avanti. I quattro *arya*, gli araldi del re *keras*, fanno la loro entrata con aria fiera e minacciosa accentuata da un'energica danza (melodia *Sekar Gadung*) in parte identica a quella dei *kadéan-kadéan* e *rangga* esce di scena. In seguito *rangga* si unisce a loro nella danza e al suo termine due degli *arya* si seggono (*nikeh*) nello spazio frontale del proscenio mentre *rangga* ancora una volta esce di scena. Gli altri due *arya* ripetono la danza d'introduzione e nuovamente *rangga* si unisce a loro, dopodiché gli *arya* si seggono insieme agli altri due in attesa dell'udienza (*patangkilan*) col *prabu keras*.

Rangga si esibisce in un'elegante danza (*ngugal*) simile a quella di

Panji, accompagnato dalla melodia *Kunjur* durante la quale si interrompe a metà per rendere omaggio al *prabu keras* (*patangkilan*) il quale si mostra brevemente in tutta la sua imponenza scortato da Togog, il suo servitore. Dopo che il re si è ritirato *rangga* prosegue la danza e alla sua conclusione prende posto (*nikeh*) insieme agli *arya* in attesa dell'udienza protocollare.

Il *prabu keras* superbo e maestoso fa ora la sua «entrata» esibendosi in una danza poderosa (*ngugal*), accompagnato dalla melodia *Jaran Sirig*. Lo segue Togog la cui rozzezza rispecchia l'aspro e rude comportamento del suo sovrano.

Al termine della danza inizia la parte drammatica durante la quale gli *arya* e *rangga* vengono convocati per un'udienza reale (*patangkilan*), dopodiché, a seconda dell'episodio, vi possono essere viaggi, incontri e combattimenti.

IV – Scena di Prabangsa

Demang e Tumenggung fanno la lora entrata in scena accompagnati dalla melodia *Bapang gede* e successivamente annunciano Prabangsa, l'arrogante fratellastro di Panji, che appare brevemente scortato da Togog, il suo servitore, per poi ritirarsi dopo una sommaria udienza (*patangkilan*) con loro. Il ciambellano e il comandante supremo continuano la danza e una volta terminata si seggono (*nikeh*) nella parte frontale del proscenio in attesa della prossima udienza.

I *potet*, i ragazzini facenti parte del seguito di Prabangsa, annunciano la sua venuta con una danza marziale (melodia *Biakalang*). Prabangsa fa la sua «entrata» ufficiale (*ngugal*) con una una dinamicità esplosiva, seguito da Togog. La sua stravagante eccentricità e la sua mancanza di senno sono immediatamente evidenziati dal suo gioco rumoroso e infantile coi *potet* al termine del quale questi escono di scena mentre Prabangsa continua la sua danza d'introduzione.

A danza conclusa si dà inizio alla parte drammatica con un'udienza (*patangkilan*) con il ciambellano e il comandante supremo e che, a seconda dell'episodio, prevede viaggi, incontri e combattimenti.

La struttura interna di ognuna di queste scene è immutabile, ma nel corso dello spettacolo si alternano dando luogo a una grande varietà di possibili combinazioni. La scelta delle sequenze è fatta in base al *lelampahan* scelto per la rappresentazione. Lo spettacolo inizia comunque sempre con la scena della *raja putri*, a meno che non si

tratti di un episodio che viene raccontato in due o più giornate. L'inviolabilità delle sequenze formali sottolinea la preziosa e fastosa atmosfera del Gambuh.

Lo spazio scenico

Nel XIX secolo il luogo in cui in genere si tenevano le rappresentazioni era il cortile esterno (*bencingah*) dei palazzi. Tuttora lo si può vedere, più o meno in buone condizioni, circondato da un basso muro, simile a un recinto aperto. L'apertura di questi cortili pubblici contrasta con l'interno del palazzo che è invece isolato da mura che non permettono l'accesso allo sguardo. Nel XIX secolo i Balinesi plebei che non rivestivano alcuna carica ufficiale non erano ammessi oltre i grandi portali e le alte mura di mattoni che recingevano il palazzo (*puri*). Molti dei palazzi di quell'epoca avevano un padiglione permanente (*balé pagambuhan*) nel cortile esterno appositamente concepito per le rappresentazioni del Gambuh. Questi padiglioni ponevano il Gambuh al centro della vita di palazzo essendo situati nell'area dove i sudditi si recavano per adempiere i loro obblighi cerimoniali e per la preparazione di servizi militari per i loro sovrani e dove i re prendevano posto per occuparsi degli affari del reame.

Lo spazio dove veniva rappresentato il Gambuh mostra che il mondo dello spettacolo era speciale, separato ma comunque legato al mondo quotidiano delle corti.

Con la perdita di potere dei *puri* all'inizio del XX secolo il Gambuh è stato affiliato ai templi (*pura*), acquisendo così una nuova connotazione che lo fa accedere al dominio della «religione» (*agama*). Questa «sacralizzazione», che è dunque un fenomeno recente, ha visto la consacrazione del Gambuh in alcuni villaggi, tra cui Batuan, Pedungan, Anturan, Tumbak Bayu, Padang Aji, nei quali è divenuto «proprietà» del tempio (*duén pura*)[22]. È a questo titolo che ogni sei mesi viene rappresentato in occasione dell'anniversario del tempio (*odalan*) e sovente in concomitanza con altre forme teatrali. Oltre alla sua funzione primaria di servizio (*ayah*) alle divinità residenti nel tempio a cui è affiliato, può anche accompagnare altre cerimonie rituali tra cui grandi purificazioni, cremazioni e matrimoni reali.

A seconda delle circostanze per cui viene rappresentato, il Gam-

[22] Michèl Picard, *Le gambuh: grandeur, décandence et renaissance (?) du théâtre à Bali*, *Archipel 55*, Tiré à part, 1998, pp. 141-190. Cit. p. 167.

buh può aver luogo di giorno o di notte, all'interno del tempio e in particolare nel secondo cortile (*jaba tengah*) dove appunto è situato il *balé pagambuhan*. Questa delimitazione non è comunque sempre rispettata, e talvolta lo spettacolo di Gambuh può avere luogo anche in altre parti del tempio, come pure nel *bencingah* di un *puri*, o in un *wantilan*, il portico coperto dove si svolgono le diverse attività del villaggio.

Lo spazio scenico, il *kalangan*, è un'area provvisoria rettangolare di circa 8 metri per 10, sempre orientata verso il nord o verso l'est, decorata molto semplicemente da una pergola di foglie di palma finemente intrecciate da cui pendono dei fiori variopinti, e delimitata da parasoli cerimoniali dorati (*pajeng*) e da lance (*tumbak*) piantate a terra. Il *gamelan* è generalmente situato sul lato sinistro dello spazio scenico e i danzatori che si preparano nell'adiacente retroscena (*rangki*) fanno le loro entrate e uscite da un unico portale. Nel proscenio vengono disposte delle stuoie di palma intrecciate per i danzatori che si seggono (*nikeh*) in attesa delle udienze.

Il *kalangan* ha dunque la forma di una arena imprecisamente delimitata, su tre lati della quale si dispone il pubblico. È questa la base della concezione tradizionale della forma tridimensionale delle coreografie. Gli spettatori vanno e vengono e ben pochi sono coloro che guardano interamente lo spettacolo che è per loro solo uno degli elementi dei fastosi rituali che compongono il cerimoniale. Vi è chi guarda con curiosità e chi distrattamente chiacchiera con il vicino prestando solo di tanto in tanto attenzione allo spettacolo. Per i balinesi, grandi amanti degli spettacoli teatrali, il momento della rappresentazione è anche un'occasione per socializzare.

Dopo che un sacerdote (*pamangku*) ha officiato la cerimonia con offerte (*sajen*), mantra e acqua lustrale, lo spettacolo ha inizio con un'ouverture musicale suonata dal *gamelan gambuh*, la cui sottile e raffinata eleganza crea un'atmosfera particolare che trasporta gli astanti in un tempo lontano, predisponendoli alla danza che avrà seguito.

La musica

Il vocabolario dei lunghi pattern musicali, finemente costruiti, della musica del Gambuh, suonati in ritmi incrociati da due tamburi doppi, costituisce la base di quasi tutte le percussioni della danza balinese moderna ed è stato determinante a far comprendere come i

pattern ritmici interagiscono con la gestualità della danza e il personaggio. La scala di sette note suonata dai lunghi flauti di bambù del *gamelan gambuh*, dalla quale sono estratti diversi *patutan* (modi) di cinque toni, è una delle due scale originali della musica balinese. Anche le ottave estese irregolarmente dai flauti – ottenute dall'aumento dell'intensità del fiato – creano una splendida serie di intervalli musicali suonati al registro più alto che ha influenzato il sistema di accordatura di molti *gamelan* di bronzo.

Tutta la danza è accompagnata dal *gamelan gambuh* che è caratterizzato da un insieme di lunghi flauti (*suling*), uno o due liuti ad arco (*rebab*) e un ensemble ritmico di: due tamburi, piccoli strumenti di bronzo a percussione e dei gong che punteggiano la musica. Il contrasto dell'incombente struttura musicale dei flauti che suonano all'unisono con il complesso e delicato puntellare del ritmo metallico è impressionante. La musica segue tutto lo spettacolo e le composizioni cambiano all'entrata di ogni nuovo danzatore. Per lo più, i movimenti della danza seguono la struttura musicale invece di dirigerla. Ma in certi momenti, durante l'azione drammatica, i danzatori possono dare determinanti segnali ai musicisti, attraverso gesti particolari, inflessioni verbali e posture o rapidi cambiamenti di tono nei dialoghi. Questi segnali debbono essere colti con grande sensibilità dai musicisti, diretti dai tamburi che segnalano i cambiamenti nella dinamica, nel tempo e negli accenti.

Gli strumenti musicali del gamelan gambuh

Sebbene la parola *gamelan* sia abitualmente associata alla grande orchestra di percussioni in bronzo composta da metallofoni, gong e tamburi che si trova in tutto l'arcipelago Indonesiano, può anche riferirsi al più intimo ensamble Gambuh in cui la melodia è condotta interamente da strumenti non a percussione. Nel *gamelan gambuh* gli strumenti di bronzo hanno un ruolo secondario mentre il filo conduttore principale è sostenuto dai *suling* (flauti) e dai *kendang* (tamburi). Sull'ininterrotta linea melodica suonata all'unisono dai flauti (e sottolineata da un liuto ad arco), si innestano in contrappunto i tamburi, con colpi accuratamente bilanciati e articolati. Questi due elementi – melodico e ritmico – sono l'essenza della musica del Gambuh. I musicisti che conoscono bene il Gambuh possono indicare un pezzo musicale sia cantando le note della melodia dei flauti che solfeggiando ritmicamente i colpi di tamburo (*tut, dag*). Gli altri

componenti musicali seguono automaticamente poiché il loro uso è implicito nella struttura musicale *suling-kendang*.

I flauti (*suling gambuh*), in bambù, sono lunghi circa un metro con un diametro di circa 4-5 cm. Generalmente vengono usati dai due ai sei flauti; normalmente quattro flauti sono considerati sufficienti per ottenere una colorazione di suono piena e bilanciata con il più rumoroso gruppo di percussioni. Ogni flauto ha sei fori equidistanti eccetto per un doppio spazio nel mezzo. I *suling* sono suonati verticalmente; il fiato è diviso da un anello in bambù (*siwer*) situato all'imboccatura del flauto. A causa della loro lunghezza, l'estremità opposta viene appoggiata a terra di fronte al flautista. Questa angolazione lo obbliga a usare il pollice insieme all'indice e al medio (per la mano sinistra) per chiudere i sei fori. Non è la sola difficoltà tecnica di questo strumento, che produce un suono ininterrotto usando un tipo particolare di respirazione circolare (*ngunjal angkiban*) che, applicata a un flauto di queste dimensioni, implica, oltre alle altre difficoltà, anche una resistenza non comune.

Il *rebab*, un liuto ad arco a due corde, che suona approssimativamente all'unisono con i flauti, è conosciuto in tutta l'Indonesia. Il corpo è formato da un pezzo di legno scolpito o più raramente (nel *rebab* balinese autentico) dalla metà di una noce di cocco (*batok*). Due sottili corde sono tese da mollette per l'accordatura (*kuping*) che si estendono in orizzontale lateralmente per un quarto della lunghezza del *rebab*. L'archetto (*pangaradan*) che è dotato di corde allentate viene usato sistematicamente con un movimento laterale (avanti e indietro) uguale e continuo. Ciononostante dei lievi ornamenti della melodia e un leggero vibrato fanno parte dello stile del *rebab*. Sebbene il *rebab* quando lo si ascolta da solo possa sembrare esile o stridente, quando si unisce ai *suling gambuh* apporta all'insieme un timbro delicato e tremolante, quasi di voce umana.

I due *kendang* creano la composizione ritmica di base e la direzione dinamica. Come per molti degli strumenti appaiati a Bali, si tratta di una coppia di strumenti di cui uno ha una tonalità bassa e l'altro alta. Sono rispettivamente il *kendang wadon* (tamburo femmina), dal suono grave, e il *kendang lanang* (tamburo maschio), dal suono più acuto, e suonano parti interdipendenti e incrociate. I due tamburi sono conici con una cavità interna a forma di clessidra e sono scolpiti da tronchi di alberi tropicali di legno duro come l'albero del pane o l'albero di cocco (*seseh*). A entrambe le estremità vengono tese delle pelli di vitello e le due teste del tamburo sono suonate con le mani che possono produrre suoni risonanti o smorzati. Tal-

volta i tamburi usati per il Gambuh sono chiamati *kendang kerempengan* a causa dei molteplici lievi colpi dati sul bordo (*kerempeng*), tipici di questo stile.

Gli strumenti di bronzo svolgono un ruolo complementare nel gioco musicale incrociato dei *suling-kendang*.

Alcuni di essi sono considerati come strumenti che «punteggiano», poiché aiutano ad articolare la struttura ciclica della frase musicale. Il principale strumento di questo gruppo è il *kempur*, un gong sospeso di medie dimensioni che viene suonato alla fine di ogni ciclo o frase, rinforzando in tal modo la struttura primaria dei tempi in battere. Al tempo stesso il *kajar*, un piccolo gong con una bugna rientrata, scandisce ogni battuta, mantenendo il ritmo dell'intera orchestra. È tenuto in grembo e, smorzato da una mano mentre l'altra lo colpisce con un bastone (*panggul*), produce un tono secco e penetrante. La funzione di scandire il tempo è solo una dei tre ruoli che può assumere all'interno dell'orchestra. Durante le ampie frasi melodiche, il *kajar* esegue dei ritmi complessi raddoppiando i colpi dei tamburi (*tut* per il tamburo acuto, maschio e *dag* per il tamburo grave, femmina). Questo viene effettuato alternando colpi smorzati sulla bugna (per *tut*) ad altri dal suono risonante e metallico sul bordo (per *dag*). Durante lunghe sessioni musicali, in certi momenti il *kajar* ha un'importante funzione di interpunzione – suo terzo ruolo – marcando le articolazioni interne primarie del ciclo quali il primo quarto, il mezzo, i tre quarti e la fine della frase musicale. Questo viene realizzato suonando una breve serie di colpi in tempo staccato che accelerano rapidamente come una palla rimbalzante, un pattern che lo aiuta a emergere dal sottofondo metrico costante e che sostiene il momentaneo ruolo di interpunzione del *kajar*.

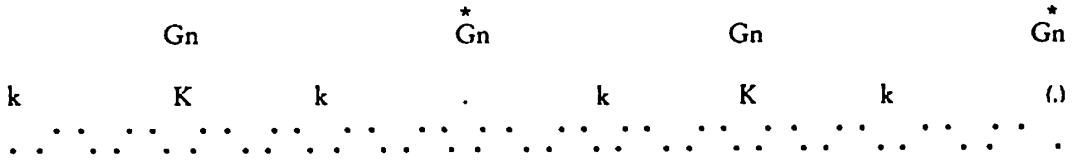
Ogni seconda battuta non posta in rilievo (i.e. le «battute in levare») è riempita dal suono del *kelenang*, un piccolo gong dalla tonalità acuta, chiara e squillante. Il *kelenang* è associato con il *kenyir*, un metallofono a tre lame suonato con un martelletto a tre teste. Il tono di queste tre lame accordate all'unisono è di circa un terzo minore più alto del *kelenang*, con il quale si alterna, ma raddoppiando il ritmo. Insieme producono un pattern k K k. k K k. k K k. ecc., dove k = *kenyir* e K = *kelenang* e il punto (che indica la prima battuta di ogni misura, in una partitura occidentale) indica un silenzio.

Il *rincik* è uno strumento composto da piccoli cembali – quattro piatti (*ceng-ceng*) di bronzo fissati su un supporto di legno e due tenuti a mano (*bunga*) – che possono riprodurre un suono continuo e incisivo («kechek kechek...») che raddoppia il ritmo rapido dei tam-

buri. Quando sono usati con destrezza la risonanza del suono rispecchia esattamente le variazioni dei colpi di tamburo, aggiungendo così, oltre al *kajar*, un'altra leggera colorazione metallica al ritmo dei tamburi.

Gli altri tre strumenti di bronzo hanno un ruolo secondario nella interpunzione, simile a quello del *kelenang* e del *kenyir*. Il *gentorag* (albero di campanelle), che produce un suono tintinnante, è scosso a ogni quarto della frase musicale. Contemporaneamente il *kangsi* – due paia di cembali montati su un bastone a forca – è suonato ogni due quarti. Il *gumanak*, che suona a un ritmo più veloce, è uno strumento che non si trova in alcun altro *gamelan* balinese. È composto da due piccoli cilindri di rame con una fenditura nel mezzo lungo la lunghezza ed è suonato con due bacchette in metallo. Ogni paio di *gumanak* ha una tonalità leggermente differente, e vengono suonati a ritmo incrociato tra di loro. Il *gumanak* riempie la più fitta suddivisione della frase musicale con una continua filigrana di tintinnii incrociati.

I diversi strumenti a percussione metallici formano uno sfondo alla linea musicale più contenuta dei *suling* e dei *kendang*. La loro partitura è qui esposta graficamente e si basa sulla frase creata dal *kelenang-kenyir* pattern, approssimatamente al tempo = 50.



Legenda: * = kangsi; Gn = gentorag; k = kelenang; K = kenyir; • = gumanak; (.) = kempur

In termini più semplici gli strumenti musicali del *gamelan gambuh* possono essere suddivisi nelle seguenti categorie:

Melodia	*suling* (raddoppiato dal *rebab*)
Composizione ritmica	*kendang* (raddoppiato/rinforzato dal *rincik*)
Punteggiatura primaria	*kempur*
	kajar (marca le battute o segue le variazioni del ritmo)
Punteggiatura secondaria	*kelenang, kenyir*
	kangsi
	gentorag
	gumanak

La scala musicale del Gambuh

La scala musicale utilizzata dai *suling gambuh* è insolita. La serie d'intervalli irregolari (*sruti*) unitamente al colore dei diversi modi caratterizza in maniera particolare la musica del Gambuh.

Dal punto di vista musicologico la scala di sette note (*saih pitu*) del Gambuh chiamata *pelog* è considerata dai musicisti balinesi una continua fonte di ispirazione che ha influenzato molti altri *gamelan* balinesi. L'altra scala comunemente usata si chiama *slendro* ed è pentatonica. Mentre le sette note della scala *pelog* hanno degli intervalli irregolari che oscillano tra un secondo minore e un secondo maggiore, la scala *slendro* ha degli intervalli più equidistanti.

Prima di guardare più attentamente al sistema musicale adottato, è importante comprendere alcune caratteristiche della musica balinese in generale.

La prima caratteristica è che il *gamelan* (orchestra a percussione) ha tradizionalmente conciliato una vasta variazione di sistemi di accordatura, senza una referenza fissa (come «La» 440 del nostro sistema occidentale) né una precisa struttura di intervalli. Mentre l'accordatura di un *gamelan* particolare deve corrispondere alla scala *pelog* o *slendro*, raramente vi sono *gamelan* con un'accordatura identica. L'obiettivo principale del fabbro di *gamelan* è di ottenere un'accordatura omogenea in modo che tutti gli strumenti suonino armoniosamente insieme. Nel creare un'accordatura senza avere un punto di referenza, il punto di partenza è la scala del *suling* (che deriva dal *suling gambuh*).

Un'altra importante caratteristica della musica balinese è il suo carattere pentatonico. Sebbene la scala «madre» *pelog* contenga sette note, quasi tutte le composizioni musicali ne utilizzano cinque. La specifica sequenza di grandi o piccoli intervalli all'interno delle cinque note definisce il modo che dà uno specifico carattere o colorazione quale: dolce, raffinato, forte ecc. Ciononostante le ultime due note non vengono dimenticate. L'una o l'altra possono apparire brevemente come note ausiliarie o «false» (*pamero*), utilizzate per dare un colore particolare in un momento importante della musica. Anche nelle orchestre in bronzo che usano un solo modo – poiché le lame e i gong sono accordati in modo fisso – le altre due note possono riapparire brevemente suonate dai *suling* o cantate.

Sebbene sia possibile passare da un modo all'altro in un pezzo musicale utilizzando una nota comune come perno – eseguendo così

una sorta di modulazione –, la maggioranza delle composizioni del Gambuh sono suonate sempre nello stesso modo.

I musicisti balinesi hanno molti termini per designare i modi, che hanno diverse sfumature di significato e sono associati a dei tipi di *gamelan* particolari. Tuttavia in questa presentazione vengono considerate come intercambiabili. Vi sono *patutan* (accordi), *saih* (scala) e *tetekep* (la maniera in cui i fori del flauto vengono tappati). Un pezzo musicale è designato da uno dei citati termini, seguito dal nome del modo specifico come: *tetekep selisir*, *tetekep tembung*, *tetekep sunaren*, *tetekep baro* e *tetekep lebeng*.

Lo schema seguente illustra come i modi siano definiti, mostrando un'ottava completa di ogni modo. Le vocali i, o, e, u ed a sono un'abbreviazione di *ding*, *dong*, *deng*, *dung* e *dang*, il solfeggio balinese che viene esposto più avanti.

Pelog saih pitu	I	II	III	IV	V	VI	VII
1. *Patutan Selisir*	i	o	e	–	u	a	–
2. *Patutan Tembung*	u	a	–	i	o	e	–
3. *Patutan Sunaren*	–	u	a	–	i	o	e
4. *Patutan Baro*	a	–	i	o	e	–	a
5. *Patutan Lebeng*	i	o	e	eu	u	a	ai

Leggenda: i = *ding*; o = *dong*; e = *deng*; u = *dung*; a = *dang*; eu = *deung*; ai = *daing*

A Batuan non esiste il modo (*patutan*) *Tembung*.

È interessante notare che questa maniera di intendere l'interrelazione dei modi non è per niente uniforme a Bali e può anche variare da un musicista all'altro. Una delle ragioni è che le frequenze prodotte dai *suling* possono essere differenti e talvolta in modo significativo da un'ottava all'altra, così che note che si allineano perfettamente in un'ottava, possono essere decisamente diverse nell'ottava inferiore o superiore. Le ottave sono allungate – a causa dell'aumento dell'intensità del respiro – ma non in maniera costante da una nota all'altra. (Questo elemento acustico è una delle cause delle irregolarità che si possono intendere nelle ottave nelle grandi orchestre di

bronzo.) Similmente la diteggiatura è spesso leggermente modificata per adattarsi alla melodia. Per tale ragione alcune note che possono sembrare all'unisono nello schema soprastante, sono in realtà leggermente diverse. A causa di tutte queste discrepanze e variazioni vi sono state diverse interpretazioni su come questo sistema modale complesso possa essere trasposto al *gamelan* di bronzo, che ha delle lame accordate in maniera fissa.

Osservando la sequenza degli intervalli in ciascun modo, ci si rende conto che è in gran parte definita dagli spazi (i.e. intervalli più grandi) dovuti alle note assenti. Come si può vedere dallo schema a pagina 161, le note del modo pentatonico sono sempre per gruppi di tre e di due, vale a dire tre note vicine (separate da un intervallo di circa un secondo maggiore o minore), a cui fa seguito un intervallo più grande (circa un terzo maggiore), anche questo seguito da due note ravvicinate. In questa struttura ogni nota ha un nome e un'identità unica nella scala balinese. I nomi delle note sono *ding, dong, deng, dung* e *dang*. *Ding* è sempre la nota più bassa del gruppo di tre e le altre seguono conformemente.

	Ottava inferiore	Ottava superiore
Frequenza		
Solfeggio balinese	*ding dong deng – dung dang*	*ding dong deng – dung dang*

Mentre il solfeggio *ding-dong-deng* può sembrare aleatorio a prima vista, al contrario ha un ruolo importante nella musica balinese. Il nome delle note dà il senso di orientamento e di interrelazione all'interno della scala musicale così come il sistema do-re-mi lo dà ai musicisti occidentali. Identificando la sequenza delle note all'interno di una scala coerente, rende facile la trasposizione di una melodia da un modo all'altro, anche tra diversi tipi di *gamelan*.

Gli attributi delle note individuali e del sistema modale delle scale musicali balinesi hanno anche una dimensione esoterica. Due trattati filosofici, l'*Aji Gurnita* e *Prakempa* (entrambi scritti tra il XVI e XIX secolo), descrivono le molteplici associazioni cosmologiche e religiose della scala musicale balinese. A ogni nota vengono associati delle divinità, una direzione, un colore, un numero simbolico e un'arma mitologica.

La forma musicale del Gambuh

La struttura di ogni pezzo musicale rispecchia, come si è detto, la struttura tripartita della composizione coreografica che varia a seconda dei personaggi. A tale composizione musicale di base possono anche essere aggiunte delle sezioni supplementari (si veda, nel paragrafo precedente, lo schema danza-musica).

A Bali la musica è trasmessa quasi esclusivamente per via orale. Le composizioni musicali non hanno una partitura ascritta a un solo compositore, ma sono un insieme di tecniche musicali, di melodie, di forme metriche in continua evoluzione. Il repertorio del Gambuh, contrariamente ad altre forme musicali, è probabilmente quello che più si attiene alla sua forma originale.

Una descrizione più articolata della struttura musicale, pur interessante, comporterebbe una dettagliata e lunga analisi comparativa, superflua in questo contesto.

Il progetto di conservazione del Gambuh

Con la perdita dei mezzi materiali, all'inizio del secolo scorso, i sovrani non solo hanno perso la loro capacità di controllo sul senso e sulla funzione degli spettacoli, ma soprattutto non hanno più potuto mantenere le costose troupe di danzatori e musicisti del Gambuh. Senza il sostegno delle corti reali il Gambuh ha iniziato un lento e inesorabile declino.

La mancanza del patronato reale non è il solo motivo per cui il Gambuh sta lentamente sparendo dall'isola. L'influenza del turismo di massa ha modificato la percezione del significato degli spettacoli in generale, generando la creazione di spettacoli brevi, spesso di dubbia qualità e di facile consumo, che fanno parte di «pacchetti culturali» offerti ai turisti. La richiesta di spettacoli più accessibili, destinati a spettatori incapaci di apprezzare la sofisticatezza e le sottigliezze della danza classica balinese, ha introdotto delle modifiche sostanziali a livello artistico, apportando ulteriori gravi perdite all'integrità e qualità del repertorio del teatro balinese.

Le istituzioni locali, tra cui l'Accademia di danza di Denpasar, responsabili dell'insegnamento della danza balinese, non contribuiscono alla trasmissione del Gambuh – alla quale molto raramente consacrano un semestre. L'Accademia di danza ha creato, invece, il Gambuh Anyar (Nuovo Gambuh), uno spettacolo ibrido che unisce

due stili diversi e utilizza un *gamelan* in bronzo il cui suono rindondante modifica totalmente la raffinata atmosfera del Gambuh. Ma, in generale, l'Accademia di danza e le altre istituzioni culturali preferiscono creazioni moderne, tra cui spicca in particolare il Sendratari, creato negli anni Sessanta. Quest'ultimo, che invade l'annuale Festival delle Arti a Denpasar, si ispira al balletto occidentale e, come altre creazioni moderne (*creasi baru*), attinge ad alcuni elementi della tradizione classica balinese che vengono poi manipolati allo scopo di dare alla nuova creazione una connotazione più contemporanea. I risultati sono danze o spettacoli banali, totalmente privi della bellezza e della forza orginaria del repertorio classico.

Il sistema d'insegnamento tradizionale si è da sempre basato sulla relazione diretta maestro-allievo che permetteva una trasmissione personalizzata e rigorosa e occupava molte ore al giorno. L'apprendimento della danza, che si faceva per imitazione, ha dato luogo in passato all'evoluzione delle differenze stilistiche locali, che caratterizzano tanto fortemente la danza balinese. Il tipo di insegnamento imposto dalle istituzioni governative tende invece ad appiattire queste diversità che costituiscono la straordinaria ricchezza artistica di Bali.

È vero, del resto, che la natura arcaica e ripetitiva del Gambuh non attira i giovani danzatori balinesi, né gli spettatori di oggi che sono più inclini a forme più «moderne» presentate in modo abbreviato, problema questo già esistente negli anni Trenta. I giovani danzatori sembrano non avere più la dedizione e la resistenza necessarie per apprendere la complessità e le difficoltà che l'arduo training del Gambuh richiede. La maggioranza è attirata dalla moda dilagante del «kitsch veloce» che richiede sicuramente meno sforzo e produce un risultato immediato.

Il «Progetto Gambuh», fondato nel 1993, è un'associazione senza scopo di lucro, creata sotto l'auspicio di un gruppo di artisti, danzatori, studiosi balinesi e stranieri, il cui scopo è la conservazione e documentazione di questa inestimabile forma artistica. Il progetto, che ha ricevuto in passato l'aiuto economico della Ford Foundation ed è amministrato dalla Wianta Foundation, ha svolto un ruolo fondamentale nel mantenere in vita questa tradizione classica, il cui valore artistico è paragonabile a quello del Nô in Giappone a del Kathakali in India.

I vecchi Maestri del Gambuh appartengono a una generazione che sta sparendo, e i fondatori del progetto di conservazione del Gambuh hanno ritenuto assolutamente indispensabile documentare la lora arte prima che fosse troppo tardi.

Nel tentativo di rivitalizzare questa forma artistica, il «Progetto Gambuh» ha diretto la sua attenzione in particolare su Batuan, un villaggio della provincia di Gianyar, e su Pedungan, un villaggio della provincia di Badung, due dei rari luoghi a Bali nei quali questa tradizione era ancora esistente.

Il Progetto ha organizzato una vasta ricerca corredata di un'ampia documentazione riguardante i diversi aspetti concernenti il Gambuh quali informazioni storiche, letterarie, esoteriche, musicali e teatrali. Un libro in due volumi *Gambuh Drama Tari Bali* (*La Danza Drammatica Gambuh*), è stato pubblicato da Lontar nel 2000. Parallelamente si è cercato di riattualizzare il Wayang Gambuh, il teatro d'ombre, ormai quasi estinto, producendo una serie di marionette ispirate al Wayang Gambuh di Blahbatuh, il più antico esistente nell'isola.

Sono state fatte registrazioni video di alcuni espisodi sia a Batuan che a Pedungan, ed è stata messa a punto una documentazione completa di tutti i movimenti della danza e di tutte le melodie musicali (*gending*). Nel 1999 è stato prodotto il CD *Music of Gambuh Theater* (*Musica del Teatro Gambuh*) da Vital Records California, distribuito negli Stati Uniti e a Bali. È in via di attuazione un DVD che si basa su uno dei video fatti nel 1994, quando ancora molti degli anziani Maestri erano in grado di partecipare agli spettacoli. Il DVD riprodurrà solo una delle originarie tre ore equivalenti alla durata dell'intero spettacolo, tuttavia rappresenta una testimonianza storica di grande importanza di un'era di grandi Maestri che non potranno più essere visti.

La prerogativa principale del progetto era di garantire la continuità della trasmissione dai Maestri alle nuove generazioni. Il *Gambuh Pura Desa Adat Batuan* («Gambuh del Tempio del Villaggio»), dove il progetto è tuttora attivo, è stato costituito non tenendo conto della distinzione di casta, né dell'influenza di alcuni clan o delle rivalità esistenti tra diversi gruppi privati. La sede del gruppo è il Tempio principale del Villaggio che è aperto a ogni balinese senza distinzione di strato sociale.

Oltre a partecipare regolarmente a cerimonie religiose, ogni 1° e 15 del mese al *Pura Desa Adat* di Batuan vengono dati degli spettacoli destinati a un pubblico straniero con l'intenzione di far conoscere il Gambuh a livello internazionale.

La scena teatrale balinese è messa in pericolo dalla crescente banalità e volgarità che regna nel mondo dello spettacolo. L'ultimo ventennio ha visto la nascita di un boom economico che ha stravolto

l'isola corrodendo, tra le altre cose, anche la concezione stessa della danza a Bali. Indubbiamente le creazioni moderne sono un segno di energia e di grande vitalità artistica, tuttavia la nascita di queste forme nuove non può prescindere, e non deve mettere a rischio, le forme classiche da cui deriva. Rimane il punto interrogativo comune a tante società in via di rapida trasformazione: come poter far convivere modernità e tradizione?

Il Gambuh, patrimonio dell'umanità, si avvia verso un declino irrevocabile, a meno che non vengano prese in tempo misure serie che lo aiutino a sopravvivere all'impatto violento del materialismo che sta distruggendo quella che ancora negli anni Trenta veniva chiamata l'isola degli dei.

Ubud, 21 agosto 2003

Ornella Calvarese

RUSSIA ANNI DIECI IL PRINCIPE SERGEJ VOLKONSKIJ E L'ANTROPOLOGIA BIORITMICA DELL'ATTORE

1. *Introduzione*

Studiando le teorie russe sull'attore degli anni Venti, ci s'imbatte spesso nel nome del principe Sergej Michajlovič Volkonskij (1860-1937)[1], autorevole interprete e divulgatore in Russia, negli

[1] Nacque il 4 (16) maggio 1860 nella tenuta della nonna materna a Fall', nei pressi di Tallin (allora Revel') in Estonia, da una nobile stirpe di Decabristi (nobili rivoltosi che nel 1825 diedero vita a un'insurrezione – duramente repressa dalla polizia zarista – mirante a rovesciare lo zar e instaurare una monarchia costituzionale). Terminati brillantemente gli studi alla Facoltà Storico-filologica di Pietroburgo, Volkonskij prestò servizio temporaneo presso alcuni uffici territoriali del governatorato di Tambov e infine, all'inizio degli anni '90, entrò al Ministero della Pubblica Istruzione. Fu inviato dal suo ufficio con una delegazione all'Esposizione Mondiale di Chicago del 1893. In America tenne diverse conferenze sulla condizione della donna in Russia e altri argomenti di cultura russa. Tre anni dopo tornò negli Stati Uniti, ufficialmente invitato da alcune prestigiose università per tenere un ciclo di conferenze sull'estetica e la cultura russe che saranno poi raccolte in un volumetto. Nel 1899 Volkonskij fu nominato Direttore dei Teatri Imperiali ma tenne l'incarico solo per due anni. Anni tuttavia importantissimi per il destino di quei teatri che conobbero numerose riforme nel campo dell'arte teatrale, dall'opera al balletto al teatro di prosa. Fu radicalmente cambiato il repertorio e vennero introdotti gli artisti di *Mir Iskusstva* (K. Korovin, A. Benois, K. Somov, V. Serov, A.Vasnecov, N. Rerich, F. Maljavin, A. Golovin). All'inizio del XX secolo inizia la sua collaborazione con la stampa periodica. Particolarmente cospicuo è il suo contributo alla rivista *Apollon* (dal 1910 al 1914); per le edizioni della stessa rivista escono i suoi libri più importanti (cfr. nota 7). Poliglotta e appassionato di viaggi, il principe visitò l'Europa intera privilegiando l'Italia (dove era cresciuta sua madre) che considerava la sua seconda patria. Si convertì al Cattolicesimo di rito orientale in età già matura. Nella tenuta di Pavlovka, nei pressi di Tambov, il principe svolse un'intensa attività umanitaria aprendo scuole, ospedali e farmacie per i contadini, nonché il primo museo russo dei Decabristi. Nel 1910, con la scoperta della ritmica di Jaques-Dalcroze, inizia un lavoro intenso per fondare una «scienza della recitazione». Diventa un assiduo di Hellerau – dove segue personalmente i corsi –, e uno dei maggiori divulgato-

anni Dieci, del sistema espressivo di François Delsarte e della ritmica di Émile Jaques-Dalcroze. Proprio grazie alle sue lezioni, i grandi maestri del teatro russo, da Konstantin Stanislavskij a Vsevolod Mejerchol'd a Evgenij Vachtangov, compresero l'utilità della ritmica per la formazione dell'attore nei propri sistemi e la inserirono tra le materie obbligatorie delle loro scuole. Dal canto loro, anche i primi teorici del cinema russo, come Vasilij Il'in[2], Vladimir Gardin[3] e Lev

ri dell'euritmica in Russia. Nel 1912 fonda i corsi di ritmica a Pietroburgo, e li dirige fino alla chiusura, nel 1914, seguita allo scoppio della guerra. Pubblica anche un bollettino dei corsi *Listki Rimičeskoj Gimnastiki* di cui escono 6 numeri e, contemporaneamente, inizia a tenere numerose conferenze sull'argomento. All'inizio del 1918, con l'affermarsi della Rivoluzione, privato in un colpo solo della tenuta, della preziosa biblioteca e d'ogni altro bene, il principe si trasferisce a Mosca. Qui insegna con entusiasmo e molto successo presso numerosi Studi teatrali e collettivi d'artisti operai. Nel 1920 conosce Marina Cvetaeva con cui instaura un profondo e duraturo rapporto d'amicizia; la poetessa gli dedicherà un ciclo di liriche intitolate *Il Maestro*. Nonostante lo stato d'indigenza, la fame e il freddo continua a lavorare ai suoi libri sui Decabristi e sulla declamazione e il movimento scenico. Tuttavia, dopo l'arresto e la fucilazione di Nikolaj Gumil'ëv, alla fine del 1921, emigra prima in Germania e Italia (dal 1922 al 1925), e poi in Francia, dove dirige per qualche tempo il conservatorio russo (1936-37). Nella capitale francese Volkonskij collabora assiduamente alla pagina degli spettacoli del quotidiano degli immigrati russi *Poslednye Novosti* con centinaia di articoli e recensioni di spettacoli che meriterebbero uno studio a sé. Nel 1932 è eletto membro della giuria dell'Archivio Internazionale della Danza e, due anni dopo, del Consiglio dell'associazione Russa di Musica dell'emigrazione. Lasciata la Francia, vive gli ultimi anni negli Stati Uniti dove muore, il 28 ottobre 1937, nella cittadina di Richmond in Virginia.

[2] Vasilij Il'in (1892-?), una delle prime personalità del cinema russo, dal 1921 professore e primo rettore della Scuola Statale di cinematografia [oggi VGIK (Istituto Superiore Statale di Cinema)]. Con Kulešov collaborò alla stesura di uno dei primi programmi per l'insegnamento della recitazione e della regia, era un acceso fautore degli insegnamenti di Delsarte che aveva autonomamente sviluppato e perfezionato. Cfr. L. Kulešov e L. Chochlova, *50 let v kino*, in Kulešov, *Sobranie Sočinenij v trech tomach* (opere complete in tre volumi), vol. 2/*Vospominanija – Režissura – Dramaturgija* (Memorie – Regia – Drammaturgia), Mosca, Ed. Iskusstvo, 1987, p. 55.

[3] Vladimir Gardin (1877-1965), attore e regista di teatro e di cinema a cui si devono le prime teorie sul cinema russo, nonché la fondazione della prima scuola di cinema tuttora esistente, il VGIK. Il progetto di creare un «Laboratorio d'arte cinematografica» risaliva al periodo precedente la prima guerra mondiale, ma non aveva potuto iniziare i lavori proprio per lo scoppio del conflitto. Cfr. Gardin, *Vospominanija* (Memorie), Mosca 1949, Tomo 1: 1912-1921, pp. 139 e 143. Sulle teorie di Gardin cfr. anche M.B. Jampolśkij, *Eksperimenty Kulešova i novaja antropologija aktera* (Gli esperimenti di Kulešov e la nuova antropologia dell'attore), in AA.VV., *Noosfera i chudožestvennoe tvorčestvo* (La noosfera e la creazione artistica), Mosca, Nauka, 1991, pp. 186-192.

Kulešov[4], conobbero tramite lui la teoria delsartiana del gesto, fondando su tale base le prime concezioni russe del montaggio[5]. Altrettanto spesso il nome di Volkonskij viene ricordato da attori, danzatori e musicisti d'inizio Novecento – in particolare dai membri del gruppo di *Mir Iskusstva*[6] (in particolare Aleksandr Benois, Léon Bakst, Sergej Diagilev e Vaclav Nižinskij) –, che lo conobbero durante i due anni della sua direzione dei Teatri Imperiali (1899-1900), e che furono da lui introdotti nel mondo elitario dei teatri di corte, dove portarono un'ondata di rinnovamento in chiave modernista.

Ciononostante, il nome di questo protagonista della storia culturale russa è stato lungamente ignorato in patria, e mai studiato all'estero, benché l'enorme mole dei suoi scritti[7], l'ampia gamma degli interessi – musica, danza, opera, teatro, cinema, linguistica, storia – e la novità delle sue teorie costituiscano una fonte ricca d'informazioni per ricostruire il periodo di trasformazione delle estetiche teatrali russe tra XIX e XX secolo.

Dopo diversi anni passati a insegnare mimica e dizione, la svolta radicale nelle ricerche di Volkonskij avvenne nel 1910, con la sua scoperta della ritmica dalcroziana. A partire da quel momento s'impegnò con grande entusiasmo, per circa dieci anni, a mettere a punto e diffondere un sistema di training per attori, danzatori e cantanti li-

[4] Gli studi italiani su Kulešov sono ancora poco numerosi. Vanno segnalati: Giovanni Buttafava, *Il cinema di Lev Kulešov*, Catalogo della Mostra Internazionale Cinema Libero di Porretta Terme, 12-15 novembre 1977; *Speciale Kulešov* in *Filmcritica*, n. 387, settembre 1988 (contiene tre saggi corposi di Pietro Montani, Alberto Cioni e Riccardo Rosetti).

[5] Per ulteriori e dettagliate informazioni sull'argomento rimandiamo anche a Ornella Calvarese, *Volkonskij e la bioritmica dell'attore in Russia: ritratto di un precursore*, Dottorato di Ricerca in Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo, Università degli Studi di Salerno, Tutor Prof.ssa Nicoletta Misler, Discussa nel maggio del 2001, in particolare si veda il paragrafo 4 del III capitolo, pp. 167-183.

[6] *Il Mondo dell'Arte*, la famosa rivista fondata da Diagilev nel 1899, che catalizzò quasi tutte le forze intellettuali e artistiche della Russia a cavallo dei due secoli. La rivista fu uno dei principali veicoli per la diffusione dello *Stil' modern*. Per ulteriori dettagli rimandiamo alla bellissima edizione, curata da Aleksandr Kamenski, *Le Monde de l'Art. Association artistique russe au début du XX siècle*, Editions d'art Aurora, Leningrado 1991.

[7] Tra i più importanti ricordiamo: *Chudožestvennye otkliki* (Note sull'arte), Apollon, San Pietroburgo 1912; *Čelovek na scene* (L'uomo sulla scena), San Pietroburgo 1912; *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva), Apollon, San Pietroburgo 1913; *Vyrazitel'nyj čelovek. Sceničeskoe vospitanie žesta* (L'uomo espressivo. L'educazione scenica del gesto), San Pietroburgo 1913.

rici che, fondendo i principi dell'euritmica dalcroziana e del sistema espressivo di Delsarte con la tradizione attorica classica, ebbe notevoli ricadute sulla riforma della pedagogia teatrale e sulle successive teorie dell'attore. Volkonskij aveva seguito di persona i corsi estivi di Hellerau, e ne insegnò i principi ai giovani iscritti ai corsi di ritmica da lui inaugurati nel 1912 a San Pietroburgo, non esitando, in barba al decoro imposto dalla sua nascita, ad esibirsi pubblicamente nella stretta tutina nera in uso nella scuola di Jaques-Dalcroze.

Volkonskij fu tra i primi in Russia a battersi per l'introduzione di discipline sportive nell'allenamento fisico dell'attore, nonché di esercizi finalizzati al controllo dell'energia-lavoro. Il suo interesse per il training dell'attore acquistò ben presto tutti i caratteri della modernità; il suo sistema organico di regole ed esercizi, malgrado le resistenze iniziali degli ambienti dei teatri imperiali, finì per essere molto apprezzato e usato in laboratori sia privati che pubblici. Nonostante la rimozione della sua figura nel periodo sovietico, la dottrina di Volkonskij ha continuato a essere utilizzata dagli insegnanti degli istituti di danza, delle scuole per attori e dei conservatori di musica, e i suoi manuali di esercizi hanno ispirato, fino ad anni relativamente recenti, famose insegnanti di ritmica, mimica, dizione e plastica come Nina Aleksandrova, Nina Zbrueva, Elena Koronova, Vera Griner.

Nei primi anni Dieci le sue lezioni e i suoi articoli polemici richiamarono l'attenzione dei teatranti, contribuendo alla diffusa ripresa di una «scienza della recitazione» che rimise in campo l'idea del corpo scenico come centro della costruzione drammaturgica. Riportando la questione dell'espressività teatrale su un piano totalmente fisico, Volkonskij finiva per avanzare, con argomentazioni sia onto- che filo-genetiche, l'ipotesi di un'origine ritmo-mimica delle arti. Il coinvolgimento totale dell'attore nello studio del materiale della sua arte, il corpo vivo dell'uomo, toccava l'intera dimensione umana, con implicazioni di ordine psicologico, filosofico e sociopolitico che diedero vita a ciò che Michail Jampolśkij ha indicato come «nuova antropologia dell'attore»[8], nell'ambito della quale nacque un sistema originale di movimento espressivo.

Con quella definizione indichiamo l'insieme dei riferimenti teorici e pratici – nello specifico l'insegnamento delsartiano, la ritmica dalcroziana e l'estetica di Jean D'Udine –, da cui Volkonskij attinse i

[8] Prendiamo questa espressione da M. B. Jampolskij, *Eksperimenty Kulešova i novaja antropologija aktera* (Gli esperimenti di Kulešov e la nuova antropologia dell'attore), cit.

principi del suo sistema d'allenamento per l'attore. Una nuova antropologia che, riprendendo un termine usato dalla curatrice delle *Memorie*[9] del principe, Tat'jana Bačelis, ci pare efficace definire «bioritmica»[10].

Il concetto di *bioritmica* sembra appropriato a definire un'estetica dello spettacolo, comune a una generazione artistica, che pose come suo assioma il duplice principio che il termine etimologicamente ricompone: da un lato il «*bios*», la vita del corpo naturale, con i suoi funzionamenti fisiologici e spirituali, che permarrà ad esempio nelle definizioni di *Motobio-skulptura* o *Motobio* proposte negli anni Venti da Lev Lukin[11], per indicare «many actions – dance, gymnastics, functional gesture, eurhythmics, architecture, even ceramic figurines»[12], che persisterà anche nella più tarda biomeccanica mejerchol'diana[13], e da cui si ripartì per trovare le leggi immutabili della comunicazione gestuale e vocale, fondamento del teatro russo del Novecento.

Accanto al *bios* il ritmo, considerato il principio regolatore della

[9] S.M. Volkonskij, *Moi vospominanija* (Le mie memorie), 2 voll., Monaco, Mednyj Vsadnik, 1923.

[10] Cfr. T. Bačelis, *O Volkonskom* (Volkonskij), Introduzione a *Moi vospominanija*, cit., vol. II, pp. 367-368, la quale aggiunge: «Alcune concezioni di Volkonskij d'altro canto possono ricordare la biomeccanica di Mejerchol'd. L'associazione è paradossale, ma calzante. Il significato recondito delle forme plastiche elaborate da Volkonskij era estraneo tanto a Mejerchol'd che a Stanislavskij. Ma il materiale era lo stesso: l'attore. Ad ogni modo, le contrapposizioni tra varie concezioni plastiche sono di per sé interessanti, anche perché le divide solo un decennio. La bioritmica di Volkonskij *d'après* Dalcroze risale all'inizio degli anni Dieci, la biomeccanica di Mejerchol'd all'inizio degli anni Venti, mentre il ritorno di Stanislavskij al training dell'attore e al metodo delle azioni fisiche, data già dell'inizio degli anni Trenta».

[11] Lev Lukin (1892-1961), coreografo e ballerino russo; se ne può leggere la breve biografia di Natalija Voskresenskaja, *Gli esperimenti di Lev Lukin*, in *In principio era il corpo* (a cura di Nicoletta Misler), Catalogo della mostra «L'Arte e il Movimento a Mosca negli anni '20», Roma, Acquario Romano 17 marzo-2 maggio 1999, Milano, Electa, 1999, pp. 74-79.

[12] Natalia Černova e John Bowlt, *Introduction*, in AA.VV., *Moto-bio. The Russia Art of Movement: Dance, Gesture, and Gymnastics, 1910-1930*, in *Experiment/ Eksperiment*, n. 2, 1996, p. 1.

[13] Sulla biomeccanica mejerchol'diana rimandiamo in particolare al testo curato da Fausto Malcovati: Vsevolod Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, Milano, Ubulibri, 1993; a Béatrice Picon-Vallin, *Il lavoro dell'attore in Mejerchol'd. Studi e materiali*, in *Teatro e Storia*, n. 18, 1996, pp. 85-140; ad Alma Law e Mel Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor training in Revolutionnary Russia*, Jefferson, North Caroline and London, McFarland & Co., 1996.

comunicazione umana ed estetica, e allo stesso tempo un generatore di energia.

Se vogliamo dare all'arte tutta la sua espressività e forza – scrive Volkonskij – se vogliamo che l'uomo intero e non una parte di esso prenda parte al processo creativo dell'arte, se vogliamo che l'arte rappresenti una espressione totale dell'uomo totale, dobbiamo innanzitutto pensare all'educazione dell'uomo stesso, perché si riappropri di quel principio cinetico senza il quale non è possibile la creazione nelle condizioni di spazio e di tempo dell'esistenza terrena, dobbiamo far sì che l'uomo si riappropri del Ritmo [14].

La questione del ritmo come principio fondante della forma scenica e come strumento dell'incarnazione poetica fu posta dal principe Volkonskij al «Congresso Panrusso degli Artisti» del 1911 [15], esplicitando un interesse comune della riflessione estetica in tutti i settori: pittura, teatro, cinema, architettura, musica e poesia. L'interesse di Volkonskij per il ritmo, inoltre, coincise con la nascita di numerosi studi sulla questione in Europa e negli USA, segno di una sensibilità tutta nuova e comune a pensatori delle diverse latitudini [16]. Molte di quelle ricerche si fondavano sulle teorie psicologiche

[14] Volkonskij, *Istoričeski-vospitatel'naja rol' ritma*, in *Chudožestvennye otkliki* (Note sull'arte), cit., p. 27.

[15] Il primo Congresso degli Artisti, datato 1894, era stato organizzato dall'Associazione Moscovita degli Amanti dell'Arte. L'idea di organizzare una nuova edizione del Congresso fu lanciata da un pittore, N.I. Verchoturov, nel 1909. Tra coloro che presero parte all'iniziativa troviamo A. Benois, V. Vaznecov, M. Dobužinskij, N. Rerich, I. Fomin, il conte I. Šeremet'ev, A. Maksimov, O. Munc, S. Morozov, Ja. Smirnov. Volkonskij era membro del comitato organizzatore e del Consiglio del Congresso. Il Congresso Panrusso degli Artisti fu inaugurato il 27 dicembre 1911 presso l'Accademia degli Artisti di San Pietroburgo. Volkonskij partecipò con tre relazioni dal titolo: *Istoričeskaja-vospitatel'naja rol' ritma* (Il ruolo storico-educativo del ritmo) e *Ritm na scene* (Il ritmo sulla scena), entrambe inserite nell'antologia di scritti intitolata *Chudožestvennye otkliki*, cit., rispettivamente a pp. 15-30 e pp. 31-56 e *Sceničeskaja obstanovka i čelovek* (L'allestimento scenico e l'uomo) uscito in *EIT*, vol. VII, 1911, pp. 25-36. Il Congresso prevedeva diverse sezioni dedicate all'estetica, alla pedagogia, alla tecnica, alla storia dell'arte figurativa, ma anche all'architettura e alla scenografia teatrale; cfr. *Trudy vserossijskogo s'ezda chudožnikov* (Atti del Congresso Panrusso degli Artisti), dicembre 1911 - gennaio 1912, Pietrogrado, 1915.

[16] Per ricostruire la storia dei primi studi sul ritmo di area tedesca e americana sarà utile riferirsi al contributo di Michael Golston, *Im anfang war der rhythmus. Rhythmic incubations in discourses of mind, body, and race from 1850-1944* (*www.ritmo golston.htm*, 17 dicembre 1996). Tra gli studi più importanti in lingua inglese va

di Wilhelm Wundt [17], all'epoca molto popolari anche in Russia dove il fisiologo Ivan Sečenov, proprio ispirandosi allo psicologo tedesco, aveva inaugurato gli studi di *riflessologia* – destinati a diventare centrali nelle teorie biomeccaniche successive –, in cui il senso del ritmo si rivelava fondamentale. Volkonskij conosceva bene quelle prime correnti di psicologia obiettiva che già preannunciavano l'avvento del pragmatismo jamesiano particolarmente apprezzato dalla generazione successiva. La psicologia dell'arte, inaugurata da quel settore di ricerca, fondando la creazione artistica sulla percezione ritmica riconnetteva strettamente il valore estetico alle facoltà percettive dell'uomo, alla sua fisiologia [18].

Come dimostravano anche popolari studi di sociologia – noti a Volkonskij e alla generazione dei ritmisti –, il ritmo giocava un ruolo

ricordato Christian Ruckmich, *The rôle of Kinaesthesis in the Perception of Rythm*, in *The American Journal of Psychology*, n. 3, vol. XXIV, July 1913, 305-359.

[17] Wilhelm Wundt (1832-1920), aveva riconnesso strettamente la psicologia alla fisiologia e all'anatomia e si occupava essenzialmente dei fenomeni della percezione, cioè dei fenomeni psichici inferiori. Le condizioni elementari delle sensazioni estetiche andavano ricercate secondo Wundt nei rapporti delle rappresentazioni nel tempo e nello spazio. Nella sua opera fondamentale *Völkerpsychologie* (1900-1920), Wundt mette in rilievo il ruolo della simmetria e della proporzione in rapporto alle forme visive. Altro grande psicologo di riferimento in quell'inizio di secolo era Théodule Ribot (*La vie incosciente et les mouvements*, 1914), secondo il quale l'attività motoria dell'uomo penetra totalmente la sua psicologia, modificandola.

[18] Le scienze del comportamento e la psicologia in Russia e in Unione Sovietica furono fortemente influenzate anche dalle indagini filosofiche di Ivan Pavlov (1849-1936), avviate nel periodo zarista e continuate dopo la rivoluzione. Pavlov, inserendosi nella linea tracciata dalla «psicologia obiettiva» di Ivan Sečenov (1829-1905) e della «riflessologia» di Vladimir Bechterev (1857-1927), entrambe ispirate al monismo radicale e riduttivo dallo psichico al fisiologico, aveva elaborato fin dal 1897 una teoria dei riflessi condizionati idonea a collegare sperimentalmente fisiologia e psicologia. Fino al '30 Pavlov e Bechterev fornirono gli strumenti critici e sperimentali per battere le psicologie dello spirito, gli introspezionisti e i soggettivisti, non senza suscitare aspre accuse di meccanicismo. La generazione biomeccanica si rivolse con grande interesse anche alla psicologia di William James (1842-1910), il più noto dei filosofi statunitensi all'estero nei primi anni del Novecento. James si formò al *Metaphysical Club* di Cambridge, nel quale, insieme a Wright e Peirce, aveva costituito un gruppo di pensatori di orientamento scientifico-naturalistico. Il principio fondamentale delle sue riflessioni filosofiche è quello della preminenza della libera volontà anche nelle scelte teoriche. Nella sua opera fondamentale (*The Principles of Psychology*, New-York, 1890), James tentò di dare un fondamento e una struttura scientifica alla psicologia introducendo una concezione della mente come comportamento con funzioni e scopi selettivi attivi, nel realizzarsi dei quali vengono prodotte le categorie dell'intelletto. Sull'interesse di Mejerchol'd e Ejzenštejn per queste teorie cfr. Alma Law e Mel Gordon, *Op. Cit.*, p. 36.

fondamentale in una serie di processi naturali, culturali, psicologici e fisici, e rappresentava pertanto una componente centrale della struttura corpo-mente[19]. Inoltre, per gli studiosi delle diverse latitudini il ritmo sostanziava un principio transdisciplinare in grado di aprire canali di comunicazione tra scienze distanti e, soprattutto, tra pensiero umanista e pensiero scientifico.La questione del ritmo attraversava infatti discipline tanto diverse e nuove quanto la psicologia, la fisiologia, la musicologia, l'estetica, l'eugenetica, le scienze del lavoro, la pedagogia, la biosociologia che, nel tentativo di trovare un'unità del campo d'indagine senza pregiudicare la validità della risposta, posero unanimemente l'accento sul senso cinestetico nella percezione spazio-temporale dell'uomo[20]. Lo stesso Dalcroze aveva spiegato che

> per apprezzare pienamente il movimento umano stilizzato è necessario esser dotati di un senso speciale: il «senso muscolare», completato da ciò che certi studiosi hanno definito senso cinestetico, stereognostico, o ancora, il senso dello spazio[21].

Prima della sua scoperta della pratica dalcroziana e, per suo tramite, delle pionieristiche ricerche ottocentesche di François Delsarte sui rapporti tra stati interiori dell'uomo e loro espressione esterna, Volkonskij si era nutrito di molta trattatistica settecentesca sull'attore, aderendo intimamente all'idea lessinghiana di un uso strumentale del gesto e della mimica ai fini di una riforma e di una rifondazione scientifica dell'arte dell'attore e del danzatore[22]. Dal punto di vista del metodo, entrava dunque nella vecchia diatriba che dal Settecento separava i fautori del metodo analitico nell'acquisizione della tecnica dell'arte scenica,

[19] Cfr. in particolare Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus,* Leipzig und Berlin 1896. Il sociologo tedesco aveva studiato il ritmo in quanto componente strutturale fondamentale del lavoro umano.

[20] Cfr. Ruckmich, *Op. Cit.*, p. 311.

[21] Émile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione* (a cura di Louisa Di Segni-Jaffé), ERI, Torino, 1986, p. 176. Sul «senso muscolare» descritto da Jaques-Dalcroze cfr. anche Claire-Lise Dutoit-Carlier, *La ritmica di Jaques-Dalcroze*, in *Alle origini della danza moderna* (a cura di Eugenia Casini-Ropa), Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 183-196.

[22] Volkonskij sembra abbracciare totalmente le teorie sul bello di Lessing esposte nel suo *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Vosz, Berlino 1766 (tr. it. Cometa ed., 1991).

dai sostenitori dell'approccio sintetico, psicologico e interiorista[23]. L'opposizione tra attore razionale e attore passionale che aveva diviso l'opinione di critici e pensatori nel Settecento, si era tradotta in Russia, nel corso dell'Ottocento, in una contrapposizione tra *visceralità* e/o *tecnica* dell'attore, corrispondente, in termini di approccio al ruolo, a quella tra *reviviscenza* (*perežívanie*) e/o *rappresentazione*. Questo portò, com'è noto, al successivo contrasto tra *teatro realista* e *teatro della convenzione* di cui furono protagonisti per un certo periodo Stanislavskij e Mejerchol'd. Volkonskij, rispetto a tali questioni, assunse un atteggiamento di mediazione più vicino a quello successivamente assunto da Evgenij Vachtangov, e approvato sia da Stanislavskij che da Mejerchol'd nella fase finale delle loro ricerche. Pur battendosi per la ripresa di una «scienza della recitazione», e per il recupero cosciente della tradizione tecnica che aveva visto spontaneamente in azione nei grandi interpreti dei teatri di fine Ottocento, Volkonskij riteneva fosse quanto mai inutile per l'attore perdersi in quelle discussioni, quando la sua stessa natura gli imponeva l'una e l'altra cosa: tecnica e sentimento, mestiere e passione. Volkonskij, da buon *practicien*, era attratto più dalle posizioni sincretiche e concilianti degli uomini di scena settecenteschi, che dagli oziosi estremismi dei *philosophes*[24]. La questione del binomio di sentimento e/o mestiere dell'attore aveva messo in luce un paradosso ontologico del teatro; Diderot aveva dato il senso della natura «doppia» dell'arte scenica.

2. *Verso una «scienza» della recitazione*

Volkonskij influenzò fortemente il fenomeno della cosiddetta «riscoperta del corpo» nel teatro russo a cavallo fra XIX e XX secolo. Avvalendosi delle teorie settecentesche sull'attore[25], del sistema

[23] Cfr. Nikolaj Negorev, *Čelovek na scene* (L'uomo sulla scena), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 48, 1911, pp. 931-933.

[24] Per una panoramica critica dei trattati sull'attore nel XVIII sarà utile riferirsi a Franco Ruffini, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel Settecento*, in *Quaderni di Teatro*, n.11/*Il teatro dell'Illuminismo*, 1981, pp. 73-89 e a Ferdinando Taviani, *Da Dorat a Diderot, da Diderot a Dorat: un'indagine sulla questione dell'attore nel Settecento*, *ibidem*, pp. 90-106.

[25] Tra i riferimenti settecenteschi preferiti di Volkonskij troviamo le *Ideen zu einer Mimik*, 2 voll., Berlino 1785-1786 di Jacob Johann Engel, di cui il curatore svizzero dell'edizione del 1979 sostiene «qu'il devance de cent ant le système stanislavskien» (Martine de Rougemont, *Introduction*, in *Ibidem*). Citiamo dall'edizione in lingua francese: *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Jansen et Comp., Paris

di Delsarte e dell'euritmica di Jaques-Dalcroze, egli effettuò una sintesi originale, ricavando una personale idea della natura primigenia del linguaggio corporeo e dell'energia espressivo-comunicativa che caratterizzano gesto e parola, applicandola in esercizi di ritmica fisi-

1788, riedita in Svizzera, in copia anastatica per la Gex Slatkine, a Ginevra nel 1979. La curatrice, Martine de Rougemont, nella sua *Introduction* definisce il testo di Engel una «semiologia del gesto teatrale». Secondo la curatrice le *Ideen* costituiscono «le premier système historique du jeu de l'acteur». Si trattava di una sorta di lessico di gesti, ognuno dei quali corrisponde, secondo l'autore, a un certo stato psicologico dell'individuo, e classificati in quattro gruppi fondamentali: 1)gesti pittoreschi; 2) gesti espressivi; 3) gesti imitativi; 4) gesti fisiologici. Lo scritto di Engel costituiva l'esito naturale della ricerca di un sistema di trascrizione della declamazione e della mimica iniziata all'alba dello stesso secolo. Engel si ispirava sostanzialmente all'*Hamburgische Dramaturgie,* Brema 1767-1769. In italiano: *Drammaturgia d'Amburgo*, Roma, Bulzoni, 1975 di Gotthold Lessing, in cui questi dichiarava di voler rifondare l'antica arte dell'attore che la sua epoca aveva smarrito; lo stesso principe nel citarlo sottolineava come Lessing (nel I volume della sua *Thetralische Bibliothek*, 4 fascicoli, 1754-1758. Volkonskij fa riferimento alle pp. 209-266 dell'edizione tedesca) avesse espresso in più punti dei suoi scritti il desiderio di scrivere presto un libro sull'eloquenza del gesto. Con le sue *Ideen* Engel intendeva dunque realizzare l'opera rimasta incompiuta per la sopravvenuta morte del drammaturgo tedesco; a tale scopo annotò con solerzia i gesti comunicativi di popolazioni differenti, formando una sorta di prontuario di cinesica da cui estrarre gli assiomi naturali di una teoria dell'arte gestuale (cfr. Engel, *Op. Cit.*, p. 33). Attraverso Engel, Volkonskij ricordava all'attore quanto fosse necessario per la sua arte osservare la gestualità naturale, anche nelle sue manifestazioni più rare, senza mai perdere di vista lo scopo del gioco mimico e senza infrangere la convenzione teatrale con un'imitazione troppo servile della natura stessa. Riferendosi all'autore tedesco prendeva anche implicitamente le distanze dalla tradizione fisiognomica settecentesca che, come sosteneva lo stesso Engel, si era limitata a dirigere le sue ricerche sui tratti fissi e permanenti secondo i quali poter giudicare del carattere di un uomo, mentre il gesto (del corpo e della voce) doveva essere considerato a teatro solo in una prospettiva dinamica, l'unica in grado di dare forma alla drammaturgia dello spettacolo. Pur citando alcuni testi rari e importanti come Giovanni Bonifaccio, *L'Arte de' Cenni*, Vicenza 1616; Canonico Andrea de Jorio, *La Mimica degli Antichi investigata nel gestire Napoletano*, Napoli 1832; Giovanni Battista della Porta, *Della Fisionomia dell'Huomo*, Venetia 1644, accanto ai quali poneva come «qualcosa a metà tra una crestomazia e un libro dei sogni» Cornelio Gherardelli, *Cefalogia*, Bologna 1670, Volkonskij prendeva le distanze dalla fisiognomica dicendo che «libri di tal genere non hanno alcun valore per la nostra arte. Essi o trattano il gesto come un tipo di segno comune e ben noto, senza il benché minimo tentativo di indicare delle regole per la sua produzione, o parlano delle peculiarità naturali della postura umana, soprattutto del viso, rientrando più nell'ambito della fisiognomica che della mimica. Per lo meno però, va a loro vantaggio di non aver mai raggiunto lo "scalpore" sollevato da Lavater»: Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit. nota *, p. 43. Engel si situava dunque nel cuore del dibattito aperto da Rémond de Sainte-Albine con *Le Comédien* nel 1747, di cui le *Paradoxe sur le comédien* di Diderot non era che un altro riflesso.

ca e vocale che ebbero in Russia, come abbiamo detto, grande diffusione. La ricerca sul corpo accomunava buona parte dei rinnovatori dell'arte teatrale d'inizio secolo; Volkonskij in particolare conobbe e apprezzò le idee di Gordon Craig e Adolphe Appia[26], aderendo intimamente alla poetica musicale di quest'ultimo, che vedeva nel corpo umano il mezzo d'espressione essenziale della nostra cultura estetica. Questa apertura al corpo, dapprima alla sua fisiologia e biologia, e poi alla sua valenza etica, estetica e sociale, significò per Volkonskij apertura al corpo della società intera; in tal senso riteniamo egli anticipi sostanzialmente le estetiche teatrali più radicali degli anni rivoluzionari che avevano spinto all'estremo l'avvicinamento tra scena e vita già auspicata dalla generazione simbolista. Anche nella prospettiva di Volkonskij il teatro assumeva i caratteri di una vera e propria

[26] Volkonskij conosceva bene Appia che aveva incontrato presso l'istituto di Hellerau, e ne sostenne – tra i primi in Russia – le teorie. Se la scoperta di Dalcroze fu determinante per la messa a punto del proprio sistema pedagogico, quella di Appia fu invece illuminante per le sue concezioni scenografiche e registiche. Le scenografie ideate da Appia per le opere wagneriane (*Parsifal* in particolare) parevano a Volkonskij le più adatte a dare rilievo al corpo dell'attore, e perciò di gran lunga preferibili a quelle di Bayreuth che gli sembravano prese «dans un journal illustré» (Volkonskij, *Adolphe Appia,* tr. fr. in Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, Tome III, Genève, L'Age d'Homme, 1988, p. 288). Per il principe le scene di Appia «sont l'explication immédiate des principes de Jaques-Dalcroze; ils découlent de sa conviction que le corps humain doit avoir la première place dans l'art scénique. Du reste, tout l'enseignement de Dalcroze vise à démontrer que nous avons jusqu'ici négligé le corps humain comme moyen d'expression» (*ibidem*, pp. 286-289). Volkonskij riteneva fossero maturi i tempi per sopprimere tutto il superfluo dalla messinscena, tutto ciò che non aveva un rapporto immediato con l'uomo e che fino allora era stato indicato per l'appunto con il termine «messinscena». Ma questo sarebbe stato possibile solo se l'uomo, tramite il proprio potenziale espressivo, avesse preso coscienza della centralità del suo ruolo nel movimento ideale dell'azione drammatica (cfr. *ibidem*, p. 289). Volkonskij apprezzava e conosceva personalmente anche l'altro straordinario riformatore della scena teatrale europea d'inizio secolo: Gordon Craig; ne seguiva il lavoro sin dal 1906, era abbonato dal 1908 alla rivista da lui diretta, *The Mask*, e aveva avuto modo di vedere gli spettacoli del regista inglese nel corso dei suoi numerosi viaggi in Europa. Durante un incontro al Teatro Ermitaž di Mosca, il principe mostrò al grande attore-regista alcune foto dei disegni di Appia, suscitando in lui il più grande entusiasmo e stupore. Craig, che all'epoca non conosceva ancora Appia, trovò i suoi disegni quanto mai consoni alla propria concezione riformatrice dello spazio scenico. Volkonskij prese spunto da quel casuale incontro tra visioni estetiche tanto diverse, e allo stesso tempo comparabili, per scrivere sui due registi-scenografi alcuni articoli che rappresentano a tutt'oggi i primi studi seri usciti in Russia sui due grandi rinnovatori della scena europea: *Adol'f Appia* (Adolphe Appia) e *Appia i Kreg* (Appia e Craig), in *Chudožestvennye otkliki*, cit., pp. 107-116 e 107-123.

palingenesi in cui l'azione fisica doveva perdere i connotati della pura rappresentazione per farsi tramite dell'originaria universalità della comunicazione umana. Il suo lavoro sulla plastica, la mimica e la dizione sembrò la risposta alla richiesta di rinnovamento degli operatori teatrali russi dell'epoca.

La questione del rapporto fra parola e gesto, tra espressione fisica ed emozione si era imposta all'attenzione di registi e attori, dando nuovo impulso alla ricerca intrapresa da quanti cercavano in quegli anni di definire i principi di una nuova «teatralità»[27] ricostruendo la storia delle leggi espressive dell'attore, occidentale e non.

Non a caso, le indagini condotte da Volkonskij erano coeve alle prime fasi dello sviluppo del lavoro di Stanislavskij sulla vita interiore dell'attore, e a quelle di Mejerchol'd in Via Borodinskaja –, nonché alla sperimentazione dei diversi studi teatrali nati dal grembo del Teatro d'Arte. L'accostamento del nobile principe ai maestri della regia del Novecento è inevitabile quando si indaghi sull'evoluzione delle pratiche di movimento espressivo da lui introdotte e che preannunciarono il fiorire straordinario della pedagogia teatrale degli anni Venti. L'accostamento di Volkonskij ad alcuni maestri della regia come Mejerchol'd e Stanislavskij tuttavia non può che giocarsi sul piano del particolare tipo di training che, sebbene di sostegno a poetiche diverse, e affiancato ad altre pratiche nuove o già in uso (ginnastica svedese, danza di carattere, boxe, scherma...), fu adottato diffusamente dai laboratori e dalle scuole per attori in quegli anni; questo perché, lo ricordiamo, Volkonskij, pur essendosi cimentato, senza

[27] Il concetto e il termine *teatral'nost'* (teatralità) deve la propria fortuna, a partire dai primi anni del secolo, a Nikolaj Evreinov che ne parlava come di un istinto «preestetico» dell'uomo, una spinta istintiva «alla trasfigurazione arbitraria, forse estetica e forse no». «L'arte teatrale è di carattere preestetico e non estetico – spiegava – già per il fatto che la *trasformazione*, quale è in sostanza l'arte teatrale, è più primitiva e più accessibile della *formazione* quale in sostanza è l'arte estetica», cfr. N. Evreinov, *Teatr kak takovoj* (Il teatro come tale), Sovremennoe Iskusstvo, San Pietroburgo 1912 (tr. italiana di Francesca Pignatelli, Tesi di Laurea in Lingue e Lettereature Straniere, Università degli Studi di L'Aquila, facoltà di Magistero, a.a. 1993-1994, relatore prof.ssa Anna Tellini, pp. 159-162). Negli anni dal 1913 al 1923, la teatralità in Russia è la parola chiave della modernità. Paradossalmente, l'ossessione per il futuro si accompagnava a un desiderio diffuso di riscoprire le radici della nostra civiltà teatrale. Sull'argomento si veda ancora l'articolo di Evreinov, *Apologia della teatralità* del 1909 e cfr. Gérard Abensour, *Actualité d'Evreinov, Introduzione* a AA. VV. *Nicolas Evreinov: l'apôtre russe de la théâtralité,* in *Revue des Études slaves*, t. III, fasc. 1, Paris, Institut d'Études Slaves, 1981.

grosso successo, con la regia[28], era essenzialmente un pedagogo e non un artista.

Entrando nel merito delle sue teorie si scopre un punto di vista condiviso da altri teorici del teatro suoi contemporanei: la necessità prioritaria di riunire «scuola e tradizione» al fine di rifondare «scientificamente» l'arte dell'attore. Questo è forse il nodo più complesso dell'atteggiamento assunto in quegli anni non solo da Volkonskij, ma da quanti tentarono di staccarsi dai cliché obsoleti dei teatri tradizionali pur volendone recuperare la tradizione dell'attore. Volkonskij però, contrariamente a quanto fecero Mejerchol'd o Nikolaj Evreinov, non si volse alla riscoperta della tradizione dei teatri orientali né del teatro medievale (che pure non sottovalutava), quanto al recupero di quella linea di sviluppo occidentale che dal teatro greco e dagli studi latini di oratoria porta al classicismo francese del XVIII secolo e al neoclassicismo di Appia. Il suo contributo maggiore consiste nell'aver evidenziato la continuità di una tradizione scenica occidentale dell'attore, e averne fortemente auspicato il recupero nella pratica pedagogica sua contemporanea. Il principe esortava gli attori a studiare la grande tradizione classica, ammonendoli però a non confondere il «classicismo del gesto teatrale» con qualcosa di ampolloso, tronfio, esagerato. Il concetto di «gesto classico» Volkonskij l'aveva preso da Delsarte, e consisteva sostanzialmente nel «massimo di espressività nella piena bellezza», le due sole condizioni in grado di garantire il pieno rispetto delle leggi fondamentali della natura umana. Queste «leggi» della natura umana, a suo parere, sarebbero state emanazioni in scala ridotta di un'unica «essenza normativa» (*zakonodatel'naja suščnost'*) comune alla specie, che Volkonskij poneva alla base dell'espressività gestuale dell'attore e dell'uomo; «solo il grado di manifestazione [di tale essenza] distingue ciò che muove l'uomo, da ciò che gli indica la via verso il regno celeste»[29]. Come prima cosa Volkonskij poneva dunque la lezione della stessa natura: «Seguite le

[28] Il 6 gennaio del 1915 Volkonskij presentò al teatro Marinskij la sua prima e unica regia; si trattava di una pantomima sul tema della guerra, definita dai critici «azione allegorica», intitolata *1914*. Era il primo tentativo russo di dare un'applicazione originale ai principi di Jaques-Dalcroze nell'ambito di una rappresentazione scenica su ampia scala. Lo spettacolo tuttavia presentava molti punti deboli, da attribuire soprattutto al fatto che i ballerini del teatro Marinskij, con cui Volkonskij fu costretto a lavorare, non avevano un'adeguata preparazione ritmica. Cfr. Andrej Levinson, *1914 - Alegoričeskoe dejstvie knjazja S. M. Volkonskogo* (1914 - Un'azione allegorica del principe S. M. Volkonskij), in *Apollon*, n. 1, 1915, p. 24.

[29] Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit., p. 47.

indicazioni della natura. Sia il movimento del corpo che l'elocuzione per essere corretti ed espressivi devono attenersi alle indicazioni che ci dà la natura stessa. Ahimè, l'educazione artistica odierna si attiene a quello che volete, tranne che a questo. O non presta affatto attenzione alla bellezza del movimento e alla bellezza della declamazione, lasciando in tal modo la natura in uno stato di incompiutezza, oppure insegna procedimenti che non migliorano affatto la natura, ma addirittura la violentano: tale è la nostra declamazione odierna, tale la plastica di un comune coreografo.

Nelle scuole si insegnano ai giovani attori le "danze", le "maniere", la "grazia" e tante altre cose che nella vita non esistono. A che serve tutto questo inganno, quando sono così meravigliosi la semplice camminata, il salto, la corsa. Ecco cosa bisogna studiare, ciò che esiste in natura, e non quello che in natura non c'è [...] Quanto fa male guardare tutte quelle signorine che studiano le cosiddette "danze greche", la "plastica orientale" e così via! Non sanno camminare, non sanno sedersi, e danno la mano in un modo, che non solo non sembra una stretta di mano, ma non sapresti dire se sia la mano di un essere vivente o una cosa molliccia»[30].

Gli interpreti ottocenteschi, a suo parere, detenevano «naturalmente» la tecnica tradizionale, ma non erano in grado di trasmetterla nell'ambito di una scuola; questi percepivano i drammi di Shakespeare, Schiller o Hugo come parte integrante del repertorio in corso, rapportandosi all'eredità teatrale come a qualcosa di assolutamente sincrono ai testi contemporanei, come a un tutt'uno indissolubile: il cosiddetto repertorio appunto, nel quale l'attore professionista doveva orientarsi in piena libertà[31]. Per lo più non possedevano un sistema cosciente di regole canonizzate da cui partire, e prendevano spunto solitamente dal testo e dalla tradizione della sua interpretazione scenica affidandosi, naturalmente, al proprio intuito personale. Era spesso mancato loro il momento pedagogico e, in assenza di una trasmissione delle tecniche, le scene imperiali si erano progressivamente svuotate di bravi attori; restavano solo i grandi interpreti. Tuttavia, fu proprio grazie all'osservazione del lavoro di grandi attori come Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Marija Ermolova, Konstantin Varlamov, Vladimir Davy-

[30] Volkonskij, *Ob aktere* (Dell'attore), cit., p. 192.

[31] Cfr. B. Zingerman, *Klassika i sovetskaja režissura 20-ch godov* (I classici e la regia sovietica degli anni Venti), in *Teatr*, n. 8, 1980, p. 78.

dov, Aleksandr Lenskij[32], che Volkonskij comprese l'importanza della tecnica e cercò di sistematizzarla per gli allievi-attori, affinché potessero assimilarla e farne tesoro nel loro mestiere, indipendentemente dal «talento» personale.

D'altro canto, la contraddizione imposta dai modi espressivi del nuovo dramma[33] aveva già chiesto da tempo all'attore una maggiore duttilità, un'accresciuta attitudine a spaziare nel variegato repertorio delle opere, sia classiche che contemporanee. Ora però, persino il vecchio principio del *perežìvanie*[34] (la reviviscenza), che si era imposto con tecniche rinnovate con la nascita del Teatro d'Arte, si andava progressivamente svuotando di ogni autentico pathos. Questo portò negli anni Dieci a una generale reazione contro questo sistema d'approccio al ruolo, entrato in crisi persino presso il teatro di Stanislavskij, che pure ne aveva radicalmente trasformato la sostanza[35].

Dal canto suo, Volkonskij aveva attaccato la reviviscenza e il *nu-*

[32] Marija Nikolaevna Ermolova (1853-1928) fu una delle più grandi attrici di prosa del Teatro Malyj di Mosca, dove debuttò nel 1871. In epoca sovietica fu insignita dei più grandi riconoscimenti ufficiali: Artista del Popolo (1920) e Eroina del Lavoro (1924). Aleksandr Pavlovič Lenskij (1847-1908), anch'egli attore di grande talento del Malyj, contribuì sensibilmente allo sviluppo del realismo sulle scene dei Teatri Imperiali. Aleksandr Ivanovič Južin (1857-1927) sulle scene del Malyj dal 1882, ne diventò direttore nel 1909.

[33] Sul concetto di «nuovo dramma» in riferimento al teatro čechoviano e postčechoviano rimandiamo a Tamarčenko, *La drammaturgia e il teatro all'inizio del secolo*, in *Storia della letteratura russa,* Tomo III/Il Novecento, vol. 1/Dal Decadentismo all'avanguardia, Torino, Einaudi, 1987, pp. 389-440.

[34] Sul significato di *perežìvanie* in Stanislavskij, e in genere per il teatro russo cfr. Fabio Mollica, *Di Stanislavskij e del significato di* pereživanie, in *Teatro e Storia*, n. 2, ottobre 1991, pp. 225-255.

[35] Lo stesso Stanislavskij era cosciente di essersi ormai arenato nel principio dell'immedesimazione e della reviviscenza dell'attore finendo per suscitare critiche ovunque, ma, come sempre, «rivelò una risoluta tendenza ad analizzare senza misericordia i propri errori, a combattere i cliché e la routine» (Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1974, p. 29). Nel 1905, infatti, nasce l'idea di creare il primo Studio, per consentire la ricerca di una nuova tecnica del *perežìvanie* (indagata in seno al Teatro d'Arte sin dalla sua fondazione, nel 1898), e per mettersi alla prova con nuovi repertori. Infatti, alle atmosfere čechoviane del Teatro d'Arte era succeduto un periodo di psicologismo imperniato sulle opere di Leonid Andreev: *La vita dell'uomo*, *Anatema*, *Ekaterina Ivanovna*, *Il pensiero*, che spinsero la sua ricerca in direzioni nuove. D'altronde, non si cesserà mai di ricordare come l'arrivo di Gordon Craig al Teatro d'Arte – ufficialmente invitato dal suo fondatore per l'allestimento dell'*Amleto* nel 1910 – indicasse di fatto una chiara volontà di rinnovamento da parte di Stanislavskij, a cui erano totalmente estranee sia la tendenza anti-realista del grande regista inglese, che la sua teoria della supermarionetta.

tro (la visceralità) delle vecchie scuole per attori sin dal 1892[36], spiegando come l'idea di un'empatia dell'attore col sentimento rappresentato scaturisse solo dalla totale ignoranza delle convenzioni dell'arte attorica che egli, in quanto arte, riteneva fondata non sull'imitazione, ma sulla creazione.

> Se ci mettessimo a spiegare l'impressione prodotta dalla recitazione dell'attore col fatto che egli rivive la passione del suo eroe, allora la sua attività creativa non andrebbe oltre lo stadio di puro asservimento passivo nel quale non c'è posto per la coscienza personale; pertanto, non ci sarebbe limite al tradimento delle indispensabili Leggi dell'arte. Se nella vita di tutti i giorni l'abnegazione trascina spesso con sé la fuoriuscita dai limiti, tanto più questo accade sulla scena, dove l'uomo intero, morale e fisico, è condizionato dai limiti della convenzione scenica e da quelli del proprio ruolo[37].

Come i partigiani del «teatro della convenzione»[38], Volkonskij mise in discussione l'approccio psicologico al ruolo della scuola realista perché, a suo parere, aveva portato i grandi interpreti dei teatri di prosa imperiali a un eccesso di individualismo espressivo e di protagonismo. Gli attori di fine secolo avevano abituato la critica a far coincidere il mestiere dell'attore con il suo talento naturale, e questo, a parere del principe, era quanto mai dannoso per la sopravvivenza stessa delle arti sceniche.

Per supplire alle carenze pedagogiche delle scuole imperiali d'arte drammatica, Volkonskij si dedicò quindi alla definizione dei principi-base di un nuovo programma formativo. L'attore drammatico avrebbe dovuto seguire un ciclo di studi equivalente a quanto previsto per la formazione dei musicisti, dei cantanti d'opera o dei ballerini, impostato su un metodo d'allenamento ritmo-plastico. L'allievo attore doveva anzitutto imparare a «lanciare, scagliare, tirare, rompere, afferrare, schiacciare, trascinare, trasportare, attrarre, spingere, re-

[36] Alla lettera le «viscere». Con questo termine la scuola della reviviscenza indicava il presupposto indispensabile a ogni bravo attore per mettere a nudo i propri sentimenti, la propria interna sensibilità. Cfr. Volkonskij, *Chudožestvennoe naslaždenie i chudožestvennoe tvoržestvo* (Il godimento estetico e la creazione artistica), San Pietroburgo 1892, p. 26.

[37] *Ibidem.*

[38] La data di nascita del «teatro della convenzione» viene fatta di solito coincidere con l'uscita del famoso articolo di Valerij Brjusov, *Nenužnaja pravda* (Una verità inutile), in *Mir Iskusstva*, n. 4, 1902. Le poetiche teatrali simboliste diedero un duro colpo al realismo scenico, come si può giudicare in Daniela Rizzi, *op. cit.*, 1988.

spingere, abbassare, sollevare, calpestare, sbriciolare; [...] abbattere, rovesciare, colpire, conficcare, svellere, orientare, arrestare, continuare, interrompere e così via», compiere cioè delle «azioni reali» che, attraverso un processo di assimilazione muscolare, avrebbero garantito la verosimiglianza della rappresentazione: «Ecco in cosa consiste l'autentica "reviviscenza", che affonda le radici nella natura e nelle possibilità del corpo umano»[39]. Anche la maestria elocutoria dell'attore era per il principe anzitutto un'abilità muscolare, una questione di movimento fisico da acquisire con l'allenamento quotidiano; il movimento del corpo – ricordava il principe – è indissolubile da quello della voce, pertanto quest'ultima sarà subordinata alle leggi fisiche del peso e della direzione, della forza e della debolezza, delle accelerazioni e dei rallentamenti e dovrà fondersi con il corpo in un'unica azione dinamica[40].

Altrettanto sterili e oziose parevano al principe le polemiche tra «realismo» e «convenzione» tanto dibattute sulla stampa specialistica degli anni Dieci:

> Ma davvero è così importante la diatriba sul realismo e la convenzione? È davvero possibile al giorno d'oggi chiedersi quale dei due sia più valido? È mai ipotizzabile l'arte figurativa senza il materiale della vita reale, ed è forse pensabile trasformare la vita vera in arte se non tramite la convenzione? È forse possibile chiedersi quale tra le due cose sia più importante per il teatro, quando la sua architettura fisica stringe in una morsa qualsiasi realtà, quando la carne e il sangue dell'attore, per semplice legge di gravità, infrangono il più audace dei sogni, quando l'immaginazione piega le ali davanti all'impotenza della sua realizzazione, mentre il buon senso sghignazza davanti all'assurdità della convenzione?[41]

Gli sembrava molto più urgente occuparsi della tecnica dell'attore contemporaneo, sondandone la specificità espressiva ripartendo dal suo potenziale naturale. Il gesto e la voce rappresentavano ai suoi occhi gli strumenti fondamentali dell'azione teatrale, eppure – la-

[39] Volkonskij, *Ob aktere* (Dell'attore), in Idem, *Otkliki teatra* (Echi teatrali), Pietroburgo, Sirius, 1914, p. 194.

[40] Volkonskij tratta dell'allenamento all'elocuzione (respirazione, declamazione, ritmo, pause, ecc.) nel suo fondamentale *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva), cit.

[41] Volkonskij, *V zašitu akterskoj techniki* (In difesa di una tecnica dell'attore), in Idem, *Čelovek na scene*, cit., pp. 12-13.

mentava Volkonskij –, erano proprio quelle le questioni più neglette del dibattito sul teatro[42].

Sin dai suoi primi scritti, Volkonskij attaccò duramente il dilettantismo dilagante nella formazione degli attori e pretese dagli allievi la piena padronanza del «materiale» fisico, un controllo totale e cosciente della voce e del movimento, ma anche lucidità d'intento e non abbandono sulla scena[43]. Questo soltanto, a suo parere, avrebbe consentito loro di superare i due scogli della convenzione e del realismo. Era pertanto della massima importanza fissare i minimi dettagli di un ruolo in anticipo, fino a farli diventare abitudini inconsce in grado di consentire all'attore di mantenersi lucido per compiere le proprie scelte creative individuali.

3. *L'eredità di Delsarte*

> A chaque fonction spirituelle correspond une fonction du corps
> A chacune des fonctions du corps, répond un acte spirituel.
> Le corps, alphabet universel de l'encyclopédie divine.
>
> *François Delsarte*

L'esigenza di riformare la vecchia scuola tradizionale per attori fece scorgere al principe nel *compendium* delsartiano e nella sua idea di estetica applicata un valido strumento di classificazione, a uso pedagogico, dell'espressività umana e delle sue pratiche vocali e gestuali[44].

[42] *Ibidem*, p. 11.

[43] Cfr. Volkonskij, *Čelovek i ritm* (L'uomo e il ritmo), in *Apollon*, n. 6, 1911, pp. 33-50 (poi confluito in *Čelovek na scene*, cit. e *Dviženie i muzyka na scene* (Movimento e musica sulla scena), *Reč'*, 17 febbraio, n. 47, 1913, p. 3.

[44] Esiste già un certo numero di studi italiani sulla figura di Delsarte e il suo significato per il teatro e la danza del Novecento, a cui si può attingere per approfondimenti sull'uso che se ne è fatto in Europa occidentale e negli USA. Per la Germania: Eugenia Casini-Ropa, *F. Delsarte o gli improbabili tragitti di un insegnamento*, in *Quadreni di Teatro*, n. 23, febbraio 1984, pp. 7-17 e Idem, *Il corpo ritrovato*, in *Teatro e Storia*, n. 3, pp. 294-346, 1987, e ancora, Idem, *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988; per Francia e Stati Uniti rimandiamo a Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla Modern Dance*, Padova, Esedra Editrice, 1996 e (a sua cura) *François Delsarte: le leggi del teatro*, Roma, Bulzoni, 1993; Veronica Melis, *François Delsarte: frammenti da un insegnamento*, in *Teatro e Storia*, 1997, pp. 37-66. Si può inoltre approfondire l'accoglienza di Delsarte nell'ambito teatrale negli USA nell'importante articolo di E.T. Kirby, *The Delsarte Method: 3 Frontiers of Actor Training*, in *The Drama Review*, n. 1, 1972, pp. 55-69. In francese si può leggere tra

D'altro canto, Delsarte sembrava consentire quell'avvicinamento tra fisiologia e arte già al centro dell'interesse di numerosi periodici russi, anche se aborrito dall'ala più conservatrice della critica teatrale. Proprio l'avvicinamento alla fisiologia perseguito da Delsarte, e la centralità del gesto da lui sottolineata, ridestarono l'interesse del principe. Delsarte si era cimentato nello studio delle possibilità espressive del corpo umano dopo aver frequentato le lezioni di canto del Conservatorio di Parigi. Nei suoi taccuini racconta come la sua carriera di cantante fosse stata stroncata sul nascere dall'imperizia dei maestri che gli fecero perdere la voce imponendogli un metodo di studio inadatto alle sue possibilità. Dalla consapevolezza di queste manchevolezze didattiche Delsarte fu spinto a tentare una definizione di leggi generali e di nuove metodologie dell'espressione artistica. I gesti del tutto innaturali e artificiosi usati sulla scena lo convinsero a osservare i movimenti reali delle persone in varie situazioni sociali ed emotive. Prima di dedicarsi alla vera e propria elaborazione di una teoria organica, Delsarte accumulò una massa enorme di dati, recandosi in vari luoghi pubblici per osservare la gestualità e le reazioni emotive di persone coinvolte in svariate situazioni di vita quotidiana. Da questo studio nacquero le prime lezioni/conferenze, raccolte poi in un corso di estetica applicata, che definirono i principi di base dell'espressività di ogni forma d'arte. Non è possibile disgiungere gli insegnamenti puramente tecnici dalla parte più strettamente filosofica e mistica delle sue teorie. Delsarte non fu spronato ai suoi studi solo dal desiderio di riformare la recitazione; ciò che lo colpiva era il divario tra la parola, espressione dell'intimo, e il gesto, falso e convenzionale. Desiderava recuperare l'uomo nella sua completezza, sintonizzando parola e gesto, perché entrambi espressione dell'interiorità umana, nella profonda convinzione dell'esistenza di un legame tra mondo intimo e manifestazioni esteriori. Inoltre, per Delsarte il gesto «include elementi musicali, [e] va considerato secondo il suo ritmo, la sua natura e la sua forma: il ritmo del gesto è l'espressione delle sensazioni, la natura del gesto caratterizza il sentimento e la forma di questi movimenti caratterizza il pensiero»[45]. Nel gesto in movimento immaginato da Delsarte, il ritmo acquistava dunque particolare rilievo per la messa in forma delle sensazioni richieste

gli studi più recenti una bella antologia curata da Alain Porte, *François Delsarte, une anthologie*, Éditions ipmc, La Villette, Paris, 1992.

[45] Susanne Franco, *Armonie del corpo, del gesto e del movimento. Infuenza dell'estetica applicata di François Delsarte e del delsartismo nella pedagogia plastico-musicale di Jaques-Dalcroze*, in *Biblioteca Teatrale*, n. 37, aprile-giugno 1995, p. 18.

dalla scena, e fu quest'ultimo uno degli aspetti che Volkonskij ritenne più utile allo sviluppo dinamico dell'espressione gestuale.

Nel 1913 Volkonskij pubblicò *L'uomo espressivo* per le edizioni della rivista *Apollon*, libro interamente incentrato sul sistema di Delsarte[46]. Nella *Prefazione* dichiarava di non considerarlo una mera esposizione del sistema del musicista-filosofo francese, ma un vero e proprio manuale per l'attore basato su quel sistema, ricco di esercizi da inserire immediatamente nelle scuole d'arte drammatica. Spiegava inoltre di aver perseguito tre fini fondamentali nell'impostazione del libro, e in particolare «la chiarezza dell'esposizione teorica, la praticità nel suo utilizzo e la sinteticità. [...] Il centro di gravità di questo libro – insisteva Volkonskij – risiede nella sua parte pratica»[47], e derivava dalla convinzione profonda della necessità di una tecnica per l'attore, che gli consentisse di incarnare i sentimenti e gli stati d'animo richiesti dal ruolo.

Così Volkonskij apriva il volume sul sistema del pedagogo francese, ancora una volta ribadendo il proprio interesse per l'utilità pedagogica di una teoria dalla quale il teatro russo contemporaneo avrebbe dovuto trarre alcuni principi fondamentali da porre alla base della nuova antropologia dell'attore. Delle tesi delsartiane Volkonskij accoglieva soprattutto la centralità dell'*anthropos* nella creazione del proprio universo. Il corpo umano, per lui come per il musicista francese, era allo stesso tempo punto d'irradiazione delle sue manifestazioni e punto di rifrazione delle proprie percezioni; tra questi due stati estremi esisteva però un terzo punto, intermedio, ovvero l'equilibrio della quiete, la concentrazione del centro in se stesso. Su questo presupposto andava a innescarsi il principio ternario di Delsarte, con la sua suddivisione dell'uomo in tre sfere: vita, intelletto e sentimento, che il principe riprenderà quasi alla lettera per elaborare il proprio sistema. A ognuna di esse Delsarte faceva corrispondere una modalità espressiva (voce, discorso, corpo in movimento), che aveva nel corpo il proprio luogo di concentrazione: l'azione vitale nelle estremità (gambe, piedi, braccia, mani), l'azione intellettiva nella testa, quella spirituale nel tronco[48]; «così si fondono

[46] Il libro riprende quasi alla lettera l'impostazione della prima monografia uscita su Delsarte nel 1885: Geneviève Stebbins, *Delsarte System of Expression*, New York, Edgar S. Werner Publishing & Supply Co., 1885 (ci riferiamo alla 6ª edizione del 1902, rivista e ampliata dall'autrice).

[47] Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit., p. 5.

[48] Cfr. *Ibidem*, p. 50.

– parafrasava Volkonskij – nei tre centri del nostro organismo le tre manifestazioni dell'uomo: quella fisica, quella intellettiva e quella morale nelle loro relazioni con il mondo esterno, interiore e superiore»[49]. Il principio ternario delsartiano tuttavia perse in Volkonskij le sue connotazioni metafisiche, e fu interpretato come una legge percettiva universale dello spazio-tempo tridimensionale grazie alla quale organizzare i movimenti del proprio corpo e percepire il mondo. «Gli eredi di Delsarte nell'esporre il suo sistema amano incominciare non solo dalla filosofia, ma persino dalla religione. Il principio trinitario, posto da lui alla base del sistema, si ritrova in tutte le epoche: caldei, egizi, druidi, in tutte i trattati di filosofia da Pitagora a Swedenborg; in tutte le dottrine religiose, fino agli studi sulla Santissima Trinità. È vero che Delsarte stesso vedeva la forza e la giustezza del suo sistema proprio nel fatto che era costruito su questo principio, che pone alla base di tutto l'esistente. Ma poiché a noi interessa la scienza dell'espressività umana, e ci interessa esclusivamente dal punto di vista della manifestazione dell'interiorità umana nella sua immagine esteriore, incomincerò non dalla religione, né dalla filosofia, ma dall'uomo»[50].

L'insegnamento delsartiano era proposto da Volkonskij come atto a offrire una legge universale dell'antropologia del gesto umano espressivo. A fondamento del nuovo allenamento dell'attore avrebbe dovuto porsi, a parere del principe, la riappropriazione dell'espressività corporale nella sua interezza – senza trascurare né voce né pantomima né mimica né ritmo –, attraverso il recupero di un fondamento antropologico della gestualità umana che consentisse di trovarne le leggi di funzionamento universali. L'idea di corpo unitario non era certo appannaggio del solo Delsarte, ma è attraverso la sua mediazione teorica, innestata sulla pratica viva della ritmica dalcroziana, che questo corpo unitario s'impose all'attenzione dell'estetica russa delle arti sceniche.

Riferendosi al sistema messo a punto da Delsarte, Volkonskij insisteva sul fondamento «scientifico» che lui vedeva alla base dell'estetica del corpo umano e della sua espressività concepite da Delsarte. L'idea di una «classificazione» dei sentimenti umani scandalizzò quanti ritenevano che l'espressività dell'attore dovesse scaturire solo dagli insondabili abissi dell'anima, ma venne difesa da Volkonskij che ricordava ai suoi potenziali avversari come in Delsarte «non si

[49] *Ibidem*, pp. 50-51.
[50] *Ibidem*, p. 49.

parla di sentimenti, ma solo dei segni esteriori del sentimento, quelli percepiti dalla vista e dall'udito, ed è nostro compito classificarli se possono servire come materiale dell'arte teatrale»[51]. Nel pensiero di Delsarte Volkonskij vide la possibilità di passare da un livello metafisico a uno semiotico nell'interpretazione delle arti sceniche, portando l'estetica teatrale definitivamente fuori dalle secche di un obsoleto romanticismo: «La semiotica ci dice che a un certo segno corrisponde una certa passione, l'estetica invece ci dice che a tale passione corrisponde tale segno»[52].

A parere di Volkonskij, la semiotica delsartiana del gesto poteva essere utile al teatro come tipo particolare di semiografia musicale, perché non era altro che un'osservazione immediata della vita, da cui l'attore poteva derivare delle regole per la riproduzione della vita stessa, fissandone convenzionalmente la forma esterna. All'alba del XX secolo il teatro aveva proprio bisogno, secondo il principe, di trovare nuovi mezzi per fissare il gesto scenico; ossessione, quest'ultima, ricorrente presso tutti i padri della regia, che proprio in quegli anni stavano tentando di dare una forma alla partitura scenica. Non a caso, l'interpretazione degli allievi francesi che Volkonskij reputava più aderente ai principi delsartiani era quella di Alfred Giraudet[53], che ne aveva appunto interpretato l'insegnamento come tentativo di «*notazione del gesto*»[54]. In questa chiave va letto, d'altronde, l'incipiente interesse del principe per il cinematografo in quanto utile strumento di registrazione del gesto, di cui servirsi nell'insegnamento e nella ricerca[55]. Volkonskij inoltre collaborò con la Scuola Statale di Cinema dal 1919 al 1920, introducendovi l'insegnamento delsartiano che finì per fare da base al sistema di allenamento del *naturscik* (il modello) messo a punto da Lev Kulešov[56].

[51] *Ibidem*, p. 8.

[52] *Ibidem*, p. 67.

[53] Alfred Giraudet, *Mimique, physionomie et gestes d'après le système de François Delsarte*, Paris, ancienne maison Quentin, Librairies Imprimeries Réunies, 1895, che Alain Porte definisce «une tentative très scrupuleuse de donner une image pratique et fidèle de l'enseignement de Delsarte»: *Bibliographie Commentée* a *François Delsarte, une anthologie*, cit., p. 280.

[54] Volkonskij segnalava altri studi intorno a questa questione: Feuillée, *Coréographie*, 1606; Austin, *Chironomia*, 1806. In Russia si deve invece a V. I. Stepanov (attore dei Teatri Imperiali di Pietroburgo) una *Tavola dei segni per la trascrizione dei movimenti del corpo umano* del 1892 (uscita anche in francese).

[55] Cfr. Volkonskij, *O kinematografe* (Il cinematografo), in Idem, *Otkliki teatra*, cit., pp. 179-188.

[56] Cfr. Lev Kulešov, *Stat'i, issledovanija, vystuplenija* (Articoli, studi, interven-

Gli studi su Delsarte esistenti in altri paesi europei ed extraeuropei avevano portato a un progressivo impoverimento del sistema, se non al totale capovolgimento degli stessi principi base, trasformandolo in una pura e semplice «ginnastica estetica» con l'aggiunta di «danze libere» di vago sapore duncaniano[57]. «Il "delsartismo" in America e in Germania è giunto, attraverso l'estetica, all'igiene: "riforma dell'abito" e bagni di sole. [...] Ma davvero è questa la fine che doveva fare un sistema da usare nei conservatori e nelle scuole d'arte drammatica?»[58]. Volkonskij sferrava così un attacco a quel certo filone irrazionalista a cui il sistema delsartiano dovette la propria fortuna in America tra il 1880 e il 1900[59]. Da alcuni frainteso e mal conosciuto, il delsartismo aveva dato vita a una diffusa ricerca di «spontaneità» e di «emotività» che spesso sconfinava nel puro vezzo esoterizzante[60]. Volkonskij si dichiarava invece più affine alla posizione scientista di Delsarte, lontana dagli eccessi spontaneisti dell'interpretazione americana. Pur senza ricondurlo nel territorio detestato del positivismo, aborrito da Delsarte «in quanto forma di pensiero "*théomaque*"»[61], Volkonskij apprezzava l'intenzione di «oggettività» dichiarata dal pensatore francese, che sola poteva consentire l'estensione del sistema a un uso pedagogico. Nel suo percorso di comprensione delle nuove estetiche teatrali Delsarte segnava per il principe russo uno spartiacque tra l'idea di *imitazione* (*podražanie*) e quella di *riproduzione* (*vosproizvedenie*); il corpo dell'attore assumeva nella sua ipotesi un potere rifondante, cosmogonico[62].

ti), *Sobranie sočinenij v trech tomach* (Opere scelte in tre volumi), vol. I/*Teorija, kritika, pedagogika* (Teoria, critica, pedagogia), Mosca, Ed. Iskusstvo, 1987, pp. 79 e 432 (nota): cfr. cap. III.

[57] Cfr. Vokonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 20.

[58] *Ibidem*. Volkonskij aveva incontrato la figlia di Delsarte, Mlle. Geraldy, nel 1912, a Parigi e questa gli aveva espresso la propria amarezza per la fine che aveva fatto il sistema del padre: «Cosa hanno fatto del sistema del mio povero padre! Pensi, in America hanno lanciato persino i corsetti-Delsarte!!», cit. in *Ibidem*.

[59] Cfr. Eugenia Casini-Ropa, *Nota su François Delsarte*, in Idem, *La danza e l'agitprop*, cit., pp. 107-122 e Idem, *François Delsarte: o gli improbabili*, cit., p. 7.

[60] Che in particolare rintraccia nell'interpretazione della danza di Isadora Duncan. Cfr. Volkonskij, *Novyj Balet*, in AA. VV., *Ajsedora - Gastroli v Rossii* (Isadora - Le tournées in Russia), Mosca, Izd. ART, 1992, pp. 170-173.

[61] Cfr. Umberto Artioli, *Contro l'arbitrio del significante*, in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 16.

[62] «Fondando l'espressività dell'arte sulle leggi della natura naturalmente deriva l'elaborazione e l'educazione dell'organo naturale dell'espressività: il corpo umano. [...] Parlando dei procedimenti di pedagogia artistica, l'autore si contrappone all'insegnamento fondato sull'imitazione e invoca un approccio fondato sulla ripro-

Il ritorno al corpo dell'attore come unico strumento d'incarnazione dell'arte non doveva però essere interpretato come puro «materialismo»:

> Il rispetto per il materiale dell'arte è forse da considerare materialismo? E senza materiale dov'è l'idea? No, il ritorno all'uomo significa ritorno a quella sfera misteriosa in cui s'incontrano, si toccano e si fondono corpo e spirito, ciò che esprime con ciò che è esprimibile. Si tratta del nucleo vitale fonte dell'arte. Non si tratta forse qui dell'archetipo della fusione di ciò che è più intellettivo con ciò che è più fisico? [63]

L'uomo in scena immaginato da Volkonskij doveva essere anzitutto strumento plastico perfetto destinato a rifondare, incarnandola, la meravigliosa grammatica di una musica già scritta nella natura. La distinzione tra «Vita» e «Natura» era fondamentale nel pensiero di Volkonskij, non meno che nel dibattito sul realismo innescato dal teatro di Stanislavkij e riacceso dall'apparizione di Mejerchol'd sulle scene imperiali. La vita per Volkonskij era infinitamente meno ricca della natura, di cui gli attori, a suo parere, coglievano solo piccole manifestazioni del suo enorme potenziale. L'attore, prendendo coscienza della misura dello sviluppo delle proprie capacità, poteva alimentare le forme della propria espressività non solo attraverso il rispetto delle povere norme della realtà quotidiana, ma anche rifuggendo da esse, lungo il percorso delle possibilità virtuali, ancora inesistenti.

Delsarte, certo, non era stato il primo a occuparsi di cinesica in relazione alle arti sceniche; Volkonskij infatti ricordava come i trattatisti di oratoria dell'antichità e del Rinascimento italiano [64], nonché la manualistica settecentesca sull'attore, costituissero una tradizione di

duzione»: Volkonskij, *Russkij Del'sartianec* (Un delsartiano russo), in Idem, *Otkliki teatra*, cit., p. 35.

[63] Cfr. Vokonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 20.

[64] Volkonskij spiegava che sempre, in tutti i tempi si è riconosciuta l'importanza della forza espressiva del movimento corporale, ma l'antica tradizione sembrava ormai persa, e tutto quello che era stato scritto a tale proposito aveva il carattere di osservazioni asistematiche e, dal punto di vista dell'utilità, non aveva neppure il valore di un vocabolario. Tra i testi fondamentali di oratoria antica, naturalmente, citava: Quintiliano, *De Institutione Oratoria*, Lib. I, Cap. XIII, a partire dal quale il gesuita bretone Cresollius in *Vacationes Autumales*, Paris 1620, aveva tentato di ricostruire la perduta tradizione dell'arte oratoria degli antichi. Un altro testo interessante è quello di un altro gesuita: Ioannes Lucas S. J., *Actio Oratoris, seu de Gestu et Voce*, Paris, Libri duo, 1749.

studi sul gesto irrinunciabile, già ampiamente orientata in quella direzione. Tuttavia, per lui Delsarte era stato comunque il primo ad aver preso in considerazione, come parte centrale del suo sistema sul movimento espressivo, *l'enchainement du mouvement*[65], cioè la prospettiva dinamica della successione gestuale e non la sua semplice suddivisione in «pose». In tal senso, Volkonskij sottraeva definitivamente la topografia del corpo immaginata da Delsarte all'ambito restrittivo della fisiognomica, giungendo a conclusioni in piena linea con gli studi più recenti sull'argomento. Nella sua monografia sul pedagogo francese Elena Randi sottolinea che inizialmente si pensava a Delsarte come a un proselite di Lavater, assertore della possibilità di dedurre precisi aspetti della psicologia dell'individuo in base alla configurazione di un dato organo. Ma il dar credito alla fisiognomica equivarrebbe ad affermare che la struttura anatomica dell'individuo, statica per definizione, sia indice di un determinato carattere. Secondo tale principio l'attore dovrebbe circoscrivere le sue possibilità interpretative e limitarsi a dare forma a personaggi dotati di una partitura psicologica simile alla propria, rendendo inutile la stessa tecnica attorica propugnata da Delsarte.

La topografia delsartiana del corpo non trova quindi impiego in ambito fisiognomico. È adoperata, invece, nel campo della mimica. Nel caso specifico del teatro, la geografia anatomica consente di definire la partitura gestuale del personaggio nella sua duplice conformazione: da un lato, le sezioni dinamiche – gesti propriamente detti – dall'altro le sezioni statiche, o posizioni[66].

Ma se Delsarte aveva posto l'accento soprattutto su aspetti gestuali da lui ritenuti importanti perché «espressivi», cioè segni di un impulso psicologico-emotivo scatenante, per Volkonskij invece il corpo dell'attore era uno strumento cinetico che poteva funzionare anche a prescindere da ogni pulsione affettiva. Ricordando le parole di Goethe, il principe amava ripetere che oltre al «sentimento» ogni arte era costituita anche da un'abilità «meccanica»[67], che andava però messa in relazione armonica con la natura umana e non in contraddizione con essa.

Volkonskij rammentava ai destinatari del manuale, gli attori, che l'esecuzione pratica degli esercizi descritti nel libro da sola non ba-

[65] Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 43.
[66] Elena Randi, *Op. Cit.*, pp. 164-166.
[67] Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 167.

stava, e che occorreva acquisire la piena padronanza della tecnica, interiorizzarla completamente come il musicista interiorizza la tecnica del proprio strumento.

Ciò che acquisite durante l'esercizio non trasparirà immediatamente nell'esecuzione: per lungo tempo si avvertirà uno scarto tra ciò che si è percepito con l'intelletto e ciò che si è eseguito sotto l'influsso dei sentimenti; ma poco alla volta, grazie al lavoro e alla costanza, quella distanza si accorcerà, la differenza tra imposizione ed esecuzione si andrà sempre più restringendo. Si manifesteranno due forze convergenti: da un lato la precisione dell'esecuzione senza il sentimento (l'esercizio) e dall'altro il sentimento senza la precisione (l'esecuzione). Poco alla volta si realizzerà la loro piena confluenza: la precisione penetrerà nella carne e nel sangue, diventerà una seconda natura e, in modo appena percettibile, vi metterete coscientemente a rispettare la legge nell'arte con quella stessa naturalezza con cui vi sottomettete a essa nella vita[68].

Dal modello delsartiano Volkonskij derivava anche la convinzione di quanto fosse irrinunciabile per l'attore la trasmissione diretta del sapere teatrale, vale a dire la capacità dell'insegnante di *mostrare* all'attore l'azione da compiere, mettendolo in condizione di riprodurre ciò che aveva visto[69]. Quest'ultimo era un tema che stava molto a cuore agli Studija del MChAT, che vedevano nel *pokaz* (dimostrazione pratica) un momento fondamentale del lavoro del regista con gli attori. Volkonskij insisteva molto, nella breve biografia introduttiva al suo manuale su Delsarte, sulla dimensione prettamente orale dell'insegnamento[70] del pedagogo francese, riconoscendo che

[68] *Ibidem*, pp. 9-10.

[69] *Ibidem*, pp. 44-45.

[70] Cfr. *Ibidem*, p. 18. Anche Elena Randi sottolinea l'importanza della dimensione orale dell'insegnamento di Delsarte. «Il pensiero di Delsarte si diffonde [...] per via orale. La quantità di corsi da lui tenuti e di formule differenziate di lezioni testimoniano l'attenzione data dall'Autore alla pedagogia, intesa come scienza che richiede un contatto diretto, non mediato dalla scrittura, tra docente e allievo. Oralmente, il pensiero di Delsarte continuerà a diffondersi anche dopo la sua morte per diversi decenni, sia pure con tutti i fraintendimenti, le omissioni e le aggiunte del caso» (Randi, op. cit., p. 55). A parte una conferenza dal titolo *Les sources de l'Art*, tenuta nel 1865 davanti alla *Società Filotecnica* e pubblicata negli *Annali* della stessa nel 1866, non è mai stato stampato nulla di Delsarte, nemmeno postumo. Come sottolinea Alain Porte nella sua *Introduction* a *François Delsarte, une anthologie*, cit., p. XVII, questa diffidenza nei confronti della scrittura non ha nulla del «pudore dell'oracolo», ma si rivela centrale nella concezione delsartiana dell'uomo al centro dell'arte.

«raramente la fama di un artista ha avuto un carattere più "aristocratico" nel senso autentico, greco, del termine, "per pochi"». Purtroppo – lamentava Volkonskij – «la sua fama non ha fatto in tempo a diventare "popolare"»[71].

Nell'allenamento bioritmico dell'attore messo a punto da Volkonskij s'innestarono dunque quelle stesse radici delsartiane che tanto avrebbero influenzato successivamente la *Modern Dance* americana, e che, ritornate in Europa, avrebbero ispirato alcune pratiche sceniche del primo e del secondo dopoguerra[72]. Tuttavia, la bioritmica non perseguì la linea mistico-esoterica di certa tradizione delsartiana americana, con i suoi eccessi irrazionalisti che parvero ai suoi praticanti russi di nessuna utilità pedagogica.

Non è tanto sul versante dell'occultismo irrazionalista[73] che occorre guardare pensando alla interpretazione russa di Delsarte, quanto su quello della filosofia russa della Natura, che vide nell'insegnamento di Delsarte un'ipotesi interessante di studio sul gesto. Delsarte entrò nella bioritmica anzitutto per i suoi studi sul gesto, sulla respirazione e sul canto, ma vi entrò, come vedremo, strettamente unito alla ritmica dalcroziana. Volkonskij infatti guardò a Delsarte attraverso la mediazione della pratica dalcroziana, facendo convergere i due insegnamenti in una stessa linea estetica.

Che l'estetica applicata di Delsarte prefiguri la ginnastica ritmica è parere diffuso, ma Jaques-Dalcroze ha conosciuto e utilizzato le teorie del musicista-pedagogo francese, attraverso i testi di due dei suoi allievi, Alfred Giraudet e Angélique Arnaud[74].

Lo stesso Volkonskij era a conoscenza delle fonti attraverso le quali l'insegnamento delsartiano era giunto fino al creatore della ritmica:

[71] Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p.18.

[72] Tra i vari scritti sull'influenza di Delsarte sulla danza e il teatro americano rimandiamo qui all'articolo di E. T. Kirby, *The Delsarte Method*, cit., in cui l'autore identifica il sistema di Delsarte come l'*ursprung* del modernismo e dell'arte moderna così come si è sviluppata nel nostro secolo (p. 55).

[73] Volkonskij sembra ignorare volutamente l'aspetto esoterico dell'insegnamento delsartiano, non si riferisce mai alla sua religiosità che denotava una certa matrice occulta rintracciata da Silvana Sinisi alla base del suo emblema della Trinità, ripreso successivamente dalla tradizione antroposofica steineriana: Cfr. Silvana Sinisi, *Il gesto e l'anima*, in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., pp. 104-105.

[74] Susanne Franco, *Op. Cit.*, p. 5.

Quando approfondiamo il sorprendente sistema di Delsarte, le complesse circonvoluzioni di questo albero, quando afferriamo il quadro di questa decifrazione della sostanza umana con tutte le sue infinite potenzialità, involontariamente ci tornano alla mente le parole di un altro grande pedagogo, Dalcroze, che affermava: «La questione non è di fare quello che vogliamo, ma di volere quello che possiamo fare»[75].

4. *L'eredità di Jaques-Dalcroze*

> [...] è venuto a noi uomini il senso
> del ritmo e dell'armonia, per opera
> degli dei, e precisamente di Apollo,
> delle Muse e di Dioniso
>
> *Platone,* Leggi, *libro II, cap. IX*

In occasione del II Congresso degli Artisti del 1911, Volkonskij illustrò il campo delle sue ricerche di estetica teatrale con tre relazioni sul ritmo che fecero molto scalpore. All'origine dell'arte (in quegli anni ogni discorso sull'arte diventa un discorso sulla sua origine), Volkonskij vedeva il bisogno umano di senso della proporzione (*razmerennost'*) nella suddivisione dello spazio (nelle arti plastiche, percepite con la vista) e del tempo (nelle arti sonore, percepite con l'udito). I sensi coinvolti nella fruizione dello spettacolo teatrale – spiegava – sono la vista e l'udito, e pertanto la capacità di suddividere lo spazio in frammenti visibili e udibili è l'abilità minima richiesta ad attori, danzatori e cantanti lirici[76]. Il ritmo, non essendo altro che una suddivisione di tempo percepita con l'udito, e una serie di frammenti di spazio simmetricamente ripetuti, percepiti dalla vista, rappresenta uno strumento fondamentale della forma teatrale. Il movimento, spiegava ancora il principe, è rappresentato dalla fusione di spazio e di tempo, ed è il presupposto minimo indispensabile di ogni rappresentazione audiovisiva. Benché non mancasse di ricordarne anche la valenza «naturale», Volkonskij vedeva nella manipolazione volontaria del ritmo un atto esclusivamente umano, fondamentale per la nascita di un'arte teatrale fondata sulla «ritmica della volontà individuale»[77].

[75] Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit. (le parole di Dalcroze sono riportate da Volkonskij a p. 59, ma non ne è citata la fonte).

[76] Cfr. Volkonskij, *Istoričeskaja vospitatel'naja rol' ritma*, cit., pp. 15-16.

[77] *Ibidem*, p. 16.

La natura non modifica il ritmo per il ritmo. Solo all'uomo [...] è data la possibilità di trasformare il ritmo altrui e il proprio per la semplice gioia che gli procura tale trasformazione[78].

Riprendendo le tesi avanzate da Carl Bücher in *Arbeit und Rhytmus*, Volkonskij ricordava anche la relazione strettissima del ritmo con la storia del lavoro umano:

Dal ritmo, che ha reso possibile il movimento del corpo nel lavoro, sono nate le arti e, di conseguenza, solo molto più tardi, il lavoro e l'arte, come tutte le forme di esistenza terrena, si sono differenziati seguendo diverse strade di sviluppo[79].

Il ritmo era stato fondamentale per il lavoro dell'uomo poiché gli aveva consentito di prendere coscienza, controllare e risparmiare l'energia spesa nello sforzo:

Cercare nella musica una guida ai propri movimenti e un guardiano della tensione muscolare è talmente proprio all'uomo da ritrovarsi in tutta la storia del suo lavoro[80].

Inoltre, l'uso dei canti e della musica nel lavoro e nel rituale sacro, in contesti etnici lontani storicamente o geograficamente (non dimentichiamoci che lo stesso Dalcroze iniziò a pensare al ritmo durante un viaggio in Algeria), non faceva altro che confermarne l'importanza anche per il lavoro dell'attore. Parafrasando il sociologo tedesco, Volkonskij ricordava come gli antichi fossero a conoscenza di questo potere del ritmo, e di come usassero accompagnare le proprie preghiere con i suoni degli strumenti; inoltre, usavano formulare le preghiere in versi, certi che gli dei, conquistati dal piacere del ritmo, esaudissero le loro richieste. Il ritmo – aggiungeva il principe – ha continuato ad accompagnare il lavoro dell'uomo, soprattutto nell'artigianato, ma con l'avvento del lavoro meccanizzato, questa forza è diventata inutile, inutilizzabile. Il lavoro dalle mani dell'uomo è passato alla macchina e l'uomo, invece di diventare il padrone dello strumento, se n'è fatto schiavo. Il ritmo era scomparso dal corpo umano e il suo recupero all'alba del XX secolo assumeva un valore salvifico.

[78] *Ibidem*, p. 17.
[79] Cit. in *Ibidem*, pp. 22-23.
[80] Volkonskij, *Ritm v istorii čelovečestva*, cit., p. 6.

Partendo da tali premesse e guardando alla contemporaneità, Volkonskij sosteneva che tutta l'arte contemporanea andava all'inconscia ricerca di quel ritmo originario smarrito dall'umanità. D'altronde, l'interesse per il ritmo s'inscriveva nel sogno collettivo di «arte sintetica», acceso dall'impatto del *Gesamtkunstwerk* wagneriano[81] sugli artisti russi. Nel suo intervento, *Ritm na scene* (Il ritmo sulla scena), l'interrogazione sul ritmo diventava per Volkonskij un'occasione per riflettere sul principio unificante tra le arti e di queste con la vita. Per quanto riguardava il teatro, la perdita del ritmo aveva significato anche perdita della centralità del corpo umano nel tessuto drammaturgico dello spettacolo. «Indubbiamente con la perdita del ritmo si è persa anche la coscienza di quel prezioso materiale artistico rappresentato dal corpo e dalla sua capacità di movimento»[82]; il che era evidente secondo lui non solo nel teatro drammatico, ma persino nell'opera e nel balletto.

A partire dai primi anni Dieci Volkonskij incominciò quindi a perseguire un'idea di teatro che realizzasse l'armonica fusione di musica e movimento, sola condizione in grado di garantire la piena fusione percettiva di vista e udito, di spazio e tempo. Naturalmente, tali considerazioni derivavano da un'idea di drammaturgia audiovisiva – concetto del tutto consono ai tempi – che trovava una sintesi nel principio estetico precipuo del nuovo secolo: il movimento.

> Il movimento, ecco cosa occorre affinché le impressioni visive e uditive confluiscano in un tutto indissolubile, e tramite questo movimento si differenziano da tutte le altre le arti che agiscono contemporaneamente sulla vista e sull'udito. Solo nel movimento si uniscono spazio e tempo, solo tramite esso si possono unire due arti in una nuova[83].

Tali considerazioni erano destinate ad avere un ruolo riformatore di primaria importanza nell'ambito del balletto e dell'opera. Volkonskij attaccò duramente sia la tradizione anti-espressiva del balletto classico che, a suo parere, doveva incominciare col liberare le potenzialità del corpo, sia l'opera ormai stereotipata, statica e irrispet-

[81] Basti pensare all'uscita di *Ricard Vagner i Rossija. O Vagnere i buduščich putjach iskusstva* (Richard Wagner e la Russia. Su Wagner e i percorsi futuri dell'arte) di Sergej Durulin a Mosca nel 1913. A proposito cfr. Daniela Rizzi, *Richard Wagner nel simbolismo russo*, in *Rassegna Sovietica*, marzo-aprile 1989, pp. 121-141.

[82] Volknskij, *Ritm v istorii čelovečestva*, cit., p. 9.

[83] Idem, *Ritm na scene* (Il ritmo sulla scena), in *Chudožestvennye otkliki*, cit., p. 33.

tosa della musica, continuamente tradita da gesti codificati, privi di significato.

Per realizzare l'armonica fusione di spazio e tempo nello spettacolo, occorreva introdurre nel training dell'attore l'accompagnamento di un ritmo musicale per metterlo in grado di eseguire un'azione muscolare corretta, risparmiare energia, dandogli la possibilità di passare da un livello cosciente a un livello inconscio nel processo d'incarnazione scenica dei ritmi richiesti dallo spettacolo; solo allora, a suo parere, si sarebbe ottenuto quel certo automatismo dei movimenti in grado di garantirne l'efficacia estetica.

La volontà, che abbiamo tenuto sotto tensione per impossessarci di quel ritmo, e la coscienza, che abbiamo tenuto sotto pressione per realizzarlo con le nostre membra, devono essere perfettamente liberate da qualsiasi «impegno» nel movimento del corpo: il movimento deve diventare automatico [84].

Solo il pieno automatismo dei movimenti poteva restituire alla volontà e all'intelligenza quella indipendenza e quella libertà di cui sono prive quando lo spirito è impegnato col corpo [85]. In tal modo, si rovesciava completamente l'impostazione della tecnica attorica fondata sull'autenticità del sentimento dell'interprete sostenuta dalla scuola psicologica.

Se un sentimento sincero come la reviviscenza conduce alla verità artistica, allora la correttezza artistica del movimento deve condurre alla sincerità della reviviscenza. Questa comprensione dell'arte è molto più pura di una teoria che pretende di trasportare sul palcoscenico sentimenti autentici [86].

Pertanto, la ritmica dalcroziana sembrava particolarmente utile per il teatro perché offriva all'attore la possibilità di servirsi della musica come di un «regolatore del movimento» [87]. Sembrava inoltre una pratica validissima per insegnare all'attore ad avere rispetto del ritmo complessivo dello spettacolo, cioè di quel

[84] Idem, *Čelovek i ritm*, cit., p. 151.

[85] «L'abitudine semplifica e migliora i movimenti e diminuisce la fatica [...] L'abitudine riduce l'attenzione cosciente [...] La cosa più importante nell'educazione è farsi alleato del sistema nervoso e non suo nemico. A tal fine occorre rendere automatico e abitudinario il maggior numero possibile di azioni» (William James, *Précis de Psychologie*, Paris 1909, cap. XX, L'Habitude, cit. in Volkonskij, *Ibidem*, nota ***).

[86] *Ibidem*, p. 176.

[87] Volkonskij, *Razgovor*, in *Studija*, n. 1, 1911, p. 11.

cerchio magico in cui tutto è contrassegnato dall'armonia, dove non c'è casualità, dove l'uomo non ha il diritto di esprimere né la sua volontà individuale, né le proprie passioni, ma dove, rinunciando a sé, diventa parte integrante di quel corpo artistico di cui la musica è il pneuma, e il ritmo il battito cardiaco [88].

Volkonskij, in pieno accordo con le convinzioni di Dalcroze, insisteva sulla necessità di sottoporre il movimento del corpo dell'attore a una legge che non andava cercata né nei sentimenti, né nelle necessità visive della plastica, ma nel suono

in quella regolarità con cui si dipana nell'infinita varietà della sua velocità, della sua lentezza, della sua forza o debolezza, leggerezza o pesantezza. Il corpo dell'uomo deve essere sottomesso alla musica, il sentimento e la plastica di per sé non sono sufficienti a organizzare la materia viva [89].

Il significato maggiore che Volkonskij scorse nella pratica di Jaques-Dalcroze fu dunque anzitutto di aver riportato l'idea di ritmo all'interno del corpo umano. Per il musicista ginevrino

la melodia è qualcosa che esiste al di fuori dell'uomo, noi la percepiamo dall'esterno: studiando la melodia noi la introiettiamo; il ritmo, invece, si trova in noi stessi, con i nostri movimenti noi lo realizziamo e quando lo studiamo noi non introiettiamo ma esterniamo [90].

Prima di Jaques-Dalcroze, il senso ritmico era sempre stato considerato ineducabile e veniva più o meno confuso con il talento musicale, per cui ci si limitava a insegnare i rapporti di durata che riguardano piuttosto la metrica. Il ritmo invece ha a che fare con lo spazio e il tempo, così come con il «senso del tempo» in cui queste due nozioni si combinano con intensità variabile. Al fine di meglio far cogliere ai suoi allievi la realtà dinamica e spazio-temporale del ritmo musicale, Jaques-Dalcroze decise di farla loro provare per mezzo dei movimenti dell'intero corpo nello spazio circostante, convinto che queste esperienze sarebbero state facilmente trasportabili sulla scala dello spazio strumentale. L'effetto di quegli esercizi era di provocare negli allievi delle «immagini motorie» a cui ricorrere durante le successive esperienze musicali [91]. La ricerca di Dalcroze si

[88] Idem, *Čelovek i ritm*, cit., p.26.
[89] *Ibidem*, p. 53.
[90] *Ibidem*, p.147.
[91] Cfr. M. L. Bachmann, *La rythmique de Jaques-Dalcroze*, Internet,

mosse sin dall'inizio sulla via del coinvolgimento simultaneo di tutte le facoltà dell'uomo, o per lo meno del maggior numero di esse. Non partì da un'idea preconcetta (e questo gli è stato da più parti rimproverato), non intendeva creare né una nuova danza, né un'arte nuova. Ma i risultati che ottenne lo portarono a sviluppare quasi impercettibilmente il suo metodo e a farne una specie di complemento per le discipline intellettuali, artistiche e sportive che gli parevano troppo specialistiche e limitate a una sola parte dell'essere umano. Nata dall'insegnamento del solfeggio musicale, la ritmica tuttavia prese come suo motore principale la musica tutta, e non solo il ritmo come spesso si crede. In tal modo, riavvicinò l'uomo occidentale alle pratiche delle antiche civiltà, più sintetiche e perciò forse più umane della nostra: quella greca certo, ma anche quella cinese[92].

La doppia appartenenza della ritmica dalcroziana alla musica da un lato, e all'ambito della gestualità umana dall'altro, era del tutto naturale: il campo della musica e quello del gesto pur non coincidendo si intersecano ampiamente. Nel loro luogo d'intersezione si trova il territorio vasto del ritmo, non di un ritmo qualsiasi, ma di quello che può ispirare la musica: il ritmo artistico e umano[93].

La musica possiede qualità di ordine fisico. Ha caratteristiche comuni al movimento: la dinamica (studio della gradualità delle forze), la agogica (studio della gradualità delle velocità), la divisione del tempo e dello spazio. Sono questi gli elementi umani della musica ed è per loro tramite che essa penetra nell'uomo[94].

La semiografia musicale stessa offriva inoltre un valido modello per la messa a punto di un sistema di movimento espressivo; i caratteri di forte, piano, crescendo, diminuendo, accelerando, rallentando, stringendo, staccato, legato, andante, sostenuto, mosso, ecc., nonché quelli relativi alle leggi del peso, della forza e della velocità, costituivano delle valide indicazioni dinamiche per i movimenti del corpo che Volkonskij riprese e usò a piene mani nel suo sistema.

www.bachmann.htm, p. 2. Articolo redatto per *Les Clés de la Musique*, Paris, Ed. de l'Illustration, Novembre 1984.

[92] Cfr. Frank Martin, *Jaques-Dalcroze's Ryhmic*, Internet, www.martinfr.htm. Estratto di una conferenza tenuta in occasione del Congresso Internazionale di Educazione Musicale a Bruxelles nel 1953, organizzato dall'UNESCO.

[93] Cfr. Dominique Porte, *Geste et musique: la rythmique de Jaques-Dalcroze*, www.portefr.htm, 1989.

[94] Émile Jaques-Dalcroze, cit. in Louisa di Segni-Jaffé, *Jaques-Dalcroze e il teatro*, in *Enciclopedia del Teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 437.

Quando scopriamo e spieghiamo le leggi di un ambito poco conosciuto che però ha molto in comune con un settore a noi più familiare, è naturale cercare in quest'ultimo dei paragoni, dei punti di riferimento e dei parametri terminologici. Questo è il ruolo che gioca la Musica rispetto alla Dinamica, che è la scienza del movimento del corpo [95].

I principi della dinamica plastica, in base alla corrispondenza musicale, sarebbero consistiti pertanto in 3 elementi fondamentali: la velocità o lentezza del movimento (il ritmo), la forma o direzione (la melodia), la distribuzione, la consonanza o la subordinazione (l'armonia).

Illustrando il sistema di Dalcroze ai suoi connazionali Volkonskij ne faceva risaltare i principi fondamentali di cui l'arte scenica poteva fare uso come mezzi di sviluppo delle capacità d'interpretazione e di assimilazione dei ritmi altrui, dettati dall'opera da rappresentare, attraverso il corpo e la voce. Così, accompagnò l'attività di diffusione della ginnastica ritmica come nuovo sistema pedagogico, a un'applicazione specifica per le scuole d'arte drammatica, di danza e di canto. Volkonskij aveva avuto un saggio delle straordinarie conseguenze che la pratica dalcroziana poteva avere sul teatro nell'estate del 1913, quando a Hellerau vide l'*Orfeo* di Gluck messo in scena sotto la fondamentale supervisione di Adolphe Appia [96].

Chiunque abbia avuto l'occasione di assistere a una lezione di Ginnastica Ritmica sicuramente non potrà immaginare quale risultato può portare l'utilizzo dei principi di Dalcroze nell'arte scenica. [...] Hellerau ci ha dato la possibilità di vedere la messa in scena dell'*Orfeo* di Gluck in occasione delle vacanze scolastiche di quest'anno, aprendo la strada a nuove forme di teatro [97].

[95] Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 135.

[96] Dalcroze aveva incominciato a lavorare alla messa in scena di *Orfeo e Euridice* nel 1911, anno in cui presentò, come parte del saggio dell'Istituto al primo festival, il II atto dell'opera. Lavorò alla coreografia sin dalle prime lezioni, riadattando la serie dei suoi esercizi alla sala progettata da Appia. Nel gennaio del 1912, durante il suo viaggio in Russia, Dalcroze assistette all'allestimento dell'*Orfeo* di Michail Fokin, e si convinse definitivamente a tentare un nuovo approccio, avvalendosi della preziosa collaborazione di Appia; cfr. Beacham, *Op. Cit.*, p. 285. La versione integrale fu presentata in occasione del II festival, tra la fine di giugno e i primi di luglio del 1913.

[97] Volkonskij, *Novoe v opere - 'Orfej' Gljuka na Chellerauskich prazdenstvach* (Le novità dell'opera. L'Orfeo di Gluck alle feste di Hellerau), in *Listki Ritmičeskoj Gimnastikoj*, n. 3, 1913, p. 20.

Fu particolarmente colpito soprattutto dall'estrema naturalezza che emanava da ogni quadro, una naturalezza che, a suo parere, era spiegabile solo con il pieno controllo del ritmo.

La ritmicità dei movimenti, ossia la loro coincidenza con i suoni, rappresenta quell'unità che impregna ogni momento dello spettacolo e che lega ogni partecipante a un tutto unico [98].

Scrisse una recensione entusiasta dello spettacolo in cui aveva visto per la prima volta realizzarsi la piena armonia di musica e movimento sulla scena, da lui tanto agognata:

Per tutti e tre gli atti non avemmo mai la sensazione di trovarci a un saggio: davanti a noi avevamo la vita reale, trasposta in musica, musica splendida, che diventava vivente. Non poteva essere altrimenti poiché tutti gli interpreti erano posseduti dalla musica; essa li possedeva sia fisicamente che emotivamente: la musica era per loro un principio vitale come l'atto di respirare [99].

Ma quali erano, a parere del principe, i ritmi con i quali entra in contatto l'attore? Innanzitutto, quelli del testo drammatico e del ruolo. A suo parere il carattere di ogni personaggio trovava espressione innanzitutto nel ritmo del suo comportamento generale, e nelle trasformazioni attuate passando da una situazione scenica all'altra. Tuttavia, ricordava, ogni attore è anche dotato di ritmi propri, determinati dalle caratteristiche della sua psicologia e delle sue peculiarità fisiche; a volte i ritmi del personaggio e quelli dell'attore sono molto vicini (benché questo avvenga piuttosto di rado), ma il più delle volte il ritmo dell'attore è addirittura contrapposto a quello del personaggio, e la sua assimilazione da parte dell'attore richiede pertanto uno sforzo maggiore. Vi sono altresì ritmi specifici al mestiere dell'attore, da questo messi in gioco durante la rappresentazione, di cui è difficile stabilire l'appartenenza all'attore o al personaggio. Si tratta ad esempio di tutte quelle infinite sfumature, a volte appena percettibili, a volte grossolane, che si manifestano involontariamente nel processo di relazione coi partner, inserendosi nella traccia ritmica prestabilita dal ruolo. Sono proprio quelle trasformazioni del ritmo del comportamento a rendere organica e verosimile l'azione scenica

[98] *Ibidem*, p. 23.

[99] Volkonskij, *Meine Erinnerungen*, in *Memoriam Hellerau* (a cura di E. Feudel), Freiburg im Breisgau, 1960 cit. in Richard C. Beacham, *Appia, Jaques-Dalcroze e Hellerau: poesia in movimento*, in *Alle origini della danza moderna* (a cura di Eugenia Casini-Ropa), Bologna, Il Mulino, 1990, p. 298.

dell'attore [100]. Perciò, durante l'allenamento il suo corpo dovrà imparare non solo ad agire con ritmi differenti, ma anche ad assimilarne velocemente ed efficacemente di nuovi. Nel comportamento fisico dell'attore, il ritmo si manifesta nel particolare disegno dell'azione, ossia nella durata, estensione e intensità delle sue parti, nella maniera di muoversi: morbido o a scatti, nelle sottolineature, nella frequenza e nella qualità delle pause, nel grado di pienezza dei gesti e nel modo di trasformarli. La forma esteriore dell'azione ne manifesta l'autentico significato, il sottotesto; l'elaborazione della forma è impossibile senza la padronanza profonda del ritmo:

> La ritmicità dell'uomo deriva da una precisa percezione dei ritmi musicali, visivi e tattilo-muscolari dell'ambiente circostante. In altre parole, l'uomo percepisce la velocità, la misura e l'intensità dei vari fenomeni (quotidiani, sportivi, militari o ludici) tramite l'udito, la vista e la cinestesia [101].

Il ritmo estraneo, nel caso del teatro drammatico quello del personaggio, deve essere padroneggiato dall'attore fino a diventare un automatismo inconscio, senza però passare attraverso la «seconda vita» del sogno stanislavskiano, ma solo attraverso l'acquisizione di percezioni più sottili, di carattere ritmo-plastico, tramite il frazionamento del livello psichico della fruizione teatrale e il pieno recupero della memoria fisica. Allora

> la coscienza svolgerà il suo ruolo, quando si trasformerà in inconscio, cioè quando tutto ciò che viene ottenuto tramite un percorso cosciente si trasforma in un'impossibilità meccanica di fare altrimenti [102].

5. *L'arte ed il gesto di Jean D'Udine*

Nella linea dell'estetica dalcroziana Volkonskij, pur prendendo qualche distanza dalla loro impostazione fortemente materialista [103], dava a conoscere al pubblico russo anche le teorie sinestetiche

[100] Cfr. A. Ruppe, *Muzykal'no-ritmičeskoe vospitanie aktera* (L'educazione ritmico-musicale dell'attore), in AA.VV., *Zapiski o teatre* (Appunti sul teatro), Leningrado, LGITMK, 1974, p. 54.

[101] *Ibidem*, p. 57. Il principio cinestesico è fondamentale nel sistema di Volkonskij e manterrà questa centralità anche nello sviluppo della biomeccanica mejerchol'diana.

[102] Volkonskij, *Čelovek na scene*, cit., pp. 127 e 150.

[103] Cfr. Volkonskij, *Vvedenie* (Introduzione) a *Iskusstvo i žest* (L'arte e il gesto), San Pietroburgo, Apollon, 1912, p. VII. Uscì su *EIT* (Ežegodnik Imperator-

di Jean D'Udine – allievo fedele del padre della ritmica e direttore del Conservatorio di Parigi – traducendone in russo il testo fondamentale *L'art et le geste*[104]. Nonostante le riserve, le idee di D'Udine entrarono a far parte integrante della nuova antropologia dell'attore, ed ebbero una notevole risonanza negli ambienti dell'avanguardia artistica in quanto rappresentavano «un interessante tentativo di fondare l'estetica su una teoria del movimento»[105]. D'Udine, teorico ben noto anche alla generazione dei biomeccanici, era un acceso fautore delle teorie plastico-musicali; partendo dagli studi effettuati da Félix Le Dantec[106] e dallo studio approfondito delle partiture di Gluck[107], aveva finito per concludere che «toute musique est de la danse [...], toute mélodie est une série d'attitudes»[108]. L'idea fondamentale di D'Udine consisteva nel far originare organicamente la musica da una *image motrice* più o meno percepita dal compositore, e nel paragonare l'uomo a una dinamo (questa era una delle prime apparizione del macchinismo in estetica) per mezzo della quale si trasmette un'energia impulsiva tramite principi ritmico-sinestetici. L'arte per lui era la forma espressiva della gravitazione universale e, come tutti i fenomeni dell'universo, rientrava nell'ambito della mec-

skich Teatrov), vyp. V, 1912, pp. 105-111, una recensione critica verso l'eccessivo «materialismo» dell'autore di Ju. Slonimskaja che così commentava: «Per lui [D'Udine], come per il più convinto dei materialisti, è importante dimostrare che l'arte non è altro che la conseguenza di un'esigenza atavica per la conservazione della specie, e che nell'arte non esiste la forma, ma la materia. [...] L'artista è, secondo la teoria di D'Udine, solo un "puro risuonatore" di ritmi naturali» (p. 106).

[104] Jean D'Udine, *L'art e le geste*, Paris, F. Alcon, 1910.

[105] Volkonskij, *Vvedenie*, cit. p. IX.

[106] In particolare D'Udine si riferiva al suo *De l'homme à la Science et Conscience. L'unité de l'être vivant*. Félix Le Dantec spiegava tutta la vita attraverso una teoria meccanica delle risonanze colloidali. Dimostrava che le relazioni d'equilibrio che si stabiliscono tra un colloide (i tessuti umani sono colloidi) e il suo ambiente sono fenomeni di risonanze. Quello che D'Udine trovò capitale nelle teorie di Le Dantec fu la possibilità di poter considerare ritmiche (cioè legate alla danza o al gesto) tutte le modificazioni delle nostre *attitudes* segmentarie. Cfr. Jean D'Udine, *Préface*, in *Op. Cit.*, p. XV.

[107] Il riferimento a Gluck è fondamentale nelle teorie di D'Udine. Per lui Gluck è un musicista fortemente visivo. «Si la musique de Gluck nous impose des images motrices, c'est évidemment qu'elle naquit, elle-même, sous l'empire de sensations d'ordre moteur. Or, nous avons la chance d'être renseignés sur la manière de composer du vieux maître et de savoir qu'il n'écrivait pas une ligne de récitatif ou de mélodie pure sans mimer à l'avance tous les gestes de ses chanteurs»: Jean D'Udine, *op. cit.*, p. 76.

[108] Idem, *Préface*, a *Op. Cit.*, p. XIV.

canica. Così come la termodinamica trasforma tutti i tipi di energia in energia cinetica, allo stesso modo l'estetica di D'Udine riconduceva tutte le manifestazioni spirituali dell'uomo al ritmo fondamentale del movimento e al suo mezzo d'espressione: il gesto. Secondo il filosofo francese l'emozione umana si manifesta nel movimento esteriore e quest'ultimo, attraverso un meccanismo d'induzione, provoca nell'uomo che lo compie un'emozione:

> À chaque émotion, de quelque ordre que se soit, correspond une attitude, un mouvement corporel, et un seul, et c'est par l'intermédiaire de ce mouvement que s'opère la traduction synesthésique extrêmement complexe dont s'accompagne toute création artistique [109].

Volkonskij derivò dalle teorie del ritmista francese l'idea di costruire i movimenti degli attori secondo un principio di combinazione sequenziale dei diversi gesti, concordando pienamente con quanto sostenuto da D'Udine, secondo il quale solo il rigoroso rispetto della legge della sequenzialità avrebbe garantito l'autentico e organico sviluppo di un movimento basato su leggi naturali, leggi meccaniche. Poiché

> com'è inconfutabile la legge di gravità, allo stesso modo sono inconfutabili le leggi del movimento del corpo e, di conseguenza, le leggi dell'espressività; e poiché le leggi sono inconfutabili, il mancato rispetto di esse crea menzogna. Studiate, imparate, rispettate la legge, se volete che la nostra arte sia vera [110].

Per D'Udine il gesto era l'intermediario costante di tutte le emozioni umane [111]. Inoltre, a suo parere, il valore espressivo del gesto non dipendeva soltanto dalle diverse pose, ma dai ritmi secondo i quali queste pose si modificano e si succedono [112]. Per lui il ruolo della ritmica dalcroziana era fondamentale in quanto aveva fatto risorgere l'educazione musicale del gesto in uso nella Grecia antica e che pareva ormai perduta. E insisteva: «occorre che i ritmi – sentiti o pensati – si fissino in una forma immutabile», paragonando il tracciato del movimento espressivo dell'attore a una partitura musicale.

La musica assurgeva in D'Udine a metalinguaggio dell'arte, e fu questo a suscitare l'interesse maggiore del principe; l'idea di estende-

[109] *Ibidem*, p. 63.

[110] Volkonskij, *O estestvennych zakonach plastiki* (Le leggi naturali della plastica), in Idem, *Otkliki teatra*, cit., p. 178.

[111] Cfr. D'Udine, *Op. Cit.*, p. 90.

[112] Cfr. *Ibidem*, p. 205.

re all'intero ambito estetico una definizione plastica della melodia, alla base delle idee del filosofo francese, suggerì al traduttore russo la possibilità di creare un percorso drammaturgico a partire da un canovaccio sonoro [113]. Volkonskij riusò le posizioni del teorico francese in diversi punti dei suoi articoli, condividendo appieno il principio secondo il quale far proprio un ritmo estraneo, con la voce, con i movimenti del corpo e con i moti dell'anima, costituisce la prima condizione della creazione artistica [114].

6. *Il «sistema»*

Jus naturale est quod natura
Omnia animalia docuit.

La necessità è il regno della natura
Arthur Schopenhauer

La natura è il regno della libertà
Wilhelm von Humboldt [115]

Constatate le lacune esistenti nella pedagogia dell'attore delle scuole imperiali, dovuta a suo parere all'ignoranza delle leggi dell'espressività scenica, Volkonskij passò quindi all'elaborazione di un vero e proprio «sistema di esercizi» [116] che, come abbiamo detto, finì per essere notato e usato ampiamente nelle scuole per attori dei Teatri Imperiali e nei laboratori pubblici e privati tra il 1910 e il 1921.

[113] Cfr. *Ibidem*, 53.

[114] Cfr. Volkonskij, *Ritm na scene*, cit., pp. 33-34.

[115] Riportiamo qui l'epigrafe posta dallo stesso Volkonskij in apertura del suo saggio *O estestvennych zakonach plastiki*, cit., che rappresenta la sintesi più chiara del suo sistema.

[116] Le linee generali del sistema di Volkonskij sono state illustrate, alla fine degli anni Venti, da due proseliti del sistema del principe che ne avevano presentato una sintesi al consiglio direttivo della GACHN [Gosudarsvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk] (Accademia Statale di Scienze Artistiche). Cfr. Nikolaj Vasil'evič Markov e Ivan Jakovlevič Blinov, *O sisteme S. M. Volkonskogo* (Il sistema di Volkonskij), Relazione tenuta c/o la GACHN, sessione 1927-1928, dattiloscritto inedito conservato c/o il RGALI, Fondo 941, Vol. 2, Fascicolo 22. Markov insegnò teoria della parola sonora al Conservatorio di Mosca avvalendosi del sistema creato dal principe, mentre a Blinov, autore di numerosi libri sullo stesso argomento, Volkonskij indirizzò molte lettere da Parigi ringraziandolo di contribuire alla diffusione del suo sistema.

Fu il MChAT di Stanislavskij a offrirgli l'opportunità, nel 1910, di verificare l'efficacia dei suoi esercizi con i giovani allievi. Successivamente, dopo il suo trasferimento a Mosca nel 1918, Volkonskij tornò più volte a insegnare agli allievi del I e del III Studio, a quelli del Teatro Habima e del Teatro del Proletkul't. I conservatori e le accademie di danza organizzate da Anatolij Lunačarskij nel 1920, si avvalsero anch'essi del suo valido contributo e della sua consulenza per organizzare i programmi di studio e avviare la loro attività pedagogica. Fu soprattutto noto e apprezzato dai compatrioti il suo manuale di dizione *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva) del 1913, che rappresenta il suo contributo più originale all'applicazione delle teorie delsartiane e dalcroziane nella pratica d'insegnamento per attori. Volkonskij, considerando la parola come una forma particolare di movimento del corpo, ne mise a punto i principi dinamici fondamentali, usando come modello i movimenti del corpo già illustrati, nel 1912, in *Vyrazitel'nyj čelovek* (L'uomo espressivo).

Lo scopo finale del metodo consisteva nel raggiungimento della precisione del gesto a partire dallo studio delle forme espressive della gestualità naturale, e tramite il loro allenamento ritmo-plastico:

> Nell'arte attorica non basta la spinta interiore, ma occorre sapersi sottomettere a questa spinta, non basta sentire, bisogna saper incarnare, non basta provare l'emozione bisogna saper mostrare [117].

La libera creazione individuale dell'attore doveva cessare di affidarsi all'ispirazione del momento, e attingere a un vasto bagaglio di gesti espressivo-comunicativi, elaborati sulla base dei movimenti naturali del corpo e assimilati tramite un training quotidiano. Anzitutto occorreva sollecitare la presa di coscienza da parte dell'allievo-attore dei processi meccanici di funzionamento del corpo in tutte le sue manifestazioni espressive: pantomima, voce, elocuzione:

> L'uomo è una macchina – amava ripetere Volkonskij –, e questa macchina per mezzo dei sentimenti si mette in moto e per mezzo di essi «si lubrifica», ma poiché si tratta di una macchina, sottostà alle leggi della meccanica. Solo di una cosa bisogna ricordarsi: se realizzate solo la meccanica senza il sentimento verrà fuori una caricatura della vita; ma se darete il sentimento con una errata meccanica, allora non otterrete nulla: assenza di vita [118].

[117] Volkonskij, *Vyrazitel'nyj*, cit., p. 7.
[118] *Ibidem*.

Questa unione di «meccanica» e «sentimento» divide Volkonskij dal meccanicismo posteriore, pur anticipando evidentemente la nascita delle teorie biomeccaniche degli anni Venti. Nella «cosmogonia» di Volkonskij il corpo dell'attore era considerato il centro geometrico dello spazio tridimensionale circostante. Centro, ma anche asse cartesiano secondo il quale organizzare lo spazio fisico e simbolico dell'antropologia bioritmica. La stretta corrispondenza tra l'organizzazione tridimensionale del corpo umano in movimento e i valori antropologici (conoscitivi ed etici) che Volkonskij dava come «assoluti», non era priva di un certo sapore antroposofico di cui lo stesso principe era d'altronde cosciente. Tuttavia, non mancava di diffidare di quanti avrebbero potuto cercare nella sua esposizione delle cosiddette «leggi naturali della plastica», considerazioni metafisiche di nessuna utilità per i fini essenzialmente teatrali che intendeva realizzare col proprio insegnamento[119].

A. IL GESTO

Per Volkonskij, così come per gli enciclopedisti francesi a cui si ispirava, il gesto rappresentava una delle prime espressioni del sentimento che la natura abbia dato all'uomo, e l'espressione ne rappresentava appunto la funzione primaria. La convinzione profonda di Volkonskij era che educando la manifestazione del sentimento, ossia il gesto, si potesse educare anche la «verità» del sentimento in questione: «Educando il gesto, noi educhiamo la forma visibile nella quale si manifesta il sentimento, così come educando l'elocuzione

[119] Cfr. Volkonskij, *Ob estestvennych*, cit., p. 125. e Idem, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit., pp. 125-126. È interessante sottolineare come molte delle «leggi» elencate da Volkonskij coincidano con quanto esposto in anni recenti nelle proprie ricerche di antropologia teatrale da Eugenio Barba nell'ambito dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). In particolare, pensiamo al principio dell'alterazione dell'equilibrio e dell'opposizione che corrisponde a quanto Volkonskij, sulla scia di Delsarte, definisce «legge dell'opposizione». Il principio della semplificazione definito da Barba come «omissione di alcuni elementi per mettere in rilievo altri, che così appaiono essenziali» è invece tutto contenuto in quello che Volkonskij descrive nella sua «legge della tensione/distensione (energia)». A differenza del principe russo tuttavia, Barba non ha mai inteso parlare di «leggi biologiche dell'attore» ma di principi pre-espressivi e transculturali. Per un approfondimento cfr. Eugenio Barba, *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981; Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La Casa Usher, 1983; Marco De Marinis, *Il corpo artificiale*, in *Prometeo*, n. 14, giugno 1986, pp. 48-55.

educhiamo la sua forma sonora. Ma educando le forme di manifestazione dell'essenza, noi educhiamo allo stesso tempo la varietà di quella stessa essenza» [120].

Il valore del gesto teatrale per Volkonskij, come per Cicerone a cui a tratti si rifaceva [121], si fondava sulla *significatio* e non sulla *demonstratio* [122], e in tal senso egli tentò di fissare alcuni presupposti universali della gestualità teatrale, raccogliendoli poi sotto la definizione di «leggi dell'espressività mimico-corporea dell'attore». A suo parere era dunque della massima importanza studiare e conoscere le leggi del movimento naturale per servirsene intenzionalmente (rispettandole o infrangendole) e ottenere il massimo dell'efficacia teatrale.

Così come nella chimica, al fine di ottenere il composto desiderato e la sua massima resa, non bisogna mescolare gli ingredienti a caso, ma nel rispetto della legge della proporzione, allo stesso modo nel movimento del corpo dobbiamo conoscere le singole componenti e combinarle rispettando i principi che rendono possibile la definizione del carattere, evitando ciò che rende meno efficace la combinazione degli elementi; dobbiamo miscelarli nel massimo rispetto delle leggi di combinazione e delle leggi della consequenzialità se vogliamo ottenere da loro ciò che ne costituisce la stessa essenza: l'espressività mimica [123].

L'elaborazione degli esercizi partiva dunque dall'affermazione delle quattro leggi antropologiche fondamentali che regolerebbero i movimenti espressivi dell'attore: la direzione, l'opposizione, la contrazione/rilassamento (l'energia) e la sequenzialità.

La direzione

Considerando l'uomo al centro del proprio universo spazio-temporale, Volkonskij constatava che le tre direzioni fondamentali dei movimenti corrispondevano a quelle del mondo tridimensionale

[120] Volkonskij, *Zakony mimiki* (Le leggi della mimica), in *Zapiski Peredvižnogo Obšedostupnogo Teatra*, vyp. 30-31-32, 1920-1921, p. 34. L'articolo in questione veniva segnalato come l'introduzione ad un testo omonimo che Volkonskij avrebbe dato da pubblicare al *Teatral'noe Obščestvo* nel 1920, ma di cui si ignora il destino in quanto mai uscito.

[121] Sul valore del gesto nell'estetica del Settecento sarà utile riferirsi a Massimo Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Roma, Antonio Pellicani Editore, 1997, in particolare alla parte dedicata al *Linguaggio dei gesti* (pp. 171-179).

[122] Cicerone, *De oratore*, cit. in Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, p. 61.

[123] Volkonskij, *Ob estestvennych*, cit., p. 138.

definito dalla geometria euclidea: verticale, orizzontale e perpendicolare. La figura umana, considerata secondo questi tre orientamenti, risulterebbe organizzata spazialmente in tre coppie contrapposte: alto/basso, destra/sinistra, anteriore/posteriore, in base alle quali si attiverebbero alcune facoltà percettive e conoscitive fondamentali dell'espressività umana. Così – faceva notare Volkonskij – gli stati positivi del pensiero tendono a svilupparsi sul piano superiore, quelli negativi sul piano inferiore. Ne deriverebbero pertanto nove livelli «affettivi» del gesto: al di sopra del capo l'irrefutabilità (quello che Delsarte chiama il gesto della verità assoluta); a livello degli occhi l'evidenza; a livello del mento l'asserzione; a livello del petto la fede; a livello dello stomaco (il diaframma) la realtà e la verosimiglianza; a livello del ventre la probabilità; a livello del bacino l'inverosimiglianza; sul lato la negazione; dietro a sé l'impossibilità. Il corpo dell'uomo – sosteneva ancora Volkonskij – è costruito in modo che le possibilità di percezione e di azione (impressione ed espressione) non si manifestano nella stessa misura nelle tre direzioni. Il corpo agisce con maggiore agio secondo la direzione perpendicolare (avanti/indietro) corrispondente alla linea dell'attenzione, cioè al rapporto del soggetto con l'oggetto. Per tale ragione, la maggior parte dei gesti espressivi finalizzati all'affermazione dell'«io» saranno sviluppati secondo tale direzione. Secondo la verticale si organizza l'attività speculativa e etica dell'uomo, che secondo questa linea sviluppa il rapporto col divino e sottomette l'«io». Secondo la linea orizzontale invece si sviluppano le facoltà di confronto e di scelta, i concetti di universalità e si supera l'«io» in nome della totalità.

L'opposizione

I rapporti dinamici tra uomo e spazio circostante sarebbero invece regolati, secondo Volkonskij, dalla legge dell'opposizione.

La legge dell'opposizione doveva essere studiata attraverso esercizi di analisi e di scomposizione dei movimenti nelle loro unità minime e, tramite l'esercizio quotidiano, occorreva trasformare la presa di coscienza della meccanica gestuale e vocale in un automatismo inconscio.

L'educazione del movimento e dei suoi mezzi dinamici espressivi deve iniziare tranquillamente, lentamente, in modo meccanico, come gli esercizi per le dita dei futuri pianisti. Dapprima in modo spartano, nel puro rispetto della geometria; quindi man mano sostituendo la pura indicazione geome-

trica con un'intenzione dinamica; poi, in modo impercettibile, dalla pura intenzione dinamica emergerà lo stimolo psicologico, sparirà la fatica fatta nel rispettare delle leggi e quello che sembrava così pesante e difficile accadrà spontaneamente: *Ars est celare artem* [124].

Volkonskij intendeva dimostrare la natura organica della legge dell'opposizione, e forniva un lungo e dettagliato elenco di opposizioni presenti nell'anatomia del corpo, di cui prendere sistematicamente coscienza attraverso l'allenamento, per servirsene poi a scopo espressivo.

La contrazione/rilassamento (l'energia)

La questione dell'energia dell'attore veniva invece considerata da Volkonskij come la terza legge del movimento espressivo. Per essere tale, quest'ultimo doveva rispettare tre condizioni fondamentali: l'agilità, la precisione e l'armonia. Occorreva, a parere di Volkonskij, imparare a non disperdere l'energia coinvolgendo nel gesto parti del corpo non utili alla sua realizzazione; a tale scopo egli introdusse nel sistema importanti esercizi di contrazione e rilassamento delle singole parti del corpo, che consentissero di fissare i punti d'inizio e di fine di ogni movimento. In questa sezione rientravano naturalmente esercizi sul controllo del baricentro e dunque dell'equilibrio e dell'autocontrollo.

La sequenzialità

La quarta legge antropologica del movimento corporeo veniva studiata dapprima relativamente alle singole parti, e successivamente al corpo intero. In base a tale legge i movimenti del corpo si organizzano fondamentalmente in due tipi: dal centro verso l'esterno e dall'esterno verso l'interno. Per prenderne coscienza, suggeriva Volkonskij, occorre scomporre il movimento di ogni singola parte e ripeterlo nelle sue due direzioni, componendolo o scomponendolo come farebbe una pellicola cinematografica proiettata normalmente o al contrario. Il centro propulsivo per eccellenza di ogni espressione a teatro era comunque, a parere di Volkonskij, lo sguardo. Da lì incomincia ogni espressione mimica diffondendosi poi alle altre parti del corpo.

[124] *Ibidem*, p. 160.

Il gesto, come suggerito da Delsarte, doveva essere allenato da tre punti di vista corrispondenti ad altrettanti campi d'indagine dell'estetica dell'espressività del corpo umano: la *semiotica* (ossia lo studio dell'espressione esteriore involontaria di uno stato d'animo), la *statica* (ossia lo studio delle leggi dell'equilibrio e dell'opposizione), la *dinamica* (ossia le leggi di successione e di concatenazione del movimento).

La semiotica, vale a dire l'osservazione immediata della vita da cui derivare le regole per la sua ricreazione sulla scena, aveva consentito a Delsarte di mettere a punto il suo compendio di gesti espressivi (ripreso quasi integralmente da Volkonskij) convenzionalmente suddivisi in base alle tre fondamentali direzioni dell'azione: «normali», «concentrici» o «eccentrici» e alle loro possibili combinazioni. L'allenamento alla riproduzione delle varie posture applicata a ogni singola componente del corpo (occhi, naso, bocca, capo, tronco, spalle, braccia, mani, gambe, piedi, ecc.), sia in stato di quiete che in movimento, consentiva la presa di coscienza delle leggi naturali dell'espressione corporale e della loro corrispondenza con i vari stati d'animo.

La statica consisteva invece nello studio dell'equilibrio del corpo in stato di quiete. L'equilibrio nel teatro sarebbe sostanzialmente di due tipi: fisico e estetico. L'infrazione dell'equilibrio fisico sulla scena assume automaticamente un valore estetico. Infatti l'arte scenica non consiste forse «nel fare dell'intenzionale un fatto casuale?» [125]. Nella statica teatrale – spiegava Volkonskij – vi sono molti momenti in cui un'adeguata infrazione ai soliti parametri dell'equilibrio entra in gioco.

Definendo i principi dell'equilibrio Volkonskij, sulla scia di Delsarte, lo paragonava all'armonia musicale, vale a dire a una componente fondata prevalentemente sul contrasto. L'esercizio quotidiano avrebbe consentito di prendere coscienza del fatto che l'equilibrio del corpo, in ultima istanza, risulta fondato sulla legge della contrapposizione visiva, sulla consonanza degli opposti [126].

La dinamica, invece, studiava le leggi del corpo in movimento. I movimenti del corpo sarebbero essenzialmente di 5 tipi: radiali, consecutivi, conici, rotatori e elicoidali. A partire dal modello musicale, Delsarte aveva ricavato i caratteri fondamentali del movimento, individuandoli nell'altezza, la forza, la successione, la direzione e la for-

[125] Volkonskij, *Vyrazitel'nyj čelovek*, cit., p. 125.
[126] Cfr. Volkonskij, *Ob estestvennych*, cit., p. 169.

ma, la velocità, la reazione, la durata. La forma e la direzione del movimento sono intrinsecamente legate e possono assumere tre forme fondamentali: lineare, curvilinea, spezzata.

Per quanto riguarda la legge della concatenazione del movimento, Volkonskij non mancava di ricordare che se la legge della direzione regola quello che è stato chiamato la «melodia della plastica», la legge della concatenazione regola invece «l'armonia del movimento». Nell'elaborazione delle leggi di combinazione di determinati movimenti Volkonskij ne enumerava quattro principi fondamentali: la simultaneità, la successione, la contrapposizione (piena e parziale) e il parallelismo. I gesti acquistavano significato in relazione al punto di partenza, al centro d'impulso, mentre la loro combinazione aveva un valore semantico diverso a seconda delle direzioni del movimento. Il principio espressivo fondamentale dell'organizzazione «fraseologica» della catena di gesti consisteva nella loro contrapposizione secondo le linee radiali. Le leggi del movimento venivano considerate equivalenti a quelle della natura (meccanica) e contrapposte alla libera volontà dell'atto creativo come la verità alla menzogna, come la natura all'arte.

Riprendendo la tripartizione delsartiana distingueva i gesti in tre tipi fondamentali:

1) il *gesto meccanico*, privo di interesse, pericoloso per il teatro in quanto spinge l'attore alla pigrizia e rompe il filo del discorso scenico;

2) il *gesto descrittivo*, il meno utile, che non provoca altro che cliché di costume;

3) il *gesto psicologico*, il meno usato a teatro, ma il più ricco, perché traduzione esteriore della vita interiore; il gesto psicologico, spiegava, non coincide necessariamente con la parola pronunciata, ma con l'intenzione sottesa alla parola stessa.

Gli esercizi di base, affiancati a quelli di ginnastica ritmica, partivano dal lavoro sulle articolazioni delle varie parti del corpo (mani, polsi, gomiti, spalle, occhi, sopracciglia, naso, bocca, ecc.) attraverso esercizi di scarico progressivo della tensione e ripristino di essa. Seguivano gli esercizi fondamentali di camminata a diverse velocità e gradi di tensione (camminata eccentrico-concentrica, normo-concentrica, concentrico-normale, e così via) e la corsa; gli esercizi con la scala e quelli per voltarsi, per l'inchino e per la posizione seduta, esercizi di caduta...

B. L'ELOCUZIONE

Volkonskij non mancava di denunciare anche le gravi carenze esistenti nei teatri dell'epoca a livello della dizione. Soprattutto per i drammi in versi: le pause non erano giustificate internamente, l'intonazione non corrispondeva alla parola, i difetti di pronuncia e di articolazione erano all'ordine del giorno. Nel volere riprodurre a tutti i costi la vita, gli attori avevano finito (compreso quelli del MchAT) per cadere spesso nell'aneddoto.

Per lui (come per Wundt) l'elocuzione stessa non era altro che una particolare forma di movimento, e pertanto era dotata dei suoi stessi elementi: direzione (intonazione), forza (accento), arresto (pausa). Questi tre elementi furono per l'appunto alla base del sistema di esercizi raccolti nella sua opera fondamentale: *Vyrazitel'noe slovo* [127].

Volkonskij sottotitolava eloquentemente il manuale in questione «un esperimento di ricerca e guida nel campo della meccanica, della psicologia, della filosofia e dell'estetica dell'elocuzione nella vita e sulla scena». Infatti il testo era pensato come un manuale a uso delle scuole per attori e dei conservatori: si presentava come un compendio di esercizi per l'allenamento della voce di cantanti e attori. Il primo elemento dell'elocuzione, sottolineava Volkonskij, è la respirazione. Questa consiste in tre fasi fondamentali: inspirazione, espirazione e pausa, e l'atto elocutorio pertanto non sarebbe altro che un'alterazione volontaria del processo della respirazione. «Da noi – lamentava Volkonskij – si parla troppo di sentimento e si fa poca attenzione al fatto che l'elocuzione è un processo meccanico, analogo a quello del movimento del corpo: l'uomo è una macchina. Certo, occorre il sentimento, ma in cosa si esprime per me ascoltatore o spettatore tale sentimento?» [128].

L'elocuzione, secondo Volkonskij, non era altro che un movimento sonoro del corpo e in tal senso apparterrebbe alla categoria dello spazio (per quanto riguarda il movimento degli organi della fonazione), e del tempo (per quanto riguarda il suo aspetto strettamente sonoro) [129].

[127] Volkonskij, *Vyrazitel'noe slovo*, cit.

[128] *Ibidem*, p. 10

[129] *Ibidem*. Per quanto riguarda la bibliografia di riferimento Volkonskij sosteneva che solo alcuni studi americani avevano concepito un approccio soddisfacente a tale parte dell'espressività umana. In particolare, James Rush, *The philosophy of the human voice*, Philadelphia, Grigg & Elliott, 1833. Da lui Volkonskij deriva un sistema di notazione grafica dell'intonazione delle vocali. Gli esercizi di respirazione

Dei tre mezzi espressivi che la natura ha dato all'uomo (voce, movimento, elocuzione), la voce rappresenterebbe l'organo della vita, il movimento quello del sentimento e l'elocuzione quello dell'intelletto. Per educare l'abilità elocutoria occorreva pertanto educare le sue varie componenti: il suono, la pronuncia, il controllo della voce.

Gli esercizi sulla respirazione dovevano pertanto tener conto delle varie suddivisioni illustrate da Volkonskij: nei polmoni ha sede l'azione vitale, nella laringe e le corde vocali (che danno il timbro) il sentimento, mentre la lingua e le labbra (l'apparato fonatorio) svolgono un ruolo intellettivo. Ognuna di queste componenti veniva definita anche in relazione al mezzo con cui esercitava un'influenza sullo spettatore. Con la forza (o la debolezza) del suono (polmoni) – dichiarava Volkonskij – l'attore agisce sulla vitalità, con la qualità del suono, col timbro e l'intonazione (laringe) conquista o respinge il cuore, con la parola agisce invece sull'intelletto [130]. A parere di Volkonskij l'espirazione/inspirazione si distingueva in tre tipi: piana (normale), sforzata (lunga) e contratta (breve) e il suono si componeva di tre elementi: altezza, timbro, forza [131]. Pertanto, al fine di esercitare la respirazione, Volkonskij introdusse una serie di esercizi finalizzati alla presa di coscienza dei suoi aspetti sia meccanici che patetici. Tali, ad esempio, erano gli esercizi di emissione sonora (con i vari tipi di respirazione), accompagnata da un gesto equivalente. Introdusse inoltre esercizi finalizzati all'uso teatrale di ognuna delle suddette fasi della respirazione (lettura di testi a diverse intensità di emissione della voce, lavoro sulle vocalizzazioni, esercizi per il controllo e l'economia della respirazione).

Gli esercizi fondamentali sulla respirazione dovevano consistere nell'allenamento alla respirazione diaframmatica (praticata da Delsarte) a diversi ritmi e durate, o intermezzata da pause. Alcuni di questi esercizi si servivano di un supporto musicale.

Tutti gli esercizi comunque avevano lo scopo di mettere in azione la memoria muscolare dell'attore. Seguivano, per quanto riguarda l'articolazione della voce, esercizi sulla monotonia, l'intervallo e la modulazione. Per Volkonskij l'accento della frase, come nella tradi-

invece li ricava da Oscar Guttmann, *Gymnastics of the Voice*, New York, E. Werner & Co, s.d. e da Geneviève Stebbins, *Dinamic Breathing and Harmonic Gimanstics*, New York, s.d.

[130] Cfr. *Ibidem*, p. 19.

[131] *Ibidem*, pp. 20-21.

zione oratoria classica, incarnava il significato del discorso rendendolo convincente e preciso poiché esprimeva l'energia vitale della volontà, mentre il suo uso scorretto avrebbe rovinato il principio del raggruppamento delle parole rendendolo privo di scopo. L'accento logico era per lui il centro che raggruppava le parole non accentate; pertanto, ponendo l'accento su una parola bisognava eliminarlo da tutte le altre facenti parte dello stesso raggruppamento; era pertanto indispensabile studiare le leggi delle parole accentate.

La pausa era considerata un mezzo di manifestazione (espressione) del carattere e della ragione, poiché nella sua essenza funzionale non solo distingueva, ma univa le parole, le raggruppava. Questo raggruppamento rappresentava la più importante cultura del discorso parlato in genere e della declamazione in particolare.

L'elocuzione e il gesto erano per Volkonskij la forma esterna dell'essenza da esprimere. Lo studio della materia e la sua assimilazione erano impensabili senza la presenza di norme il cui mancato rispetto avrebbe reso impossibile l'espressione. In particolare l'espressività orale costituiva una deviazione dalla norma della monotonia. L'intonazione era un mezzo d'espressione dei sentimenti e si concentrava sulla vocale accentata della parola accentata. Se la logica cambiava il disegno dell'elocuzione, allora l'intonazione senza modificarlo lo abbelliva, lo amplificava e lo diversificava.

La semplicità e la «naturalezza» degli elementi fondamentali del sistema di Volkonskij diedero fondamento alle critiche dei suoi avversari che gli rimproveravano di non aver fatto altro che sviluppare principi già esistenti. Ma quando si va a confrontare quanto proposto da Volkonskij nel campo della parola viva con l'insegnamento precedente, ci si rende conto di come siano infondate tali accuse. Volkonskij fu il primo in Russia a spingere la ricerca sull'espressività della parola viva fino in fondo, giungendo a stabilire delle leggi di funzionamento e delle fondate relazioni tra esse.

L'inflessibile coerenza del sistema di Volkonskij diventa evidente se si accetta di riconoscere l'esistenza di una legge (una norma) nella parola viva, e di una sanzione nel caso del suo mancato rispetto. Le formule matematiche e precise del sistema di Volkonskij impedivano il giudizio soggettivo e impressionista di «buono» o «cattivo», e permettevano di valutare l'elocuzione in base ad altri parametri, come ad esempio il «verosimile» e l'«inverosimile».

Vale la pena di far notare che il sistema di Volkonskij (che potremmo definire «logica applicata») si serviva di metodi affini a quelli usati da Stanislavskij (il sistema di quest'ultimo potrebbe invece es-

sere indicato come «psicologia applicata»): entrambi questi sistemi erano caratterizzati dagli stessi percorsi: dall'inconscio al conscio, dall'intelletto all'intuizione.

Gli esercizi proposti da Volkonskij non dovevano semplicemente essere capiti, né usati in modo meccanico, ma assimilati fino a diventare un'abitudine, una «seconda natura». Soltanto allora forma e contenuto della parola sarebbero usciti dalla loro inconciliabilità, e l'elocuzione avrebbe smesso di essere falsa.

È fuori dubbio il legame organico esistente tra forma dell'intelletto e forma dell'elocuzione, tra la chiarezza del pensiero e la chiarezza della sua esposizione. Lo stesso tipo di rapporto si evidenzia allorquando si prenda in esame la psicologia. La parola vive come la stessa vita che l'ha generata. La parola sonora, confondendosi fino all'annullamento con l'uomo stesso, cerca di trasformare la vita in arte e, effettivamente, ci riesce. A parere di Volkonskij, coltivando i mezzi espressivi grazie a un metodo educativo coerente, si aiutava la sostanza (il contenuto) a trovare una possibilità di espressione più facile e compiuta. Di conseguenza, il problema consisteva nel giungere attraverso l'educazione dell'elocuzione all'educazione dell'uomo in genere, cosa tanto più indispensabile a quanti operavano nel campo delle arti della parola viva. Solo attraverso tale percorso la versatilità e la flessibilità dei mezzi espressivi, perdendo la meccanicità originaria, avrebbero riunito forma e contenuto in un accordo, consono non solo all'intelletto, ma anche al sentimento.

7. *L'accoglienza della bioritmica nel teatro russo*

Le testimonianze d'interesse e gli omaggi alla ritmica da parte di registi e operatori teatrali, oltre alla nota e duratura collaborazione di Adolphe Appia[132] col suo fondatore, furono numerose da ogni parte d'Europa[133]. Jean Cocteau inviò al ginevrino i segni della propria «vive gratitude», Firmin Gémier collaborò con Dalcroze alla creazione del «Festival Vaudois» del 1903, Charles Dullin considerava la ritmica «un mode d'éducation plastique indispensable à la formation

[132] Sarà utile vedere, al fine di un'esaustiva documentazione del rapporto di Adolphe Appia con Jaques-Dalcroze e la sua scuola, il III volume di Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, tome III/*1906-1921*, cit.

[133] Cfr. tra l'altro Louisa di Segni-Jaffé, *Jaques-Dalcroze e il teatro*, in *Enciclopedia del Teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 437-441.

des jeunes acteurs»[134]. La ritmica trovò anche convinti proseliti in Paul Claudel[135], Jacques Copeau e Georges Pitoev[136], che ebbero modo di vederne applicati alcuni principi nelle messe in scena realizzate a Hellerau. Jacques Copeau, dal canto suo, s'interessò molto al metodo Dalcroze nel periodo di fondazione della sua scuola; nel fascicolo di presentazione uscito nel 1921, vi si riferisce come a un valido strumento educativo per l'attore[137].

L'accoglienza della ritmica da parte dell'intelligencija teatrale russa invece fu controversa: Nikolaj Evreinov vi scorse una grande occasione per la liberazione estetica del corpo[138] e se ne entusiasmò immediatamente. «È chiaro che se tali fenomeni sono utili per la vita, per ogni istante della nostra percezione del mondo circostante tanto più lo saranno per l'arte, per il teatro, nel quale la musica dei movimenti è ancor più importante della musica della parola»[139], e profetizzava: «non è lungi dall'iniziare quel tempo in cui il regista nel selezionare gli attori pretenderà da loro un diploma di ginnastica ritmica»[140]. Fëdor Sologub, invece, vide baluginare in quelle prime dimostrazioni pubbliche il pericolo di una manovrabilità dell'anima[141].

[134] Nella rivista *Le Rythme* dell'inverno 1923 si leggono i commenti firmati da eminenti registi: cfr. *Le Rythme*, dicembre 1963, p. 60, cit. in Irene Hausammann, *Rythmique et arts de la scène: le rythmicien est-il une espèce en voie de disparition?*, Mémoire de Diplôme, Institut Jacques-Dalcroze, Genève 1994, p. 7.

[135] Paul Claudel parla estesamente della ritmica nel n. 5 dei *Cahiers de Paul Claudel*: cfr. Alfred Berchtold, *Hellerau, capitale de la rythmique*, in *Journal de Genève*, 3 juillet 1965.

[136] Per quanto riguarda i rapporti tra Pitoev e Jaques-Dalcroze si rimanda a Jean Hort, *La vie héroïque des Pitoëff*, Genève, Éditions Pierre Cailler, 1966.

[137] Cfr. Jacques Copeau, *L'École du Vieux Colombier*, Paris, NRF, 1921, p. 18. Cfr. anche Jacques Copeau, *Primo incontro con Emile Jaques-Dalcroze* (1916), in Jacques Copeau, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti* a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 88.

[138] In quel periodo Evreinov andava già scrivendo da qualche anno saggi sul nudo in scena: *O nagote na scene* (Il nudo in scena), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 45, 1910; *Sceničeskaja cennost' nagoty* (Il valore scenico del nudo), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 27, 1908; *Jazyk tela* (Il linguaggio del corpo), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 48, 1909 e, assistendo alle dimostrazioni pubbliche delle scuole di ritmica, vi scorse un orizzonte realmente nuovo per l'espressività del corpo come sottolinea nel suo articolo *Škola Dal'kroza* (La scuola di Dalcroze), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 5, 1912. (Gli articoli appena citati confluiranno insieme ad altri nel volume di Evreinov intitolato *Pro Scena Sua*, San Pietroburgo, Prometej, 1915.)

[139] Evreinov, *Škola Dal'kroza*, cit., p. 180.

[140] *Ibidem*, p. 181.

[141] Cfr. Fëdor Sologub, *Dressirovannyj pljas* (La danza domata), in *Teatr i Iskusstvo*, n. 48, 1912.

La ginnastica ritmica di Dalcroze, oggi alla moda a Pietroburgo, e propagandata con tanta nobiltà e toccante ardore da un fine conoscitore e stimatore dell'arte come il principe Sergej Volkonskij, mi sembra, malgrado i suoi indubbi e notevoli meriti, l'incarnazione di principi presi dalla tradizione e dall'ammaestramento, una danza individuale e aristocratica pensata per dilettare gli esteti e gli amanti delle nuove tendenze nell'arte. Ricordo quella noiosa serata al teatro Marinskij, quando mostrarono per la prima volta a Pietroburgo i numeri ora semplici e leggeri, ora complessi della ginnastica ritmica [...] Era penoso stare a guardare come quelle creature addestrate smembravano la loro umana unità: con un braccio battevano una misura, con l'altro un'altra, mentre, nel frattempo, le loro gambe seguivano un altro ritmo ancora. [....] Nella ginnastica ritmica di Dalcroze la naturale armonia tra danza e musica è sostituita dallo strapotere della musica; la musica sembra quasi ipnotizzare la persona facendogli compiere una serie di movimenti che forse, chissà, sono accompagnati dalle reviviscenze corrispondenti. [...] Posso sbagliare ma mi sembra che a creare tale ginnastica sia stato quello stesso spirito che in altre condizioni di vita e di arte, pone barriere alla libertà dello spirito umano e lo costringe nell'ambito mortale e morto della tradizione [142].

D'altro canto però, le esperienze radicali dei grandi riformatori della scena russa d'inizio secolo come Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov, e quelli che ne raccolsero l'eredità negli anni Venti, Ejzenštejn, Boris Ferdinandov, Nikolaj Foregger [143], accolsero positivamente il portato innovativo delle teorie bioritmiche e molti di loro introdussero gli esercizi rielaborati da Volkonskij nel sistema d'allenamento dei propri attori. Grazie a questi esercizi l'attore poteva sviluppare un'infinita varietà e velocità di movimenti, una grande flessibilità fisica e raggiungere la piena padronanza della volontà sul proprio corpo; d'altro canto, grazie alla ritmica si poteva sviluppare una maggiore coscienza del legame esistente tra centri nervosi e centri muscolari, raggiungendo una piena consapevolezza della meccanica del movimento corporeo e della sua ricettività estetico-muscolare [144]. Di conseguenza si sarebbe potuta sviluppare, grazie a quel tipo di esercizi, anche una sorta di «immaginazione dinamica» e un ineguagliabile senso dell'energia e della forma gestuale. Naturalmente, anche nel vecchio teatro l'elemento plastico costituiva un mezzo d'e-

[142] *Ibidem.*

[143] Cfr. il dossier *La febbre del teatro* (a cura di Ornella Calvarese) numero monografico di *Culture Teatrali*, n. 6, primavera 2003.

[144] Cfr. E. Ogranovič, *Žak Dal'kroz i Akter* (Jaques-Dalcroze e l'Attore), in *Zapiski Peredvižnogo Teatra*, vyp. 10, settembre 1918, p. 10.

spressione necessario; i grandi mattatori delle scene romantiche colpivano proprio per la loro estrema plasticità e per la loro tecnica espressiva. Tuttavia, quel tipo di plastica era rigidamente connesso con le parole, mentre il nuovo secolo necessitava di nuovi rapporti tra parola e gesto, che facessero emergere il sottotesto della prospettiva drammaturgica voluta dal regista, attraverso dinamiche più consone ai nuovi tempi della società industrializzata.

Quando Volkonskij elabora la sua teoria, il teatro russo sta vivendo una stagione nuova, quella del cosiddetto «teatro della convenzione» che ebbe in Mejerchol'd l'interprete più eccezionale: «Abolita la ribalta, il teatro della convenzione abbasserà la scena al livello della platea e, impostando la dizione e il movimento degli attori sul ritmo, affretterà la rinascita della danza. In questo teatro, la parola si trasformerà facilmente in un grido melodico, in un silenzio melodico»[145]. In quella generale ricerca di nuove modalità di approccio al ruolo, il sistema dalcroziano offriva spunti di grande utilità. La ritmica consentiva di rimettere in campo le questioni fondamentali, aveva portato a notevoli risultati nel campo della messa in scena, del rapporto tra emozione e intelletto, tra inconscio e conscio, tra immaginazione e costruzione della forma. Al di là delle naturali differenze stilistiche e poetiche, i grandi registi d'inizio secolo concordarono nel rimettere in gioco l'espressività del corpo nel suo insieme e nell'elaborare un sistema di azioni fondate sull'organicità e la precisione dei gesti[146].

Uno dei primi a intuire l'utilità della ritmica per l'attore e a servirsene immediatamente fu naturalmente Konstantin Stanislavskij. Volkonskij e Stanislavskij si erano conosciuti da vicino nel gennaio del 1911, a Roma. Da lì il grande regista scriveva alla moglie, Marija Lilina, di aver ascoltato gli appunti del principe dalla sua viva voce[147]. «Ho accettato controvoglia ma ora non lo rimpiango. Quello che scrive è di gran lunga più valido e importante, di gran lunga più interessante di quanto me n'avevano detto in teatro. Egli, come

[145] Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* (a cura di Giovanni Crino), Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 50.

[146] Sui concetti di «organicità e precisione» nelle teorie dei Maestri della Regia del teatro del Novecento si veda, tra gli altri, Marco De Marinis, *Il lavoro su se stessi e la ricerca sulle azioni fisiche*, in Idem, *In cerca dell'attore - Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 187-200.

[147] Gli appunti letti da Volkonskij a Stanislavskij erano quelli relativi alla conferenza dal titolo *In difesa di una tecnica dell'attore*, uscita su *Apollon* nello stesso anno.

me, aborrisce quella cosa ripugnante che va sotto il nome di teatralità nel senso letterale del termine.

«Se mi riuscisse di scrivere con tanto talento ed eleganza ne sarei felice» [148]. Durante la loro frequentazione romana Stanislavskij lesse a sua volta al principe i propri appunti sul sistema, ridestando l'interesse del principe ma senza convincerlo fino in fondo [149]. All'epoca Stanislavskij stava lavorando con Gordon Craig alla messa in scena dell'*Amleto*, e andava approfondendo la sua nuova teoria sulla vita interiore dell'attore durante il processo creativo. Proprio a pochi mesi dalla prima del tormentato spettacolo, Stanislavskij sentì le riflessioni del principe sulla tecnica dell'attore: la questione del gesto, della plastica, della voce, il tempo e il ritmo erano gli argomenti affrontati dal nobile connazionale. Questi temi, com'è noto, erano al centro dell'interesse del grande attore-regista, e costituivano una parte sostanziale nella messa a punto del suo sistema. Tali questioni d'altronde erano già state affrontate nella pratica scenica a cavallo tra XIX e XX secolo, ma mai nessuno le aveva ancora trattate sul piano della teoria e, ancor meno, della tecnica, come fece invece Volkonskij. In molti punti del suo *Rabota aktera nad soboj v tvorčestvom processe perežívanija* (Il lavoro dell'attore su se stesso) [150], Stanislavskij si riferisce a Volkonskij, citando spesso il suo manuale di dizione *Vyrazitel'noe slovo*. Vi si ritrovano inoltre numerose formule sulla vita del corpo umano, sul ruolo del movimento in scena, sul canto e sulla dizione musicale, sulle caratteristiche del tempo-ritmo, sull'indispensabilità di un training quotidiano, sui particolari esercizi finalizzati alla piena padronanza del corpo e della respirazione ecc., tutti temi perfettamente coincidenti con i presupposti del sistema di esercizi proposto da Volkonskij. Occorre dire che i contenuti di quella parte del lavoro di Stanislavskij erano noti solo ai pochi fortunati allievi che studiavano presso il MChAT, e rimasero sconosciuti agli storici del teatro fino all'uscita del volume nel 1938. Fino a quella data, persino

[148] Stanislavskij, *Op. Cit.*, p. 500.

[149] Cfr. *Ibidem*, pp. 502-503.

[150] Il famoso libro uscì postumo, nel 1938. Si tratta dell'unico lavoro compiuto e dato alla stampa dallo stesso autore. Nell'*Introduzione* Stanislavskij faceva risalire l'inizio della ricerca sul sistema al 1907. Successivamente questo scritto è confluito nelle *Sobranie sočinenii v 8-mi tomach* (Opere complete in 8 volumi), Mosca 1954, di cui costituisce il terzo volume. La prima traduzione italiana *Il lavoro dell'attore*, uscì per Laterza nel 1956, oggi ci si riferisce invece al più recente *Il lavoro dell'attore su se stesso* (a cura di Gerardo Guerrieri), Roma-Bari, Editori Laterza, 1991.

l'uso di termini come «movimento» relativamente al sistema di Stanislavskij era considerato un'eresia contro il sistema.

All'epoca dell'incontro romano però, Stanislavskij stesso non sapeva ancora di sé quanto si sa oggi, dopo anni di accurate esegesi. Volkonskij aveva già tenuto corsi di mimica al MChAT nel 1910, ma non aveva ancora avuto l'occasione di intrattenersi a lungo con il suo fondatore. In quell'incontro romano le considerazioni dei due pur incrociandosi in molti punti, risultarono anche distanti, se non addirittura contrapposte su tanti altri. Stanislavskij all'epoca era completamente immerso nello studio dei misteri dell'inconscio, leggeva avidamente i testi degli psicologi occidentali – soprattutto in relazione alla questione della volontà –, e tentava di avvicinarsi al meccanismo del mondo interiore dell'uomo partendo dalla filosofia orientale e dallo yoga; si stava spingendo insomma molto lontano da un ambito strettamente teatrale, cercando di introdurre nella formazione dell'attore le tecniche di illuminazione e di irradiazione dell'energia di tradizione orientale [151].

La teoria espostagli a Roma da Volkonskij, invece, metteva la tecnica al centro della creazione dell'attore, e considerava il ritmo e la plastica elementi essenziali della sua espressività. Secondo Volkonskij, il rapporto tra gesto e parola andava rivisto totalmente ed educato contemporaneamente. La preziosa lezione di Volkonskij per quanto riguarda soprattutto la mimica, l'allenamento vocale e la lettura del testo fu accolta positivamente da Stanislavskij che raccomandava vivamente ai propri allievi-attori di prestare attenzione alle sue lezioni [152].

Tuttavia, quando Stanislavskij ascoltò le considerazioni del principe nel 1911, si limitò a riconoscerne l'utilità da un punto di vista puramente esteriore, continuando per un certo tempo a considerare corpo e anima dell'attore come due categorie separate. I proseliti del sistema Stanislavskij, negli anni '40-50, portarono questa dualità all'estremo, ignorando gli sviluppi successivi del metodo in direzione delle «azioni fisiche» [153], finendo per affossare la dialettica intrinseca alle teorie sull'attore del grande maestro. Bisognerà attendere gli anni '60-80 e registi come Oleg Efremov, Jerzy Grotowski, Anatolij

[151] Cfr. Bačelis, *Op. Cit.*, p. 366.

[152] Cfr. *Ibidem.*

[153] Sarà utile, a proposito delle «azioni fisiche», leggere quanto scrive una delle più fedeli allieve del Maestro, Marija Knebel', nel suo *Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij* nel dossier *La febbre del teatro*, cit., pp. 127-136.

Vasil'ev, Jurij Ljubimov, Peter Stein, Peter Brook, Tejmur Schejdze, per assistere finalmente a una liberazione del sistema Stanislavskij da ogni pregiudizio e al suo autentico sviluppo. In questo processo s'inserisce a posteriori la teoria sull'attore di Volkonskij, che auspicava il recupero del «mestiere» dell'attore, senza invalidarne la sensibilità ed il talento. I maestri del teatro della seconda metà del XX secolo hanno trovato soluzioni espressive e di grande impatto – nelle forme e negli stili più svariati – alla dialettica sempiterna tra interiorità ed esteriorità dell'attore. Volkonskij lo fece da precursore, movendosi in un campo totalmente estraneo a esigenze di poetica.

Anche Mejerchol'd aveva subito, come tanti, il fascino della ritmica dalcroziana; nel 1922, quando introduce la biomeccanica nel training dei propri attori [154], continua ad affiancarle esercizi di ritmica oltre alla boxe, la danza classica e moderna, la ginnastica a corpo libero, la dizione, la musica e quant'altro poteva contribuire alla forma fisica dei suoi attori [155]. Tuttavia, pur riconoscendo l'utilità della pratica dalcroziana, Mejerchol'd metteva in guardia contro il suo uso deviato che nel teatro dell'opera si era tradotto in un'imitazione troppo servile della musica. I cantanti lirici avevano confuso metro e ritmo, limitando la propria espressività al principio dell'unisono che distruggeva ogni principio drammatico. La sua concezione dell'espressività attorica si fondava invece sul contrappunto, per lui «ogni musica è fondata sul ritmo, il cui compito è quello di superare la costruzione metrica. Noi cerchiamo di evitare la coincidenza del tessuto musicale con quello scenico sulla base metrica. Ci sforziamo di ot-

[154] Le basi della biomeccanica furono poste da Mejerchol'd durante le proprie ricerche presso lo studio di via Borodinskaja, tra il 1913 e il 1917. Iniziò da lì un processo di messa a punto di un sistema di *trenaž* (allenamento, training) per l'attore che nacque dallo studio della tecnica degli attori della Commedia dell'Arte. Mejerchol'd continuò il lavoro anche nel 1918, a Pietroburgo, nell'ambito dei Corsi dei Laboratori di Messa in Scena dove insegnava «tecnica dei movimenti scenici». Infine, negli anni 1920-1921, a Mosca, presso la classe di «tecnica dell'attore» del teatro RSFSR I e nel 1922 al GVyTM (Laboratori Teatrali Superiori di Stato). Mejerchol'd indicò con il termine «biomeccanica» questo sistema di movimento scenico a partire dal 1918. La biomeccanica si avvaleva della conoscenza precisa della fisiologia del corpo umano e risentiva dell'infatuazione costruttivista per il taylorismo e per il nuovo modo di produzione industriale. Pertanto si pretese dall'attore un'analisi dettagliata di ogni singolo segmento cinetico, di cui occorreva fissare con precisione il punto d'inizio e quello finale: il corpo dell'attore doveva imparare a funzionare come un meccanismo perfetto: cfr. Stinf, *Biomechanika* (La biomeccanica), in *Zreliščа*, n. 10, 1922.

[155] Cfr. Alma Law e Mel Gordon, *Op. Cit.*, p. 42.

tenere invece un'armonia contrappuntistica tra tessuto musicale e scenico»[156]. I ritmi nuovi della società rivoluzionaria non potevano che rendere indispensabile, per l'educazione dell'attore, l'adesione a nuove forme di comunicazione estetica e l'assunzione di nuovi valori espressivi. La biomeccanica introdusse nella linea d'allenamento bioritmico il concetto di «frattura», e rafforzò gli esercizi basati sullo scatto o sull'equilibrio e sul pieno controllo dell'energia meccanica. Ciononostante, rimasero nel training dell'attore gli esercizi di camminata a diversi ritmi, il lavoro gestuale e vocale su base musicale, le regole di respirazione già introdotti nelle scuole per attori a partire dagli anni Dieci dalla bioritmica. Se dal punto di vista della ricerca sull'attore gli anni Venti furono concentrati sul controllo assoluto dell'energia fisica da parte dell'attore, gli anni Dieci, quelli bioritmici, si fondavano invece sul controllo assoluto del movimento da parte dell'attore.

Come testimoniano gli appunti (purtroppo quasi indecifrabili) presi da Mejerchol'd durante le conferenze pubbliche tenute da Volkonskij, il grande regista conosceva molto bene sia i primi interventi del principe sulla rinascita del coro della tragedia antica, sia il suo sistema di declamazione musicale per l'attore drammatico. Ma se ad attirare Volkonskij è soprattutto l'antica tradizione classica del teatro greco e la plastica musicale di Appia, Mejerchol'd guarda invece alla «tecnica dei movimenti scenici» della Commedia dell'Arte e alla plastica del teatro orientale[157]. Nondimeno i suoi esperimenti con gli attori dello studio di via Borodinskaja scaturivano dagli stessi interrogativi che coinvolgevano in quegli anni il principe Volkonskij, e miravano allo stesso modo alla scoperta delle «leggi del teatro», attraverso l'apertura ad altre tradizioni e pratiche. Nell'esperienza mejerchol'diana degli anni Dieci predomina parimenti una concezione al tempo stesso romantica e scientifica dell'attore e del suo lavoro che «apre su una ricerca della forma, su una padronanza tecnica i cui principi sono reperibili su un corpo addestrato in diverse discipline, sportive e acrobatiche, e organizzato nella classe dei movimenti scenici, corpo artificiale per il quale è richiesta costantemente una dop-

[156] Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale 1918/1939* (a cura di fausto Malcovati), Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 343-344.

[157] Nel suo studio di via Borodinskaja a San Pietroburgo, Mejerchol'd tenne tra il 1914 e il 1917 una classe di «tecnica di movimenti scenici» in cui lavorava in stretta collaborazione con Vladimir Solov'ëv, specialista erudito della Commedia dell'Arte; cfr. Béatrice Picon-Vallin, *Il lavoro dell'attore in Mejerchol'd*, in *Teatro e Storia*, 1996, p. 87.

pia linea di condotta, tanto sul piano del ritmo, del disegno, dello spazio quanto su quella dei temi e dello stile» [158].

Il ruolo fondamentale della musica nel processo creativo di Mejerchol'd e nella sua drammaturgia è fin troppo noto per soffermarci a parlarne in questa sede [159]. Ci basti qui ricordare la sua collaborazione con Michail Gnesin alla messa a punto di una nuova tecnica di declamazione musicale, nonché di un sistema di trascrizione della partitura scenica a partire dal modello musicale [160], che per molti versi incrocia quella parallela di Volkonskij. Durante la sua collaborazione con Mejerchol'd, tra il 1909 e il 1914, Gnesin cercò di verificare nella pratica la propria teoria sulla «lettura musicale del dramma», fondata sulla lettura della notazione musicale, sul rigoroso rispetto delle indicazioni ritmiche, delle altezze sonore e delle pause [161]. Lo stesso Gnesin dichiarava, benché Mejerchol'd non lo volesse riconoscere [162], di essersi ispirato al manuale sulla parola espressiva di Vol-

[158] *Ibidem*, pp. 89-90.

[159] Cfr. L. Varpachovskij, *Uroki Mejerchol'da* (Le lezioni di Mejerchol'd), in AA.VV., *Muzyka v dramatičeskom teatre* (La musica nel teatro drammatico), Leningrado, Ed. Muzyka, 1976, pp. 7-25; Salomon Volkov, *Predislovie k publikacii materialov k 100-letiju so dnja rošdenija Mejerchol'da* (Introduzione alla pubblicazione dei materiali per il centenario della nascita di Mejerchol'd), in *Sovetskaja Muzyka*, n. 3, 1974; Idem, *Principi fondamentali della regia musicale di Mejerchol'd*, in *Nuova Rivista Musicale*, luglio/settembre, 1976, pp. 384-397; L. Arnstam, *Mejerchol'd i muzyka* (Mejerchol'd e la musica), in *Sovetskaja Muzyka*, n. 3, 1974, pp. 56-58; Michail Gnesin, *Muzyka v teatre V. E. Mejerchol'da* (La musica nel teatro di Mejerchol'd), Manoscritto inedito, Fondo Gnesin n. 2954, Fascicolo 1, Foglio 141, 1933-1935; E. Kaplan, *Režisser i muzyka* (Il regista e la musica), in AA.VV., *Vstreči s Mejerchol'dom* (Incontri con Mejerchol'd), Ed. VTO, Mosca 1967, pp. 332-351.

[160] Durante la sua collaborazione con Mejerchol'd allo Studio di via Borodinskaja, Gnesin lavorò alla messa a punto di un sistema di «lettura musicale» del dramma di cui si trova ampia traccia negli articoli e negli appunti, tuttora manoscritti, conservati al RGALI: cfr. tra gli altri *Lekcija o muzikal'nom čtenii (o ritme), pročitannaja v studii V. E. Mejerchol'da* [Una lezione sulla lettura musicale (sul ritmo) tenuta presso lo studio di V. E. Mejerchol'd, 1913]; *Muzyka v teatre Mejerchol'da* (La musica nel teatro di Mejerchol'd, del 1933-1935); *Vospominanija o zanjatjach muzykal'nogo čtenija v Studii V. E. Mejerchol'da* (Ricordi sulle lezioni di lettura musicale tenute allo studio di Mejerchol'd, 1941); Manoscritti inediti conservati al RGALI, Fondo Gnesin 2437, Volume 3, rispettivamente Fascicolo 109, 181 e 847.

[161] Cfr. *O muzykal'nom čtenii* (Sulla lettura musicale), Manoscritto inedito, Fondo Gnesin n. 2954, Volume 1, Fascicolo 107, 1911-1913.

[162] In una lettera al compositore del 1913, Mejerchol'd scrive: «Caro amico, mi scriva al più presto di sé, del suo lavoro. Che ne è della sua *Finlandese*? Sta scrivendo qualcosa sulla "declamazione musicale nel dramma"? Bisogna affrettarsi a fare uscire questa brochure, sia pure su un quotidiano. Il principe Volkonskij incomincia

konskij per mettere a punto il proprio sistema di lettura musicale [163]. L'origine di questa pratica andava ricercata nella tradizione orale dei bardi russi, la cui tecnica di canto del verso era tornata all'attenzione degli attori russi a cavallo dei due secoli. La bioritmica di Volkonskij e la successiva biomeccanica di Mejerchol'd trovarono un terreno di confronto proprio sul piano del rapporto che instaurano con la musica.

La bioritmica di Volkonskij, con la stretta relazione che stabiliva tra corpo e musica, aveva introdotto delle prospettive nuove secondo le quali ripensare l'estetica teatrale. Volkonskij, come abbiamo visto, intendeva superare l'idea romantica di «Bello Ideale», inteso come categoria universale dello spirito, con quella più concreta di «sensazione». Il suo interesse s'incentrava dunque sulle categorie percettive dello spettacolo e sui suoi presupposti psicofisiologici. L'idea di un coinvolgimento dell'intero corpo dell'uomo nel processo di percezione della musica avanzata da Dalcroze, unita a quella ancora più estrema di D'Udine di un'origine gestuale della musica stessa, metteva radicalmente in crisi ogni presupposto metafisico all'origine di quest'arte. Inoltre, l'attenzione particolare di Volkonskij per l'aspetto tecnico delle arti, estendendosi anche alla musica, la riportava nell'ambito di un'estetica della forma e non più del sentimento. Questa concezione, derivata dall'idea musicale di Jaques-Dalcroze, fu duramente attaccata, nel 1915, dal figlio di Nikolaj Rimskij-Korsakov, che in un articolo uscito su *Russkaja Mysl'* ne criticava i proseliti più fedeli: Jean D'Udine e Sergej Volkonskij [164]. A parere di Andrej Rimskij-Korsakov la debolezza del sistema di Jaques-Dalcroze consisteva nell'aver spinto una pratica puramente «pedagogica» come la ginnastica ritmica verso i territori, a suo parere molto più esclusivi,

già a dare lezioni sul tema che ci sta a cuore. La sua prima apparizione pubblica risale a primavera, all'Istituto di Storia delle Arti. Mi sono dichiarato contro. Non ha forse sentito dire qualcosa di questo mio intervento? [...] Volkonskij parlava come se avesse scoperto lui l'America per primo. Mi è toccato rivendicare per Lei il primato della scoperta di un nuovo sistema»: cfr. Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd, *Perepiska* (Carteggio), Moskva, Iskusstvo, 1976, pp. 156-157. Mejerchol'd si riferiva qui alla relazione di Volkonskij *Drevnij chor na sovremennoj scene* (Il coro antico sulla scena contemporanea), presentata all'Istituto di Storia delle Arti di Pietroburgo all'inizio del 1913. Nel suo intervento Volkonskij esprimeva la necessità per l'attore russo di rivedere completamente il lavoro sulla declamazione drammatica in termini musicali.

[163] Si tratta di *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva), cit.

[164] Cfr. Andrej Rimskij-Korsakov, *Dal'kroz i estetika* (Dalcroze e l'estetica), in *Russkaja Mysl'*, maggio 1915, pp. 67-81.

dell'estetica. L'accusa si fondava sulla dichiarata intenzione di Dalcroze, di far risorgere l'orchestica greca, la primigenia unità di corpo e suono, riunendo polifonia e poliritmia in una nuova moderna sintesi delle arti[165]. Secondo Rimskij-Korsakov sarebbe stato ridicolo ascrivere al pretesto musicale un significato meccanico e fisiologico per i movimenti del corpo. L'energia impulsiva della musica a suo parere non poteva essere fondata sull'effetto meccanico-fisiologico immediato che esercitano i suoni sull'apparato motorio: a suo modo di vedere il ruolo della musica ne sarebbe risultato troppo limitato.

> Infatti, una pedagogia finalizzata a un proficuo sviluppo del senso del ritmo e all'elaborazione di una stabile abitudine alla scomposizione del movimento ha bisogno solo di un sistema, indifferenziato convenzionalmente ed esteticamente, di relazioni tra segni musicali e movimenti del corpo. Il sistema fornisce delle regole generali di accompagnamento plastico delle percezioni musicali, mentre la scuola trasforma tali regole in un'abitudine. La «trasformazione» della musica in plastica si fonda in tal modo sull'abituare l'organismo a reagire in modo convenzionale all'impressione musicale. Reazioni quelle, s'intende, volontarie, e niente affatto riflesse o istintive. La musica, e in particolare la sua componente ritmica, è solo un pretesto per manifestazioni cinetiche[166].

La critica avanzata da Rimskij-Korsakov alle teorie dalcroziane, e alle idee di Volkonskij e di D'Udine che da esse derivarono, coincideva pienamente con le riserve espresse dai teorici russi più conservatori sulle teorie di Gnesin circa un decennio prima. Gnesin, noto agli storici del teatro per la sua collaborazione con Mejerchol'd all'elaborazione di un sistema di declamazione musicale, aveva lanciato nel 1902 l'idea di un'origine plastica della creazione musicale, che confutava l'idea diffusa di una natura puramente «emozionale» dell'espressione musicale, sottolineandone invece il portato plastico e conoscitivo[167]. Sin dai suoi primi scritti teorici, Gnesin aveva cercato di dimostrare che per la musica non era affatto caratteristica l'imprecisione delle immagini né la pura emozione, che di solito si associavano a quest'arte; la frase musicale, a suo parere, non era meno den-

[165] Cfr. *Ibidem*, p. 68.

[166] *Ibidem*, pp. 68-69.

[167] Si tratta del suo primo articolo a carattere scientifico, scritto nel 1902: *O plastičeskom načale v muzykal'nom voobraženii* (Del principio plastico nell'immaginazione musicale): cfr. Michail Gnesin, *Stat'i - Vospominanija - Materialy* (Articoli. Memorie. Materiali), Moskva, Sovetskij Kompozitor, 1961, p. 124.

sa di contenuto del linguaggio razionale e pertanto la musica rientrava nell'ambito del «pensiero emotivizzato» (*emocionalizirovannoe myšlenie*). Tali considerazioni – allora del tutto inedite – scatenarono molte polemiche: gli psicologi dell'epoca, come ad esempio Théodule Ribot, e i filosofi non potevano accettare l'uso della parola «pensiero» applicata a un ambito musicale da loro ritenuto del tutto irrazionale [168].

Qualche anno dopo, negli anni 1911-1913, lo stesso Gnesin nel mettere a punto il suo sistema di declamazione musicale per il laboratorio di Mejerchol'd, non mancava di ricordare come fosse stato proprio Volkonskij ad aver applicato una concezione plastica della parola e del suono all'elaborazione di un sistema espressivo fondamentale per il teatro.

Le posizioni di Rimskij-Korsakov, e di tutti i detrattori della ritmica, tendevano a difendere il primato assoluto della musica sulle altre arti: «Non bisogna essere un proselite di Schopenhauer per riconoscere che tra la musica e il fondamento noumenico della personalità umana esistono legami strettissimi. La musica non è forse, rispetto alla plastica, il noumeno, così come la plastica rispetto alla musica è il fenomeno?» [169]. In tal senso, era decisamente inaccettabile per loro la prospettiva fenomenologica abbracciata da Volkonskij.

A Volkonskij Rimskij-Korsakov rimproverava di aver sopravvalutato il ruolo del ritmo, trascurando il valore psicologico delle altre componenti della composizione musicale, cioè armonia e melodia. A suo parere il movimento del corpo non avrebbe mai potuto raggiungere la varietà espressiva della musica che non si limita certo alla sola componente ritmica. Rimskij-Korsakov dimostrava così di non conoscere fino in fondo né le teorie dalcroziane, né le concezioni musicali di Volkonskij fondate sull'insegnamento delsartiano. Lo stesso Volkonskij era anche compositore, e le componenti della musica non gli erano certo estranee. Come aveva illustrato nell'esposizione del suo sistema, era possibile far corrispondere ognuna di esse a una particolare qualità del movimento corporeo; così la melodia troverebbe espressione nella forma e nella direzione del movimento, l'armonia nella sua distribuzione, nella sua correlazione e il ritmo nella sua velocità. D'altronde, come dichiarava lui stesso, Volkonskij ai fini di

[168] Cfr. M. S. Pekelis, *Muzykal'no-estetičeskie vozzrenija i literaturnye trudy M. F. Gnesina* (Le concezioni estetico-musicali e gli scritti letterari di M. F. Gnesin), in Gnesin, *Stat'i - Vospominanija*, cit., pp. 68-69 e Gnesin, *Ibidem*, p. 124.

[169] *Ibidem*, p. 75.

elaborare un sistema di allenamento fisico dell'attore aveva considerato gli elementi musicali esclusivamente dal punto di vista del movimento, per tale ragione si era limitato a parlare di metro e di ritmo, mettendo in secondo piano melodia e armonia.

A ogni modo, malgrado le riserve di molti musicologi idealisti, la bioritmica di Volkonskij aveva offerto una prospettiva del tutto nuova alla relazione corpo/suono che ebbe notevoli ricadute su tutti i settori dell'arte. Nei primi anni Venti alcuni dei presupposti teorici e delle pratiche innovative introdotti da Volkonskij nel campo delle arti dello spettacolo tornarono di grande attualità, affiancandosi in modo del tutto complementare alle teorie meccaniciste allora in voga. Tra queste ebbe particolare rilievo, com'è noto, la biomeccanica di Mejerchol'd che delle esperienze del decennio precedente aveva saputo fare tesoro.

Il termine biomeccanica apparve per la prima volta nelle teorie di Mejerchol'd intorno al 1918 e diventò uno degli slogan del suo «Ottobre Teatrale» che stigmatizzò l'eredità idealista dei teatri russi del XIX secolo, Teatro d'Arte compreso, e cristallizzò le implicazioni ideologiche delle avanguardie costruttiviste[170]. La biomeccanica era un nuovo sistema di movimenti scenici fondati, come la bioritmica, sull'esteriorizzazione e non sullo sviluppo dell'interiorità. Lo sfondo musicale nella biomeccanica era fondamentale, esattamente come nella bioritmica di Volkonskij. Lo scopo da raggiungere ancora una volta era la consapevolezza dell'attore, oltre alla sua preparazione fisica. Mejerchol'd attingeva anche lui alla psicologia oggettiva americana, al taylorismo, alla riflessologia sovietica (William James, Ivan Pavlov, Vladimir Bechterev e gli etologi). Esattamente come sosteneva lo stesso Volkonskij, Mejerchol'd era convinto che ogni stato psicologico fosse condizionato da processi fisiologici, da costruzioni fisiche, e che solo un movimento corretto potesse far scaturire un autentico sentimento del ruolo. Queste pratiche differivano sostanzialmente nel tipo di esercizi utilizzati e, non essendo fondamentalmente in contraddizione, si ritrovarono spesso affiancate nel training degli attori dei laboratori sperimentali degli anni Venti. In un testo del 1926[171], che riprende quasi alla lettera le argomentazioni con cui Volkonskij, pionieristicamente, aveva spiegato l'utilità della ritmica per il training dell'attore un decennio prima si legge: «Nel campo del

[170] Cfr. Béatrice Picon-Vallin, *Op. Cit.*, p. 90.

[171] Cfr. Vadimir Mass, in *Vestnik Teatra*, n. 69, 1920, p. 6.

mestiere dell'attore, Dalcroze e i suoi seguaci (Appia, Volkonskij e altri) furono tra i primi a parlare dell'indispensabilità di una tecnica del movimento su cui lavorare, non meno di quanto si faccia già per la tecnica della voce. Non parlavano di scenografia, né di allestimenti scenici, né di luci, non perseguivano altro fine se non quello di aiutare l'attore a dare il massimo di espressività al proprio corpo. L'azione scenica è percepita contemporaneamente nello spazio e nel tempo, e il corpo umano in movimento è il punto d'incontro di queste due categorie. Ecco perché "l'educazione del movimento" per l'attore acquistava un'importanza fondamentale; egli doveva essere in grado di gestire facilmente e liberamente i propri muscoli» [172].

Malgrado il ritorno d'interesse per la bioritmica nell'epoca rivoluzionaria, molti finirono per vedere genericamente in Delsarte e Dalcroze i simboli della rinascita della plastica ellenica che si voleva superare nella nuova epoca di «taylorizzazione» del gesto teatrale. Uno dei più accaniti fautori del gesto razionale finalizzato e costruttivo fu Ippolit Sokolov, che della taylorizzazione si fece acceso difensore sulle pagine delle riviste dei primi anni Venti [173]. Il macchinismo affermato dall'ala costruttivista toccò in questo polemista d'eccezione la massima espressione. Sokolov, ignorando totalmente le relazioni esistenti con l'epoca bioritmica che precedette l'esplosione razionalista della sua epoca, vedeva in personaggi come Nikolaj Foregger gli innovatori più validi della nuova epoca sovietica. «L'uomo e l'attore sono una macchina viva nel senso letterale e non figurato (puramente metaforico) del termine. Soltanto basandosi sulle ricerche di una serie di fisiologi, a cominciare da Marey fino a Sečenov [...] si può iniziare seriamente l'educazione, o meglio la costruzione dell'uomo e dell'attore, in quanto macchina viva» [174]. I tempi e le forme del lavoro industrializzato avevano modificato a suo parere anche l'organizza-

[172] Z. Punina e Ju. Charlamov, *Ritm (O sisteme Žaka-Dal'kroza i rabote Otdelenija Ritma Instituta Sceničeskich Iskusstva)* [Il ritmo (Il sistema di Jaques-Dalcroze e il lavoro della Sezione Ritmo dell'Istituto delle Arti Sceniche)], in AA.VV., *Ritm i kul'tyra tanca* (Il ritmo e la cultura della danza), Academia, Leningrado, 1926, p. 25.

[173] Cfr. di Ippolit Sokolov, *Tejlorizovannyj žest* (Il gesto taylorizzato), in *Zrelišča*, n.2, 1922, pp. 10-11; *Vospitanie aktera* (L'educazione dell'attore), in *Zrelišča*, n. 8, 1922, p.11; *Dal'kroz i fizkul'tura* (Dalcroze e l'educazione fisica), in *Ermitaž*, n.9, 1922, p. 13; *Industrial'naja žestikuljacija* (La gesticolazione industriale), in *Ermitaž*, n. 10, 1922, pp. 6-7: si trovano le traduzioni italiane di Ornella Calvarese nel dossier *La febbre del teatro*, cit. alle pp. 117-126.

[174] *Sistema Dal'kroza* (Il sistema di Dalcroze) - *Diskussija*, in *Ermitaž*, n.14, 1922, pp. 8-10.

zione psicofisiologica dell'uomo che avrebbe dovuto disporre di una camminata e di una gesticolazione taylorizzate. A parere di quanti, come lui, furono attratti dalle nuove teorie razionaliste americane, era necessaria una «cultura della gesticolazione industriale» [175]. Sokolov, ignorando del tutto la parte del sistema di Volkonskij dedicato alla respirazione, accusava la ginnastica ritmica di formare un atleta di tipo «addominale» e non «toracico», di non badare affatto alla respirazione e di essere pertanto non solo del tutto disarmonica, ma addirittura nociva. Le sue accuse a dire il vero non tenevano in alcun conto l'enorme lavoro teorico e pratico svolto da Volkonskij, e attaccavano la ritmica per aver posto alla base degli esercizi solo un ritmo musicale e non psicofisiologico e lavorativo. Le posizioni di Sokolov accesero una breve polemica sulle pagine di *Ermitaž* [176] in cui si confrontarono le tesi di Sokolov contro la ritmica dalcroziana e quelle di Nikolaj L'vov a favore. Quest'ultimo spiegava quanto fossero infondate le accuse alla ritmica avanzate da Sokolov che dimostrava una totale ignoranza sia della trasformazione subita dagli esercizi di ritmica nella loro applicazione all'Istituto del Ritmo, sia del fatto che la pratica ritmica non avesse come scopo principale l'allenamento atletico dell'allievo (a questo scopo erano stati inseriti appositamente corsi di ginnastica svedese, di plastica, d'impostazione della respirazione). Inoltre, l'infondata accusa di nocività avanzata da Sokolov pareva ignorare che la ritmica si fondava sulla camminata e la corsa, vale a dire sui movimenti più naturali dell'uomo.

Occorre dire che le posizioni di Sokolov furono confutate da più parti e ne fu dimostrata l'assoluta inutilità per il teatro. In particolare, pareva improponibile [177] l'idea di Sokolov di pretendere dal teatro «che insegnasse a tutti a camminare e a muoversi secondo i dettami della taylorizzazione» per diversi ordini di ragioni: innanzitutto era assurdo confondere il principio genericamente lavorativo del gesto con quello estetico-espressivo. A differenza di quanto accade nel lavoro, a teatro il gesto teatrale è allo stesso tempo strumento e fine del lavoro teatrale. Il fondamento di qualsiasi gesto scenico è anzitutto l'effetto da esercitare sul pubblico: questo è il suo scopo principale, e non è detto che possa sempre corrispondere alle linee geometriche della gesticolazione industriale. In tal senso, la biomeccanica mejer-

[175] Cfr. *Ibidem*, p. 7.

[176] *Sistema Dal'kroza*.

[177] Arkadij Pozdnev, *Tejlorizm na scene* (Il taylorismo sulla scena), in *Zrelišča*, n. 5, 1922, pp. 8-9.

chol'diana differiva dalla taylorizzazione auspicata da Sokolov proprio perché derivava, come la bioritmica, dalle possibilità «naturali» del corpo umano. L'idea di Taylor di razionalizzare il gesto in vista del massimo risparmio di energia nella sua attuazione è non solo inutile per il teatro, ma addirittura dannosa[178], l'espressività del gesto teatrale infatti spesso si fonda sulla massima apertura e sul dispendio volontario di energia e non necessariamente sulla sua economia.

In buona sostanza le teorie sull'attore degli anni Venti non fecero che riprendere un tema già caro alla prima avanguardia bioritmica che era partita dal superamento del principio di reviviscenza e visceralità per approdare a un uso cosciente della propria espressività corporea attraverso la piena presa di coscienza di questo stesso corpo.

BIBLIOGRAFIA di Sergej Volkonskij

1892: *Chudožestvennoe naslaždenie i chudožestvennoe tvorčestvo* (Il godimento estetico e la creazione artistica), San Pietroburgo.
1892: *Art et beauté*, in *La Nouvelle Revue*, 1[er] avril, pp. 465-488.
1893: *Iskusstvo i nravstvennost'* (L'arte e la morale), in *Vestnik Evropy*, n. 4.
1896: *Očerki russkoj istorii i russkoj literatury (Publičnye lekcii, čitannye v Amerike)* [Note di storia e di letteratura russe (Lezioni pubbliche tenute in America)], Tipo-Lit. Golike, San Pietroburgo.
1899: *O Mol'ere* (Molière), in *Novoe Vremja*, 2 (14) settembre, n. 8446.
1910: *Ob iskusstve aktëra* (Sull'arte dell'attore), in *Russkie Vedomosti*, 7 novembre, n. 257.
1910: *O russkoj aktërskoj technike* (Sulla tecnica dell'attore russo), in *Reč'*, 28 ottobre (testo della lezione pubblica tenuta presso l'Istituto Superiore Tenisev).
1911: *Pravda i krasota na scene* (Verità e bellezza sulla scena), in *Pietroburgoskaja Gazeta*, n. 87.
1911: *V literaturno-chudožestvennom kružke* (In un circolo artistico-letterario), in *Russkie Vedomosti*, 6 aprile, n. 78.
1911: *Čelovek i ritm* (L'uomo e il ritmo), in *Apollon*, n. 6, pp. 33-50.
1911: *V zašitu akterskoj techniki* (In difesa della tecnica dell'attore), in *Apollon*, n. 1-2.
1911: *Pantomima* (La pantomima), in *Apollon*, n. 10, pp. 20-25.
1911: *Razgovor* (Una conversazione), in *Studija*, n. 1, pp. 8-13.
1911: *O "muzyke v drame"* (La musica nel dramma), in *Studija*, n. 5, p. 6.
1911: *Plastika i muzyka* (La plastica e la musica), in *Studija*, n. 5, pp. 18-19.

[178] Cfr. *ibidem*, p. 8.

1911: *Opjat'o muzyke v drame* (Di nuovo sulla musica nel dramma), in *Studija*, n. 8, p. 7.
1911: *Muzyka, plastika, slovo* (Musica, plastica, parola), in *Studija*, n. 11, pp. 7-9.
1911: *Sceničeskaja obstanovka i čelovek* (L'allestimento scenico e l'uomo), in *Ežegodnik Imperatorskich Teatrov*, vyp. VII, pp. 25-36.
1912: *Chudožestvennye otkliki* (Note sull'arte), Apollon, San Pietroburgo.
1912: *Čelovek na scene* (L'uomo sulla scena), San Pietroburgo.
1912: *Ritm v sceničeskich iskusstvach* (Il ritmo nelle arti sceniche), in *Apollon*, n. 3/4, pp. 52-67.
1912: *Adol'f Appia* (Adolphe Appia), in *Apollon*, n. 6.
1912: *Ritm v istorii čelovečestva* (Il ritmo nella storia dell'umanità), in *Ežegodnik Imperatorskich Teatrov*, vyp. 3, pp. 1-13.
1912: *Razgovory* (Conversazioni), Apollon, San Pietroburgo.
1912: *Prazdničestva v Gellerau* (Festeggiamenti ad Hellerau), in *Apollon*, n. 6, pp. 45-49.
1912: *Is knigi: Vyrazitel'nyj čelovek - Sceničeskoe vospitanie žesta po Del'sartu* (Dal libro: *L'uomo espressivo*), in *Apollon*, n. 7 e n. 8, pp. 34-48 e pp. 20-32.
1913: *Dviženie i muzyka na scene* (Movimento e musica sulla scena), in *Reč'*, 17 febbraio, n. 47, p. 3.
1913: *Ritmičeskaja gimnastika* (La ginnastica ritmica), in *Listki Kursov Ritmičeskoj Gimnastiki*, n. 1.
1913: *Na Mangejmskoj teatral'noj vystavke* (La mostra teatrale di Manheim), in *Apollon*, n. 3, pp. 26-29.
1913: *Drevnij chor na sovremennoj scene* (Il coro antico sulla scena contemporanea), in *Apollon*, n. 4, pp. 22-29 e n. 5, pp. 29-37.
1913: *Studija Moskovskogo Chudožestvennogo Teatra* (Lo Studio del MCHAT), in *Apollon*, n. 5, pp. 51-53.
1913: *Desjatiletie Obščedostupnogo teatra* (Il decimo anniversario del Teatro Obščedostupnyj), in *Apollon*, n. 10, pp. 76-77.
1913: *Elektra v Marinskon Teatre* ("Electra" al teatro Marinskij), in *Apollon*, n. 3, pp. 49-52.
1913: *Vyrazitel'noe slovo* (La parola espressiva), Apollon, San Pietroburgo.
1913: *Vyrazitel'nyj čelovek. Sceničeskoe vospitanie žesta* (L'uomo espressivo. L'educazione scenica del gesto), San Pietroburgo.
1913: *Ptica i čelovek (Muzykal'noe sopostovlenie)* [L'uccello e l'uomo (Un paragone musicale)], in *Apollon*, n. 6. pp. 39-43.
1913: *Russkij balet v Pariže* (Il balletto russo a Parigi), in *Apollon*, n. 6, pp. 70-74.
1913: *Anatomija soglasnych* (Anatomia delle consonanti), in *Golos i Reč'*, n. 3, pp. 3-6.
1914: *O kinematografe*, in *Vyskazyvanija dejatelej dorevoljucionnogo iskusstva i literatury po teoretičeskim voprosam kinematografa* (Sul cinema, in Dichiarazioni di artisti e letterati del periodo prerivoluzionario sulla

teoria del cinema), Rukopisi i publikacii (Manoscritti e stampa), Kabinet Sovetskogo Kino VGIKa, Mosca.
1914: *Russkij Balet v Pariže*, in *Reč'*, n. 13590, 20 aprile (rist. in *Vestnik Kinematografii*, nn. 8 e 9 e in *Teatral'naja Gazeta*, n. 40, 1915).
1914: *Sopostovlenie* (Un confronto), in *Listki Kursov Ritmičeskoj Gimnastiki*, n. 6.
1914: *Nemaja opasnost'* (Un pericolo muto) in *Reč'*, n. 90, 2 aprile (rist. in *Vestnik Kinematografii*, nn. 8 e 9 e in *Teatral'naja Gazeta*, n. 40, 1915).
1914: *Kinematograf i teatr* (Il cinema e il teatro), in *Peterburskij kur'er*, n. 72, 2 aprile, p. 4.
1914: *Otkliki teatra* (Echi teatrali), Sirius, Pietroburgo.
1914: *O čitke* (La lettura teatrale), in *Russkaja mysl'*, vyp. 3, pp. 73-82.
1914: *Der Rhythmus in Russland,* San Pietroburgo.
1915: *Teatral'nye nabljudenija* (Considerazioni teatrali), in *Birževye Vedomosti*, 12 gennaio, n. 14607.
1915: *Teatral'nye nabljudenija* (Considerazioni teatrali), in *Birževye Vedomosti*, 22 gennaio, n. 15627.
1921: *O dekabristach. Po semejnym vospominanijam* (I decabristi - Ricordi di famiglia), Russkoe Izdatel'stvo Povolockoj i Ko., Parigi.
1920-1921: *Zakony mimiki* (Le leggi della mimica), in *Zapiski peredvižnogo Obščedostupnogo Teatra*, vyp. 30-31-32, settembre-ottobre, pp. 33-39.
1924: *Byt i bytie* (Il comune nel quotidiano), Mednyj Vsadnik, Berlino.
1923: *Moi vospominanija* (Le mie memorie), T. 1-3, Mednyj Vsadnik, Monaco.
1925: *Poslednyj den': roman-chronika* (L'ultimo giorno: romanzo cronaca), Mednyj Vsadnik, Berlino.
1928: *V zaščitu russkogo jazyka. Sbornik statej* (In difesa della lingua russa. Antologia di scritti), Mednyj Vsadnik, Berlino.
1978: *Byt v Bytie* (L'essere e il quotidiano), Paris, Ymca Press.
1992: *Moi vospominanija v dvuch tomach* (Le mie memorie in due volumi), Mosca, Iskusstvo.
1992: *O russkom ekrane* (Lo schermo russo) (articolo del 1928, uscito sul n. 4 di *Zveno*, a Parigi), in *Kinovedčeskie Zapiski*, vyp. 13, pp. 150-151.
1998: *Kinematografičnost'i teatral'nost'* (Cinematograficità e teatralità), in *Kinovedčeskie Zapiski*, vyp. 39, pp. 52-53.

Carla Di Donato
PRIMO DOSSIER SALZMANN

Nota di Franco Ruffini – Alexandre de Salzmann (1874-1934) è un protagonista di quello che Eugenio Barba a più riprese ha chiamato il «teatro sotterraneo» del Novecento, ricordando che è sotto terra che crescono le radici.

Quando affiora alla superficie, è sempre dentro vicende esemplari. È il caso della collaborazione come illuminotecnico d'eccellenza presso l'Istituto di Hellerau. Adolphe Appia ed Emile Jaques-Dalcroze ne parlano come di un inventore geniale, sia rispetto ai praticabili per movimentare lo spazio scenico, sia rispetto al sistema d'illuminazione, specificamente ideato per la sala dell'Istituto in cui si svolsero le Feste scolastiche del '12 e del '13. Si tratta, in questo caso, di vicende abbastanza conosciute, ma nelle quali i grandi nomi – Appia, Dalcroze – emersi alla considerazione storiografica, rischiano di occultare quello di Salzmann, sotto terra appunto.

C'è poi il capitolo Artaud, questo assai meno noto. Il rapporto di Salzmann con Artaud passa attraverso Gurdjieff e l'attività dell'*Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo*, installatosi a Fontainebleau, vicino Parigi, nel 1922. Salzmann fu, insieme alla moglie Jeanne – ex allieva di Dalcroze –, uno dei principali collaboratori di Gurdjieff, ed ebbe a sua volta come allievo il poeta surrealista René Daumal. A leggere certe pagine di Daumal, dichiaratamente debitrici dell'insegnamento di Salzmann, intorno all'«azione cosciente», sembra di sentire Artaud, con il quale peraltro Daumal ebbe significativi rapporti durante il periodo di definizione del teatro della crudeltà. Attraverso Daumal, l'insegnamento di Salzmann contribuisce a dare concretezza e contesto alle visioni, altrimenti astratte e isolate, di Artaud.

C'è infine un capitolo più istituzionale se si vuole, ma non meno importante. Nel 1921, Alexandre de Salzmann viene ingaggiato da Jacques Hébertot come illuminotecnico al Théâtre des Champs Elysées. Famosa la sua partecipazione all'allestimento di *Pélleas et Melisande*, di Maeterlinck, andata in scena nel dicembre dello stesso anno. È a una ripresa di quello spettacolo che si riferisce Artaud quando, anni dopo dal Messico, in una conferenza ricorda che la luce di Salzmann «viveva, profumava, liberava un odore, era diventata una sorta di nuovo personaggio».

Tra questi capitoli – tutti peraltro, anche i più esplorati, assai poco

esplorati – il vuoto. Quali sono le dimensioni precise del contributo di Salzmann al lavoro di Appia e Dalcroze; quale il legame tra questa attività e quella con Gurdjieff, al di là del rapporto con la (futura) moglie Jeanne Allemand; e quale, infine, l'intreccio tra i margini del teatro – nei quali sempre si mosse Salzmann – e il centro, in quel teatro che storicamente si confrontava proprio con la sua «perdita del centro»? È un fatto che Salzmann si colloca al crocevia di quel movimento fondamentale del Novecento che, riconsiderando alla radice la presenza del corpo nel teatro, finì col trascendere il corpo, e lo stesso teatro.

Carla Di Donato porta un po' di luce su Alexandre de Salzmann. Lo fa attivando strategie di vario tipo, dallo spoglio di libri al contatto diretto con testimoni, in una ricerca tanto spregiudicata quanto difficile, che non ha paura di trattare da documenti materiali e persone spesso ipotecati da una prospettiva *new age*.

Il dossier che qui si presenta consta di una cronologia, articolata su due colonne: i fatti in quella di sinistra, e le fonti in quella di destra. Tutt'e due – fonti e fatti – sono eterogenei, per importanza e per affidabilità. Tuttavia, tendono un filo che comincia a disegnare una forma compiuta, della vita di Alexandre de Salzmann e dello studio che se ne può fare.

C'è poi la traduzione di un saggio sul teatro cinese, di fatto sconosciuto, molto lodato da Daumal che ne auspicava la pubblicazione, in cui attraverso l'attore cinese traspare l'ideale di attore padrone del proprio corpo e della propria mente, che Salzmann vedeva come modello generale dell'uomo. Insieme a tanti maestri del teatro del Novecento.

CRONOLOGIA DI ALEXANDRE DE SALZMANN

1874-1897

25 gennaio 1874: nasce in Russia, a Tiflis, capitale della Georgia, Alexandre Gustave de Salzmann, da una famiglia di origini baltiche: è figlio di Emilie nata Jürgens e di Albert Théodore de Salzmann, Consigliere di Stato e architetto rinomato. Sue opere sarebbero il Museo, la Chiesa Tedesca di Tiflis e varie dimore sia di personalità sia dei familiari dello Zar. **Fino al 1897**: Alexandre de Salzmann conduce i suoi studi a Tiflis e poi all'Accademia di Belle Arti di Mosca.	James Webb, *The Harmonious Circle*, Shambala, Boston, 1987, p. 173 e dal passaporto originale di Alexandre de Salzmann, consegnatomi a mano dal nipote, Dr. Alexandre de Salzmann e dalla lettera, in data 26 febbraio 2003, di Madame Nathalie de Salzmann de Etievan, prima figlia dei coniugi Salzmann. James Webb, *Harmonious*, cit., p. 173.

1898-1900

1897-1898 (?): lascia la Russia, si trasferisce in Germania, a Monaco. **5 novembre 1898**: data di inizio di frequenza presso l'Akademie der Bildenden Künste (Accademia di Belle Arti) di Monaco del corso di pittura condotto dal rinomato artista e uno dei massimi insegnanti Franz von Stuck da parte di Alexandre de Salzmann con il numero di matricola 1959. A questa data il padre risulta deceduto.	Segreteria dell'Akademie der Bildenden Künste di Monaco (Germania).
1900: inizia la collaborazione con il periodico tedesco *Jugend*. Primo contributo grafico di Alexandre de Salzmann.	*Jugend*, n. 12, 1900, p. 218.
Negli anni della sua «formazione» sulla pittura, compie un viaggio in Giappone dove studia in una scuola di pittura e apprende anche un'arte marziale allora poco conosciuta in Occidente: lo judo. (La cronologia è incerta.)	Lettera di Nathalie de Salzmann de Etievan, 26.02.2003.

Compie viaggi in Persia (la cronologia è incerta).	Beryl de Zoete, *The Thunder and the Freshness*, in Adolphe Appia, *Oeuvres Complètes*, Tome III 1906-1921, L'Âge d'Homme, Lausanne, p. 103.

1901

Salzmann fa parte della colonia di artisti russi a Monaco (tra cui appunto Kandinskij, Jawlensky ecc.) e frequenta il circolo d'avanguardia dello Schwabing, il «quartiere latino» della Monaco dei primi del Novecento. **13 aprile**: apertura del teatro di cabaret *Die Elf Scharfrichter* (Gli Undici Boia) sul retro della locanda *Zum Goldenen Hirschen*, primo locale del genere a Monaco. Gli spettacoli venivano dati per un pubblico ristretto di invitati riuniti in associazione; l'intento era quello di aprire alla satira sociale.	Per ulteriori informazioni su Schwabing e sul cabaret *Die Elf Scharfrichter*: Mara Fazio, *Cabaret, anticamera del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. III: Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino, 2001; p. 901, e pp. 907-909.
Anche Alexandre de Salzmann lavora presso il cabaret *Die Elf Scharfrichter* di Monaco.	Helmut Friedel, *Il Blaue Reiter come modello mentale dell'arte tedesca del XX secolo. La storia del Blaue Reiter*, saggio pubblicato nel catalogo della Mostra «L'Espressionismo. Presenza della pittura 1900-2000» (25 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Torino, a cura di Helmut Friedel e Giovanni Iovane, edito da Electa, Milano.
Maggio: Kandinskij fonda una piccola associazione privata di espositori, con annessa una scuola d'arte, la cosiddetta *Phalanx*, insieme ai disegnatori e scenografi Ernst Stern e Alexandre de Salzmann, che organizza, tra il 1901 e il 1904, «un totale di dodici importanti mostre del-	

l'avanguardia internazionale nella pittura e nell'artigianato artistico», poiché, tra gli intenti del suo creatore, vi era quello di «offrire agli artisti coinvolti l'opportunità di esporre e vendere le proprie opere». Forse anche quelle di Alexandre de Salzmann.	

1904

25 ottobre: Alexandre de Salzmann, figlio del Consigliere di Stato, riceve dalle autorità georgiane il passaporto per viaggiare liberamente nei Paesi esteri.	Passaporto con firma originale di Alexandre de Salzmann. (Doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmann.)

1905-1906

Questi sono gli anni (fino al 1911) della sua collaborazione con la rivista tedesca *Jugend*, in forma di contributi grafici: prima bozzetti, vignette satiriche, disegni in bianco e nero e a colori. «Salzmann usava una straordinaria varietà di stili che abbracciavano l'Art Nouveau di maniera, il grottesco, la caricatura e una tecnica superbamente appariscente simile al poster. A partire dalla fine del 1909 i suoi contributi su *Jugend* diminuiscono considerevolmente».	*Jugend*. James Webb, *Harmonious*, cit., p. 173.

1907

Realizza la copertina del n. 4 della rivista *Jugend*: sono gli anni (1907-1909) della collaborazione più intensa di Salzmann con la rivi-	*Jugend*, n. 4.

sta, ora anche con «quadri», di una o due pagine intere (opere datate 1902, 1903, 1904: gli anni dell'esperienza di *Phalanx*).	
Tra il 1907 e il 1908 Dalcroze compie delle dimostrazioni di «Ritmica» a Monaco.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 108.

1908

Arriva a Monaco Thomas de Hartmann, che studia composizione con Felix Mottl.	*Our Life with Mr. Gurdjieff*, Cooper Square Publishers, Inc., 1964; Penguin Books, 1972; traduz. italiana: *La nostra vita con il signor Gurdjieff*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1972.
Alexandre de Salzmann realizza la copertina del n. 17 del periodico *Jugend.*	*Jugend*, n. 17.
In una lettera Dalcroze confida ad Appia un'idea che allora gli sembrava una «chimera» sull'«unità dei movimenti corporali e musicali e delle vibrazioni luminose in teatro».	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 107.

1910

Alexandre de Salzmann realizza la copertina del n. 51 di *Jugend.*	*Jugend*, n. 51.
30 marzo: lettera di Dalcroze ad Appia in cui gli annuncia la data della prima riunione ufficiale in cui si discuterà il lavoro da realizzare presso l'Istituto Jaques-Dalcroze di Hellerau e in cui dice di aver chiesto una scena che «soddisfi entrambi, per lo spazio e per la luce, il giorno e la notte, e la possibilità di sfumarla e modificarla all'infinito».	Lettera Dalcroze-Appia in *O.C.*, T. III, p. 107.

24 aprile: prima riunione ufficiale per Hellerau.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 107.
Giugno: Emile Jaques-Dalcroze dà le dimissioni dal Conservatorio di Ginevra.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 100.
Tra il 1910 e il 1911 Alexandre de Salzmann lascia Monaco. È probabile che da questo momento circa, fino all'ingresso materiale nell'Istituto di Hellerau ancora in costruzione (ottobre 1911), sia iniziato per Salzmann quel periodo di lavoro e di sperimentazione «intermedio» presso l'edificio storico dello Ständehaus, a Dresda, nel ruolo di inventore e realizzatore di scene create *ad hoc* per Emile Jaques-Dalcroze e i suoi allievi.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 100 (per notizie sul lavoro svolto da Alexandre de Salzmann allo Ständehaus di Dresda con Dalcroze, vedi *O.C.*, cit., pp. 100-101).
Infatti, come Dalcroze riconoscerà pubblicamente: «È il pittore russo Salzmann che immagina per i miei esercizi un ingegnosissimo gioco di piani che permettono di costruire rapidamente e facilmente tutta una serie di gradinate e di praticabili». Qui i due artisti proveranno anche l'*Orfeo*.	Emile Jaques-Dalcroze, *La Rythmique et le geste*, in *Le Rhytme, la musique et l'éducation*, p. 127, in Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 100.
Autunno: Dalcroze scrive ad Appia che dispone già di «24 piani di un metro cubo, 4 praticabili alti, dei piani inclinati, degli scalini in gran numero, una scala di 16 gradini (...), facili da maneggiare e che si prestano a tutte le combinazioni». «È a Salzmann che si deve questa standardizzazione degli elementi assemblabili come i moduli architettonici di un Walter Gropius qualche decina d'anni più tardi».	E. Jacques-Dalcroze, *Le Rhytme*, cit., in Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 100.

1911

4 aprile: lettera in cui Dalcroze dichiara di aver fatto «certamente dei progressi in termini di conoscenza dello spazio». Ora a questa deve anche, necessariamente, accompagnarsi quella della luce; ma, allo Ständehaus, era impossibile a causa della vecchiezza dei locali; e Salzmann aveva già un gran da fare con i «praticabili». A Dresda, Salzmann compie esperimenti solo sullo spazio.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, pp. 100-101.
22 aprile: posa della prima pietra dell'Istituto Jaques-Dalcroze a Hellerau.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 100.
Ottobre: ingresso di Jaques-Dalcroze con i suoi allievi nell'Istituto ancora in fase di costruzione.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 100.
Novembre: lettera Dalcroze-Appia in cui il primo dichiara: «...Questi praticabili [di Salzmann allo Ständehaus di Dresda] sono molto preziosi dal punto di vista dello "studio"... ma dal punto di vista artistico c'è certamente l'impressione della mancanza di vita... Attendo con impazienza che mi mandiate qualche facile indicazione di contrasti d'ombre che noi possiamo creare con le nostre modeste risorse».	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 101.
Presso l'Istituto di Hellerau, Salzmann si occupò quindi, prioritariamente, dell'illuminazione scenica. A tal proposito, Dalcroze e Salzmann andarono prima di tutto a Parigi per tentare di rincontrare Fortuny, il cui sistema era stato già adottato in parecchi teatri tedeschi; non trovando Fortuny, i due uomini si diressero per i propri scopi verso Berlino, ma	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III., pp. 109-110.

come dirà Dalcroze ad Appia, per constatare che il sistema Fortuny era stato appesantito, reso poco maneggevole e troppo invasivo. Nacque allora l'idea di concepire un'installazione specifica per la nuova sala, tanto più che non si trattava affatto di un teatro all'italiana.	
A proposito della qualità del lavoro di Alexandre de Salzmann c'è una testimonianza di Hélène Brunet-Lecomte sul suo lavoro per le scene che, naturalmente, proseguì anche a Hellerau.	Per maggiori notizie su questa testimonianza, rimandiamo a Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, pp. 121-125.
La scena a tre livelli tanto lodata come una novità (utilizzata nell'allestimento de *L'Annonce faite à Marie* di Paul Claudel del 1913) era stata già realizzata nel quadro delle attività dell'Istituto, durante l'anno scolastico 1910-1911, come testimonia una lettera di Dalcroze ad Appia contenente schizzi e commenti.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 106.

1912

Georges Ivanovitch Gurdjieff arriva a Mosca.	James Moore, *Chronology of Gurdjieff's Life* (estratto da J. Moore, *Gurdjieff: the Anathomy of a Myth*, Element Books, U.K., 1991), in *Gurdjieff International Review*, Gurdjieff Electronic Publishing, Vol. I, n. 1, 1997. Trad. dall'inglese, *Cronologia*, a cura mia.
Era stata creata un'Associazione Teatrale di Hellerau (*Die Gesellschaft Hellerauer Schauspiele*) di cui facevano parte in particolare Wolf Dohrn, l'editore Jakob Hegner, Salzmann e qualche altro.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 106.

Dal 28 giugno all'11 luglio: prima edizione delle *Schulfeste*, o *Fêtes Scolaires*, a Hellerau. Programma: tre cicli di tre giorni, con dimostrazioni di esercizi di ritmica, più sia *Eco e Narciso*, pantomima di Jaques-Dalcroze, sia il secondo atto (la discesa di Orfeo agli Inferi) di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, sia una *Toccata e fuga* di Mendelssohn-Bartholdy (250 partecipanti).	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, pp. 114-116. Per l'impatto che queste rappresentazioni ebbero sul pubblico, vedi la rassegna stampa dell'epoca contenuta in Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, pp. 109-110.
Brochure promozionale delle Feste Scolastiche: Alexandre de Salzmann disegna il simbolo dello yin/yang sulla copertina.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 189 dove viene descritta anche la scena della sala e la sua luce ambiente.
Alexandre de Salzmann da un estratto di giornale: «Solo le Feste Scolastiche proveranno in quale misura il disegno architettonico, gli effetti della luce e la scenografia si completano; e come l'architetto ha concepito questa grande sala da un punto di vista funzionale».	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 123.
Pubblicazione dell'articolo di Alexandre de Salzmann dal titolo *Licht, Belichtung und Beleuchtung* in *Der Rhytmus* (Jena).	James Webb, *Harmonious*, cit., p. 585.
Quello che è realmente straordinario, che si distingue da tutto quello che è stato fatto fino adesso, è la struttura interna dell'edificio di Hellerau: la grande sala delle feste scolastiche rettangolare di 49 metri di lunghezza per 16 di larghezza e 12 di altezza, e in particolare il suo dispositivo di illuminazione (sistema inventato da Salzmann). *La descrizione seguente si deve al prospetto offerto gentilmente alla stampa dalla*	Questa descrizione del sistema d'illuminazione è ricavata dalla rassegna stampa sugli spettacoli di Hellerau: Arthur Seidl, in *Hellerauer Schulfeste* in Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, pp. 209-210.

direzione dell'Istituto: «La sala intera si compone di pareti illuminate in modo ora uniforme, ora differenziato secondo la luminosità dei toni digradanti che si oppongono gli uni agli altri, poiché le pareti laterali e il soffitto (che è costituito di più pannelli mobili) sono delle *pareti trasparenti in stoffa*, vale a dire che queste stoffe, trattate in modo speciale (tela bagnata nella cera) danno una luminosità totalmente diffusa, senza ombre, e totalmente immateriale». Infatti, le luci sono collocate dietro le pareti di stoffa, c'è soprattutto la luce bianca, ma si possono aggiungere *tutti* i colori di base. Sul soffitto, ci sono più di 150 circuiti, in totale, 3000 lampadine – installate dalle industrie Siemens-Schuckert per un prezzo di vendita totale di circa 70.000 marchi (prezzo che comprende le pareti di tela). Grazie a un gran gioco guidato da una consolle luci (la più grande esistente, con i suoi 46 circuiti) sistemata nelle sommità del soffitto, la luce può essere ripartita sottilmente in una infinita gamma d'intensità (grazie all'abilità dell'ingegnere Harald Dohrn, che ne assicura l'efficienza). Spazio riservato agli spettatori e spazio riservato alla rappresentazione sono trattati ora in un «crescendo e decrescendo di luce» uniforme, ora opposti l'uno all'altro in un gioco di sfumature sottili digradanti di opposti crescendo e decrescendo.	
6 settembre: in questa data Alexandre Gustave de Salzmann, domiciliato a Dresda, e Jeanne Marie Alle-	Atto di matrimonio, documento originale in lingua francese – estratto dai registri di matrimonio dell'uffi-

mand, domiciliata a Ginevra, nata il 26 gennaio 1889 a Reims, figlia di Jules Louis Allemand, architetto paesaggista*, e di Marie Louise nata Matignon, contraggono matrimonio a Ginevra.	cio dello stato civile di Ginevra vol. 1912, n. 451 (doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmann). * Testimonianza vivente, lettera di Madame Nathalie de Salzmann de Etievan in data 26 febbraio 2003.
Jeanne Allemand era una delle allieve di Dalcroze fin dagli inizi a Ginevra; interpretò la parte di Narciso nella pantomima *Eco e Narciso* durante le prime Feste Scolastiche. Emile Jaques-Dalcroze disse che era una delle sue migliori allieve nella «Ritmica».	Jessmin e Dushka Howarth, *It's up to ourselves. A mother, a daughter and Gurdjieff*, Capitolo I: La violinista incontra Dalcroze (pubblicazione prevista nel 2003, a cura della Gurdjieff Heritage Society). Lettera di Madame Nathalie de Salzmann de Etievan in data 26 febbraio 2003.

1913

Dal 28 giugno all'11 luglio: seconda edizione delle Feste Scolastiche: tre cicli di due giorni, in programma, il primo giorno, esercizi e dimostrazioni soltanto di ritmica (con 400 partecipanti – tutti gli allievi), il secondo, dalle h. 16.30 alle 18: *Rythmique*; dalle h. 19 alle 21: *Orfeo ed Euridice* (l'opera intera).	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 116.
Questa è l'opera completa che è stata realizzata: Primo atto: Orfeo davanti alla tomba di Euridice. Secondo atto: discesa agli inferi. Terzo atto: gli Champs Elysées. La struttura scenica dell'*Orfeo* in quest'edizione fu rivista da Alexandre de Salzmann.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 118.
Per il terzo atto, per la scena dei Campi Elisi, i resoconti dello spettacolo testimoniano che i piani incli-	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 197. Per maggiori dettagli sulla rappresentazione dell'*Orfeo*, rimandiamo

nati voluti da Appia sono stati sostituiti da delle semplici «scale» e che Salzmann ha aggiunto dei sipari-colonne.	alla testimonianza di Ernest Ansermet su *La Gazette de Lausanne* contenuta in Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, pp. 120-126.
5-6 luglio: data prevista, inizialmente, per il primo allestimento tedesco de *L'Annonce faite à Marie* di Paul Claudel.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 106.
Settembre: Richard Vesely scrive, in *Hudebni Revue VI*, riguardo l'*Orfeo*: «...Salzmann ha scelto il blu come tono dominante della luce [per la scena]...». «Il genere di luce che egli riproduceva con la sua tecnica era molto vicino a quella particolarissima tonalità che hanno quelle file di luci blu, piccole, collocate ai bordi delle piste di atterraggio degli aeroporti».	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III. 215. Conversazione con il Dr. Alexandre de Salzmann tenutasi presso l'Istituto Gurdjieff di Parigi il 17 marzo 2003.
24 ottobre: data di convalida del brevetto del dispositivo d'illuminazione di Alexandre de Salzmann.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, pp. 162-163 (bozzetti del sistema d'illuminazione).
Ottobre: *L'Annonce faite à Marie*, di Paul Claudel, fu realizzato a Hellerau con la scenografia e l'illuminazione di Alexandre de Salzmann, con la messa in scena dell'autore e con una scena a tre livelli come quelle dei Misteri del Medioevo.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 107 e p. 155.
Dohrn finanziò un programma-brochure di un centinaio di pagine, con testi di diversi collaboratori, in cui era stato ripreso l'articolo di Alexandre de Salzmann sulla luce, programma che aveva il titolo: *Das Claudel-Programm Buch*, pubblicato dalla Hellerauer Verlag, Hellerau bei Dresden.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 106.

1914

13 novembre: Gurdjieff annuncia a Mosca il suo «balletto», *The Struggle of the Magicians*, su *Golos Moskvi.*	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 4.
13 novembre: in questa data Salzmann ottiene il visto presso il Consolato d'Italia a Ginevra per recarsi in Italia (n. prot. 1680).	Passaporto originale di Alexandre de Salzmann, rilasciato il 25 ottobre 1904 dalle autorità russe. (Doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmann.)
16 novembre: in questa data ottiene a Napoli, presso il Consolato di Romania, il visto per recarsi in Romania; sempre a Napoli, presso il Consolato della Serbia, ottiene il visto per recarsi in quel paese e presso quello della Grecia, un altro visto per recarsi in Grecia.	Passaporto originale di Alexandre Salzmann.

1915

Prima metà dell'anno: Salzmann riceve il visto delle autorità governative di Mosca.	Passaporto originale (vedi sopra).
Salzmann era riuscito ad adattare e a vendere il suo sistema d'illuminazione a dei teatri tradizionali, a iniziare da quello del Kamernyi di Mosca.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 107 (cf. lettera citata in nota nei *Cahiers Claudel*, volume V, nota 7, p. 262).
Salzmann torna a vivere a Mosca e lavora presso Alexandr Jakovlevic Taïrov, che aveva aperto il suo Teatro Kamernyi l'anno prima.	Per maggiori dettagli rimandiamo a Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, pp. 104-105.

1916

16 dicembre: Thomas de Hartmann incontra per la prima volta con altre tre persone a Pietroburgo	In Thomas e Olga de Hartmann, *Our Life with Mr. Gurdjieff* (Cooper Square Publishers, Inc., 1964; Pen-

Gurdjieff, che lo accetta come allievo.	guin Books, 1972; traduz. italiana: *La nostra vita con il signor Gurdjieff*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 1972) e James Moore, *Cronologia*, cit., p. 4.

1917

Febbraio: Gurdjieff accetta come allieva anche la moglie di Thomas de Hartmann, Olga.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 4.
Primi di luglio: Gurdjieff si stabilisce a Essentuki nel Caucaso.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 5.
Luglio-agosto: Gurdjieff, con 13 allievi di Mosca e Pietroburgo, inizia esperimenti a Essentuki.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 5.
Fine agosto: Thomas e Olga de Hartmann si uniscono al gruppo a Essentuki.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 5.
Autunno: arrivo in Georgia (a Tiflis?) dei coniugi Alexandre e Jeanne de Salzmann.	Passaporto originale.
26 ottobre: Rivoluzione bolscevica.	
Durante il primo periodo di soggiorno a Tiflis (fino al 1919) Alexandre de Salzmann per vivere fa il capo della guardia forestale, forse per un Granduca russo.	Jessmin e Dushka Howarth, *It's up to*, cit., e James Webb, *Harmonious*, cit., p. 173.

1919

Primi mesi dell'anno: Gurdjieff con M.me Ostrowska, i coniugi Stoerneval e i de Hartmann si stabilisce a Tiflis. Lì, Thomas de Hartmann incontra per caso un compositore suo amico, Nicholas Tcherepnine, direttore del Conservatorio, di proprietà della Società Imperiale di Mosca, che gli	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 5.

offre un posto come professore di composizione. Hartmann accetta. Il direttore del Teatro dell'Opera di Stato gli propone di entrare nel comitato artistico, mentre sono in corso i preparativi per uno spettacolo di gala, la *Carmen*. L'autore dei bozzetti e delle scene per quello spettacolo è Alexandre de Salzmann.	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 81.
Prima di Pasqua: i coniugi de Hartmann iniziano a frequentare abitualmente la casa dei Salzmann. Jeanne è incinta del primo figlio. Insegna danza col sistema Dalcroze. Quando nelle loro conversazioni si toccò la questione della «necessità di avere una guida, un maestro», i de Hartmann rivelano di averne incontrato uno, senza farne il nome. A quell'epoca Gurdjieff non permetteva di ricevere visite, quindi, solo dopo essersi accertati del «sincero interesse... e del... vivo desiderio» dei Salzmann di conoscere Gurdjieff, Thomas e Olga de Hartmann organizzano l'incontro con lui.	Per il racconto completo, rimandiamo a Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 81.
Pasqua: i de Hartmann presentano i coniugi Alexandre e Jeanne de Salzmann a Gurdjieff che li accetta come allievi. Al termine della loro conversazione, una volta andati via gli ospiti, fu chiesto a Gurdjieff la sua impressione sui due e sembra che questi abbia risposto: «Lui è un uomo notevole, lei è intelligente».	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., pp. 81 e segg.
Pasqua – estate: Jeanne, che aveva sentito parlare dai de Hartmann delle «Danze Sacre» di Essentuki, domanda a Gurdjieff di andare a vedere le sue allieve. La prima volta Gurdjieff si limita a osservare le	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., pp. 81 e segg.

danzatrici in costume greco per poco tempo, torna dopo alcuni giorni e ordina loro di eseguire dei movimenti schematici, mettersi in fila e girare prima sul fianco destro, poi su quello sinistro. Mostra loro come si eseguono gli esercizi («come i soldati»), accompagnati da alcuni accordi al piano suonati da Thomas de Hartmann. Gurdjieff ha deciso di insegnare le «Danze Sacre» alle allieve di Jeanne ma, prima di quelle, è necessario apprendere questi movimenti elementari. Da lì ha inizio un lavoro regolare. Jeanne riservò a Gurdjieff una parte del saggio affinché potesse presentare le sue «Danze Sacre» e la sua «Ginnastica Sacra».	
22 giugno: prima dimostrazione pubblica delle «Danze Sacre» di Gurdjieff presso il Teatro dell'Opera di Tiflis, nell'ambito del saggio delle allieve di Jeanne del metodo Dalcroze. Ebbe un grande successo.	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., pp. 81 e segg. e James Moore, *Cronologia*, cit., p. 7.
Successivamente, Gurdjieff intende dare una seconda rappresentazione pubblica, al di fuori del metodo Dalcroze e senza la messa in scena di Jeanne. Le allieve si ribellano, Gurdjieff comunica loro, mediante Jeanne che, dovendo lavorare alle «Danze Sacre», verranno pagate, molte abbandonano. Con un numero più ristretto di allieve, Gurdjieff lavora per la seconda dimostrazione, esclusivamente di «Danze Sacre», alla quale affluì meno pubblico.	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 82.
25 agosto: nasce a Tiflis la prima figlia di Alexandre e Jeanne, Nathalie.	Lettera di Nathalie de Salzmann de Etievan, 26.02.2003.

Autunno: Gurdjieff apre a Tiflis l'Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo (membri fondatori oltre Gurdjieff: Dr. Leonid Stoerneval, Thomas e Olga de Hartmann, Alexandre e Jeanne de Salzmann e Julia Ostrowska) che prima ha sede nella terrazza della casa dove vivono con pochi allievi tra cui i Salzmann.	
Alexandre de Salzmann, per ottenere dal governo georgiano i locali che erano stati promessi ma ancora non destinati a Gurdjieff, disegnò una vignetta per la rivista circassa *The Devil's Whip* (La frusta del Diavolo) che venne subito pubblicata. I funzionari governativi concessero a Gurdjieff una grande casa, oltre il fiume, a due piani, con un ampio salone a piano terra. Alexandre e Jeanne de Salzmann con la «bambinetta» (Nathalie) si trasferirono in una delle stanze di quella casa, su insistenza di Gurdjieff.	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 94 (anche per dettagli sulla vignetta disegnata da Salzmann).
Inverno: Gurdjieff aveva ripreso nel frattempo il lavoro su *The Struggle of the Magicians*, delle cui scene del primo atto era stato incaricato Alexandre de Salzmann e qui «doveva figurare anche un ritratto di Gurdjieff stesso».	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., pp. 94 e segg.
Il primo atto si svolge in un'affollata città orientale, dove il ricco e sazio nobile Gaffar s'innamora dell'eroina Zeinab.	James Webb, *Harmonious*, cit., p. 173.
Alexandre de Salzmann realizza un quadro che raffigura la scena del primo atto del balletto *The Struggle of the Magicians* in cui Gurdjieff è ritratto in alto a sinistra su un palchetto, con un abito verde smeraldo, sdraiato; accanto a lui, in piedi, con un abito rosso Thomas de Har-	Dipinto originale mostratoci dal Dr. Alexandre de Salzmann presso l'Istituto Gurdjieff di Parigi.

tmann in abiti orientali intento a suonare uno strumento a fiato; in basso, sul margine sinistro, Alexandre de Salzmann raffigura se stesso, con una camicia aperta sul torace e pantaloni a metà gamba, intento a indicare con una postura del corpo molto pronunciata e il braccio sinistro proteso davanti a sé una donna – Zeinab/ Jeanne de Salzmann – vestita in blu e bianco, che si trova verso il lato destro di un'affollatissima piazza di mercato di una città orientale. Evidentemente ognuno di loro rappresenta un personaggio nello stile simbolico dell'intero balletto.	
Natale: Gurdjieff lo trascorre in compagnia dei Salzmann e di Thomas e Olga de Hartmann. Quella cena fu magra e consumata in una stanza gelida e povera con la tradizionale farinata di riso cucinata con miele e frutta secca e pochi altri piatti tradizionali.	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., pp. 94 e segg.

1920

Primavera: l'Istituto di Gurdjieff a Tiflis chiude.	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 96.
Alexandre de Salzmann riceve i visti per Costantinopoli. La famiglia Salzmann riesce a salpare dalla Georgia prima che i Russi la invadano e blocchino i porti.	Passaporto originale con foto e firma di Alexandre de Salzmann rilasciato dalla Repubblica Georgiana n. 786 in lingua russa e francese («Le autorità incaricate di mantenere l'ordine nei Paesi sono pregate di lasciar passare liberamente Monsieur Alexandre Zaltzmann (sic) cittadino georgiano, residente a Tiflis e di accordargli aiuto e protezione in caso di bisogno») rilasciato a Tiflis il 23 giugno 1920.

	Visto in lingua russa e visto in lingua inglese rilasciato dal Commissario Capo in Transcaucasia.
7 giugno: Gurdjieff si stabilisce a Constantinopoli con trenta allievi e affitta un locale nel quartiere degli europei: Pera.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 6.
10 settembre: Alexandre de Salzmann è a Tiflis.	Passaporto originale (vedi sopra).
11 settembre: ottiene il visto dal Consolato d'Italia a Tiflis.	Passaporto originale.
Ottobre: Gurdjieff ricostituisce il suo Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo in cui prosegue il corso di movimento, organizza ogni sabato delle dimostrazioni pubbliche delle «Danze Sacre» e conferenze pubbliche tenute o da lui stesso o da alcuni suoi allievi «particolarmente preparati».	G.I. Gurdjieff, *Incontri con Uomini Straordinari*, Milano, Adelphi, p. 379 e James Moore, *Cronologia*, cit., p. 6.
9 novembre: Alexandre de Salzmann ottiene a Tiflis l'autorizzazione, via telegrafo, dal Console di Francia, a recarsi lì.	Passaporto originale.
Dicembre: grazie a Alexandre de Salzmann, Gurdjieff riceve una lettera da Jaques-Dalcroze da Ginevra, in cui lo invita a stabilirsi a Hellerau, vicino Dresda, nel suo ex-Istituto. Gurdjieff accetta e inizia a cercare di ottenere i visti necessari per il viaggio.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 6.
Prima del gennaio 1921: a Costantinopoli, uno dei visitatori fu Alphons Paquet, che registrò le sue impressioni in un libro, *Delphische Wanderungen*. Paquet fu un quacchero e un poeta nella tradizione di Walt Whitman. Aveva conosciuto Salz-	James Webb, *Harmonious*, cit., pp. 183-184.

mann a Monaco (fu anche tra i visitatori eccellenti registrati a Hellerau) e fu quest'ultimo che a Pera lo introdusse presso Gurdjieff.	

1921

Inizi dell'anno: Alexandre de Salzmann riceve l'ingaggio da parte di Jacques Hébertot, direttore del Théâtre des Champs Elysées a Parigi.	Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 107 e Collection Rondel, Rt 2913 e 2914, Bibliothèque de l'Arsenal.
29 gennaio: Alexandre de Salzmann ottiene il visto dal Consolato Generale della Georgia a Costantinopoli per recarsi a Parigi.	Passaporto originale.
4 febbraio: visto del Bureau Internalle de Controle des passeports – section française – a Constantinopoli, per passaggio a Parigi.	Passaporto originale.
Metà maggio: Gurdjieff chiude l'Istituto di Pera.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 6.
3 agosto: visto per recarsi in Francia (Bureau de Controle, sezione francese).	Passaporto originale.
13 agosto (?): Alexandre de Salzmann parte con Gurdjieff e il suo nucleo da Costantinopoli, diretto a Parigi, attraverso la Bulgaria (15) e la Serbia (16).	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 6.
23 agosto: Alexandre de Salzmann è a Parigi. Qui ottiene il visto della *Légation de Géorgie* in Francia per prolungare la validità del passaporto fino al 23 giugno 1922 e per l'immatricolazione sui registri della suddetta *Légation* sotto il n. 37. La moglie, Jeanne, e la figlia Nathalie probabilmente proseguono il viaggio con il gruppo di Gurdjieff	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 6. Lettera di Nathalie de Salzmann, 26.02.2003.

diretto in Germania, dove loro saranno ospiti della nonna paterna. **1° dicembre**: prima rappresentazione di *Pelléas et Mélisande* di M. Maeterlinck, con l'*éclairage* di M. Alexandre de Salzmann, con Mme Renée-Dahon nel ruolo di Mélisande e M. Pierre Blanchar in quello di Pelléas.	Doc. Bibliothèque de l'Arsenal, Collection Rondel, Rt 2913.
Nella composizione della Société Jacques Hébertot, all'interno della Compagnia Drammatica, il nome di Alexandre de Salzmann appare tra quelli dei *Metteurs en scène.*	Doc. Bibliothèque de l'Arsenal, Collection Rondel, Rt 2914.
7 dicembre: Alexandre Salzmann riceve il visto della *Légation de Géorgie* a Parigi per recarsi in Germania con ritorno in Francia.	Passaporto originale.
8 dicembre: riceve il visto della Prefettura di Polizia di Parigi per andare e tornare dalla Germania.	Passaporto originale.
11-17 dicembre: Alexandre de Salzmann arriva in Germania, il 12 è a Monaco, il 17 va a Berlino.	Passaporto originale.
Inverno: Gurdjieff, accompagnato dai coniugi Salzmann, visita l'Istituto Dalcroze a Hellerau e, mediante Harald Dohrn, cerca di acquisirne una parte; ha inizio una controversia legale.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 6.

1922

15-22 gennaio: Alexandre de Salzmann riceve i visti in Germania (il 22 da Monaco) per Parigi.	Passaporto originale.
4-2 marzo: viaggio di Alexandre de Salzmann attraverso i Paesi Bassi nella Germania.	Passaporto originale.

Giugno: Gurdjieff perde la causa civile per acquisire l'edificio di Hellerau.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 7.
14 luglio: Alexandre de Salzmann accoglie alla stazione di Parigi Gurdjieff e il suo gruppo di allievi (compresi i de Hartmann).	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 105.
Luglio: Gurdjieff e il gruppo formato da una cinquantina di allievi ottengono di svolgere le loro attività nei locali della Scuola Dalcroze, a Parigi.	G.I. Gurdjieff, *Incontri con*, cit., pp. 379 e segg.
Tarda estate: Jessmin Howarth incontra per caso Alexandre e Jeanne ai Giardini del Lussemburgo a Parigi. Apprende da Jouvet che Alexandre de Salzmann è «appena» venuto a Parigi al Théâtre des Champs Elysées per curare l'illuminazione della messa in scena di *Pelléas et Mélisande*.	Jessmin e Dushka Howarth, *It's up to*, cit.
1° ottobre: Gurdjieff apre in Francia il suo Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo. Gurdjieff acquisisce l'affitto della proprietà per il primo anno e l'opzione per il successivo acquisto per 700.000 franchi del Prieuré des Basses Loges a Fontainbleau-Avon, nelle vicinanze di Parigi, dalla vedova Laborie, moglie del famoso avvocato che aveva difeso e liberato Dreyfus, la cui famiglia, per riconoscenza, aveva donato la proprietà. In precedenza era stato un monastero dei priori (da cui il nome), riadattato nel XVII o XVIII sec. Il gruppo al seguito di Gurdjieff fa quindi il suo ingresso al Prieuré.	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., pp. 106-107 e James Webb, *Harmonious*, cit., pp. 232-233. James Webb, *Harmonious*, cit., p. 433.

A Fontainebleau, al Prieuré des Basses Loges, Alexandre e Jeanne facevano parte, con i de Hartmann e il dr. Stoerneval, dello staff personale di Gurdjieff e agivano come suoi rappresentanti nell'Istituto. Nel cortile del Prieuré si affacciavano le stalle, un garage e una stalla per le mucche in cui fu costruito uno «speciale balcone» le cui pareti e il soffitto furono decorati dal signor Salzmann. Gurdjieff era solito andare a riposarsi su quel balcone. La canopia superiore era dipinta con soli, lune e stelle dai contorni rosso e blu: questa galleria era stata decorata da Alexandre de Salzmann con caricature dei membri dell'Istituto, camuffati da uccelli e bestie.	James Webb, *Harmonious*, cit., p. 250. Per una descrizione dell'edificio del Prieuré vedi Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., pp. 107-112.
17 ottobre: Gurdjieff accetta come ospite al Prieuré la scrittrice Katherine Mansfield, malata terminale di tisi.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 7.
Ottobre-dicembre: costruzione e decorazione della Study House: padiglione destinato agli esercizi di movimento e alle dimostrazioni, che da alcuni venne chiamato la «Study House» e da altri il «teatro». I vetri della Study House vennero dipinti da Alexandre de Salzmann, alcuni direttamente con «bellissimi disegni ispirati a quelli degli antichi tappeti persiani», altri comunque sotto la sua direzione.	G.I. Gurdjieff, *Incontri*, cit. e Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 109-110. Per una descrizione dell'interno della Study House, vedi Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., pp. 111-112. Conversazione con il Dr. Alexandre de Salzmann e Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 110.
9 dicembre: lettera di Katherine Mansfield al marito John Middleton Murry in cui scrive di una conversazione avuta con Alexandre de Salzmann sulla povertà di spirito, sull'«es-	James Webb, *Harmonious*, cit. p. 249.

sere povero nelle idee, nell'immaginazione, negli impulsi, nei desideri – essere semplice, in effetti». E continua: «Spero che tu incontrerai quest'uomo, un giorno».	

1923

12 gennaio: apertura della Study House e morte di Katherine Mansfield.	James Webb, *Harmonious*, cit., p. 253.
Nell'anno: Alexandre de Salzmann conosce Joseph Sima, pittore ceco, presso la casa editrice Pégase di Parigi.	Kathleen Rosenblatt, *Daumal with Gurdjieff and de Salzmanns – Finding a Path* – in *René Daumal: The Life and Work of a Mystic Guide*, pp. 127-139.
13 dicembre, h. 21: anteprima pubblica delle Dimostrazioni dei Movimenti dell'Istituto Gurdjieff al Théâtre des Champs Elysées a Parigi, diretto da Jacques Hébertot.	Bibliothèque de l'Arsenal, Collection Rondel, Indicateur, Rt 2914: *Programme du 12 au 26 Décembre 1923*, p. 437 e pp. 439-446. Manifesto delle *Démonstrations de l'Institut Gurdjieff. 1. – Le Mouvement* al Théâtre des Champs Elysées (doc. Istituto Gurdjieff di Parigi).
16 dicembre, h. 21: prima rappresentazione delle *Démonstrations de l'Institut Gurdjieff. 1. – Le Mouvement* al Théâtre des Champs Elysées a Parigi (7 repliche in tutto). È la prima presentazione pubblica dei Movimenti in Europa. È molto probabile che in quell'occasione sia stato utilizzato il sistema d'illuminazione di Alexandre de Salzmann.	Indicateur, Rt 2914, *Programme* (Bibl. de l'Arsenal) e James Moore, *Cronologia*, cit., pp. 439-446. Per altri dettagli relativi a questa Dimostrazione a Parigi, vedi Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 113.
17, 20, 21 e 23 dicembre h. 21: repliche serali delle *Démonstrations*.	Indicateur, *Programme*, cit., pp. 439-446.

23 e 25 dicembre h. 15: repliche in matinée.	Indicateur, *Programme*, cit., pp. 439-446.
31 dicembre: nasce il secondo figlio di Jeanne de Salzmann: Michel.	*Gurdjieff International Review*, 2001: necrologio del Dr. Michel de Salzmann.

1924

5 o 8 luglio: Gurdjieff ha un incidente automobilistico quasi mortale sulla strada Parigi-Fontainebleau.	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit. p. 122, *Cronologia*, cit.

1925-1926-1927

1925: in seguito alla lunga convalescenza di Gurdjieff dovuta all'incidente, l'Istituto versa in condizioni economiche difficili. Alexandre de Salzmann lavorerà a Parigi, prima come decoratore d'interni, poi come antiquario.	Thomas e Olga de Hartmann, *La nostra vita*, cit., p. 124 e p. 128 e James Webb, *Harmonious*, cit., p. 434.
Estate 1925: muore la madre di Gurdjieff.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 8.
Fine ottobre-primi novembre 1925: Alexandre de Salzmann accompagna Franz Rapp in visita a Parigi.	Lettera dattiloscritta di Franz Rapp indirizzata a Alexandre de Salzmann in data 16.11.1925 (doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmann).
26 giugno 1926: muore di cancro, dopo una lunga agonia, la moglie di Gurdjieff, Julia Ostrowska.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 8.
Nel 1927 (fino al 1929): la popolazione permanente al Prieuré era di circa trenta persone, tra cui Mme Jeanne de Salzmann che, con i suoi due bambini, Nathalie e Michel, viveva nel «Paradou» (una piccola casa nei giardini del Prieuré che	James Webb, *Harmonious*, cit., p. 318.

ospitava i bambini della colonia, sorvegliati a rotazione da una mamma a settimana). Alexandre de Salzmann lavorava a Parigi durante la settimana e faceva il pendolare andando avanti e indietro dal Prieuré nei weekend.	
Estate (giugno) 1927: Carl Zigrosser, critico d'arte, va in visita al Prieuré di Fontainebleau dove soggiorna per un periodo. «C'era una persona tra i primi iniziati al Prieuré con la quale stabilii velocemente una certa sintonia. Era Alexandre de Salzmann... Aveva perfezionato una tecnica di pittura su parete, una sorta di tecnica *graffito*, con la quale lavorava con incredibile velocità. Un assistente copriva un muro... con un mezzo che si seccava molto rapidamente come la tempera e l'artista modellava le forme raschiandole fuori con molti strumenti di gomma di sua propria invenzione... Era una sorprendente dimostrazione di concentrazione poiché l'intera composizione era molto complessa. Aveva una straordinaria memoria visiva: forme naturali, animali, esseri umani, decorazioni storiche, tutto prendeva forma sotto le sue mani con un'estrema facilità». Anche il Dr. Alexandre de Salzmann mi ha confidato che il nonno dipingeva superfici pari a intere pareti.	James Webb, *Harmonious*, cit., p. 318 e Carl Zigrosser, *My Own Shall Come to Me. A personal Memoir and Picture Chronicle*, Philadelphia, Casa Laura, 1971. Conversazione con il Dr. Alexandre de Salzmann del 17.03.2003.

1928

Estate: Gurdjieff incoraggia Alexandre e Jeanne a recarsi a Francoforte. I Salzmann fecero visita lì ad Alphons Paquet e iniziarono, insie-	James Webb, *Harmonious*, cit., p. 433.

me a Louisa Goepfert, la futura segretaria di Gurdjieff in Germania, delle letture dal libro *I Racconti di Belzebù* nella proprietà di Parquet, costituendo intorno a loro un piccolo gruppo di allievi.	
A parte il gruppo di Francoforte, le attività dei Salzmann erano principalmente al Prieuré.	James Webb, *Harmonious*, cit., p. 433.
Estate: Alexandre de Salzmann difende Gurdjieff dagli attacchi del grande studioso francese di «studi tradizionali» René Guénon.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 8. Per un racconto con maggiori dettagli vedi James Webb, *Harmonious*, cit., p. 467.

1930

Ottobre: René Daumal e i suoi amici, membri della rivista surrealista *Le Grand Jeu* (1928-1932), notano un uomo alto, solitario che aveva iniziato da poco a frequentare il loro ritrovo, il *Café Figon* su Boulevard Saint Germain, dove si riunivano ogni giovedì dopo il loro incontro presso l'atelier di Joseph Sima. Si sedeva sempre in un angolo della veranda, bevendo molti calvados e disegnando ininterrottamente strani caratteri arabi e cinesi.	Katherine Rosenblatt, *Daumal with Gurdjieff*, cit., pp. 127-139.
Novembre: Joseph Sima, presso il *Café Figon* in Boulevard Saint Germain a Parigi, riconosce in quell'uomo Alexandre de Salzmann. Lo presenta quindi ai suoi amici.	Katherine Rosenblatt, *Daumal with Gurdjieff*, cit., pp. 127-139.
9-11 novembre: Daumal descrive Alexandre de Salzmann a Vera Vilamova, sua futura moglie, come «un ex derviscio, ex benedettino, ex professore di jujitsu, guaritore, decoratore, sdentato, un uomo *formidabile*».	Lettera di René Daumal in *Correspondance II* (1929-1932) in Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna, 1996, p. 109.

Dal novembre: Alexandre e Jeanne (dal 1931) de Salzmann diventano le guide spirituali di René Daumal, quindi anche maestri di un lavoro pratico, fisico. René Daumal sarà il primo allievo di Gurdjieff in Francia.	Franco Ruffini, *I teatri*, cit., p. 109.

1931

Primi mesi dell'anno: René Daumal conosce anche Jeanne de Salzmann a Ginevra.	F. Ruffini, *I teatri*, cit., p. 109.
6 novembre: René Daumal scrive a Renéville: «...tu non hai ancora che un riflesso d'ombra di vago sentimento della *Persona che è*».	Per un'informazione completa sul rapporto Daumal-Renéville-Salzmann e sulla corrispondenza epistolare tra i primi due, rimandiamo a Franco Ruffini, *I teatri*, cit., pp. 109-112.
Nell'anno: Daumal inizia a scrivere *La Grand Beuverie* proprio sull'insegnamento di Alexandre de Salzmann.	Franco Ruffini, *I teatri*, cit., p. 141.

1932

Metà dell'anno: Daumal è già completamente assorbito «...dall'insegnamento di (e attraverso) Salzmann» e la pratica della metafisica sperimentale. La responsabilità di diffondere il sistema di Gurdjieff nell'intellighenzia parigina era infatti appannaggio di Alexandre e Jeanne de Salzmann.	Franco Ruffini, *I teatri*, cit., p. 123. James Webb, *Harmonious*, cit., p. 433-434.
20 giugno: «seminario sulla verità» al quale partecipano Daumal, Artaud e Renéville.	Franco Ruffini, *I teatri*, cit., p. 113.

3 luglio: Alexandre de Salzmann assiste presso il Théâtre des Champs Élysées a Parigi alla prima rappresentazione de *La table verte* di Kurt Jooss, che vince il primo premio del «Concours de la Chorégraphie des Archives Internationaux de la Danse».	Beryl de Zoete, *The Thunder*, cit. in Adolphe Appia, *O.C.*, T. III, p. 104.
13 luglio: Artaud chiarisce in una lettera a Renéville il senso di quel seminario e, ribadendo il fondamento della metafisica nella materia del corpo vivo dell'attore, chiarisce anche come alla base del Primo manifesto del Teatro della Crudeltà ci sia appunto il «seminario» e quindi, tramite Daumal, l'insegnamento di Salzmann e di Gurdjieff.	Franco Ruffini, *I teatri*, cit., p. 115.
Nell'anno: René Daumal segue come addetto stampa, nella tournée in America, il danzatore indiano Uday Shankar, già molto apprezzato nella sua tournée europea e a Parigi in particolare. A quel tempo, anche se non conosceva la danza, in particolare quella indiana, attraverso il lavoro che svolgeva da due anni con Alexandre e Jeanne de Salzmann, egli era già esperto in materia di organicità dei movimenti corporei.	Franco Ruffini, *I teatri*, cit., p. 123.

1933

Aprile (?): Alexandre de Salzmann, gravemente malato di tisi, vive da solo in un albergo di Fontainebleau, dove incontra Gurdjieff per l'ultima volta, al *Café Henri IV*.	James Webb, *Harmonious*, cit. p. 435 e James Moore, *Cronologia*, cit., p. 9.
Maggio (?): Gurdjieff vende la proprietà del Prieuré.	James Moore, *Cronologia*, cit., p. 10.

Forse tra il '32 e il '34 (cronologia e verità storica incerte): Salzmann produsse un grande effetto su Artaud quando lo conobbe; un effetto ancora più grande produsse, indirettamente, sul Teatro della Crudeltà. Nella conferenza pronunciata il 18.3.1936 a Città del Messico intitolata *Le Théâtre d'après-guerre à Paris* Artaud ricorda Alexandre de Salzmann a cui dedica due pagine appassionate: ne parla a proposito, sia specificatamente delle sue invenzioni nel campo dell'illuminazione teatrale, sia della figura che va ben oltre il suo contributo professionale al teatro, richiamando alla mente il «derviscio» di cui Daumal parlava nella sua lettera alla moglie Vera. Artaud ricorda una lunga conversazione in cui Salzmann aveva parlato di un teatro «fatto per trasgredire il mondo dei sensi», e lui aveva parlato di una «lingua perduta, che si sarebbe potuta ritrovare attraverso il teatro», Salzmann ne aveva indicato il segreto in «certe danze sacre», più che nelle parole.	F. Ruffini, *I teatri*, cit., pp. 107-108 e p. 162.

1934

18 febbraio: Daumal ha visto una dimostrazione del Metodo di Dalcroze e scrive una lettera da Parigi distribuita su varie giornate come un diario: si ricorda di essersi occupato di Dalcroze nel 1914, prima della guerra. E oggi? «Da qualche mese Antonin Artaud tenta di far nascere a Parigi il *suo* Teatro della Crudeltà...». Artaud riflette il Dalcroze della possibilità. Questa possibilità non è stata realizzata da Dal-	Franco Ruffini, *I teatri*, cit., pp. 130-131.

croze, il quale ha rinunciato a indicare uno scopo, facendo sì che il Metodo diventasse una tecnica fine a se stessa. La possibilità di Dalcroze è stata concretizzata da Mme Jeanne de Salzmann.	
3 maggio, h. 10: Alexandre de Salzmann muore di tisi presso il Sanatorium «Le Belvédère» di Leysin.	Atto di morte di Alexandre de Salzmann, dai registri dell'ufficio dello stato civile di Leysin, Confederazione Svizzera, Cantone di Vaud. (Doc. fornito dal Dr. Alexandre de Salzmann.)

Alexandre De Salzmann
IL TEATRO CINESE[1]

La scena è ovunque. In mancanza di una collocazione adeguata, potrà essere magari in una specie di edificio, in strada, sul marciapiede, in un angolo tranquillo, nel bel mezzo della pubblica piazza, o meglio ancora nella piazza del mercato – in altre parole, in un luogo dove c'è una gran massa di persone, ma non molto disturbato dal traffico. Naturalmente, se il teatro è abbastanza ricco, potrà permettersi un palco appropriato o addirittura una sala con una superficie completamente piana per quello, che sarà probabilmente circondato tutt'intorno da una cornice finemente scolpita. Questa è l'unica differenza. Ricco o povero, il teatro è privo di decorazioni. Non ne ha bisogno.

Le uniche cose che sono richieste sono tre sedie – poltrone, sedie comuni, pieghevoli, non importa di che tipo – e un tavolo, non più largo di uno da cucina, lungo due o tre piedi. Ci devono essere anche due, tre o più musicisti, in base alle risorse finanziarie del teatro. Infine, una sola persona, sempre presente in scena con la sua pipa e i suoi attrezzi, riassume in sé le funzioni di tecnico di scena, esperto luci, scenografo e primo assistente.

L'uditorio è in rapporto diretto con il palco. In strada, il pubblico si dispone di fronte, dietro, a destra, a sinistra, come meglio può.

[1] Traduzione della versione inglese (dall'originale in francese) del saggio di Alexandre de Salzmann in Alexandre de Salzmann, *Notes from the Theatre*, Far West Press, 1972; il testo mi è stato cortesemente fornito dal Dr. Alexandre de Salzmann. René Daumal ricorda il saggio di Salzmann auspicandone la pubblicazione (in R. Daumal, *Coups de théâtre. «Les Cenci» d'Antonin Artaud et «Autour d'une mère» de J.-L. Barrault*, in *Écrits du Nord*, luglio 1935, riedito da A. e O. Virmaux in *Artaud Vivant*, Paris, Nouvelles Editions Oswald, 1980, pp. 197-203, trad. it. in F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 218-22). Riteniamo pertanto che, accertata la scomparsa di Alexandre de Salzmann nel 1934, la pubblicazione del saggio sia da considerare postuma.

In una sala più o meno adatta, il palco, o quello che vi accade, è in fondo, generalmente di fronte all'entrata.

Non esistono suggeritori e direttori di scena. Molto raramente, in teatri importanti, ci sono due o tre costumisti. L'unico intervento ammesso, a livello scenografico, in alcune rare occasioni, specialmente in opere a contenuto fortemente tragico, è collocare a volte dietro un personaggio importante un pannello o una cornice foderata con tessuto, che metterà in evidenza il costume dell'attore ed enfatizzerà il personaggio che sta recitando. Talvolta inoltre il primo assistente di scena tiene una lanterna in cima a un bastone per illuminare un'espressione particolare di uno degli attori, ma ciò all'unico scopo di sottolineare l'importanza del momento. Bisogna aggiungere che il ruolo dell'aiutante di scena in qualità di tecnico delle luci finisce qui.

Ci sono pochi accessori. Prima di tutto, un piccolo pupazzo di legno, avvolto in un panno; intagliato in modo rozzo, è più che altro un vero e proprio ciocco, con qualche incisione che indica molto vagamente una forma umana. Infine ci sono due o tre piccoli tappeti e con questo è più o meno tutto. C'è sì e no un'opera in cui non sono necessari questi oggetti. Un uomo può essere ucciso, cade, muore, rimane due secondi in terra, poi si alza, a questo punto l'aiutante di scena si affretta a mettere al suo posto il pupazzo che, da allora in poi, si finge che rappresenti il cadavere, mentre l'attore, terminata la sua parte, esce tranquillamente di scena.

Se è previsto che uno dei personaggi dell'opera debba inginocchiarsi, l'aiutante di scena appare rapidamente e srotola uno dei tre tappeti di fronte a lui; di solito i costumi sono davvero molto belli e non si dovrebbero macchiare, se si può evitare. Questi costumi sono una parte delle pertinenze convenzionali del teatro. Tali convenzioni sono state stabilite per regolare ogni minimo dettaglio, semplificano enormemente la produzione e lasciano piena libertà alla recitazione stessa, senza mai perderne il controllo.

La convenzione non ha soltanto a che vedere con i gesti, come aprire una porta o una finestra, o smontare da cavallo, o salire in sella, entrare a cavallo, e così via; la si trova anche nel trucco e nei costumi. Un frammento di tela di cotone bianca a forma di diamante cucito su un costume rappresenta un mendicante. Ogni singola divinità ha il trucco corrispondente, sia nel disegno che nel colore. Un personaggio comico ha un piccolo punto bianco sul naso e ha barba e baffi che, invece di essere incollati sulla pelle, sono tenuti a circa un pollice di distanza dal viso da fili metallici. Questo trucco convenzio-

nale ha un ruolo particolarmente importante nella grande tragedia e negli antichi drammi.

I ruoli femminili sono sempre, grazie a Dio, recitati da uomini. Ma probabilmente la nostra affascinante civiltà europea porterà dei cambiamenti e, come in Giappone, le donne inizieranno a distruggere tutte le tradizioni e a introdurre la loro dannata emotività nel teatro, per andare a finire in orrori come quello di Sada Yakko, che ha goduto di tanta fama a Parigi intorno al 1900.

Ma nel frattempo esistono ancora veri teatri e veri attori in Cina. L'attore cinese, al contrario del suo collega, il surrogato-d'attore europeo, non sceglie di interpretare ruoli che gli somigliano, ma interpreta il ruolo che è stabilito per lui dal suo direttore di compagnia da un giorno all'altro. La parola «direttore» non è neanche molto adatta; piuttosto egli è un padrone assoluto. In passato, ovvero prima della I Guerra Mondiale, egli era il proprietario dell'attore, che gli si vendeva per un numero prefissato di anni e diventava una sua proprietà. In più, era spesso da lui che l'attore, a partire dai dodici, tredici anni, aveva imparato il proprio mestiere. Un mestiere difficile, che richiede prima di tutto resistenza fisica, uno sviluppo psicofisico ottenuto con speciali esercizi per lo sviluppo parallelo del corpo e dell'intelligenza, un allenamento della memoria, della capacità d'osservazione, della sensibilità di capire cosa è giusto fare al momento e infine pazienza, molta pazienza.

L'attore deve conoscere tutte le sue parti a memoria e non in modo approssimativo, né in generale, poiché questo non lo porterà da nessuna parte. Non bisogna dimenticare naturalmente l'assenza del suggeritore, né il modo in cui il pubblico cinese ascolta un'opera. Lo spettatore cinese arriva a teatro conoscendo perfettamente il testo. Se l'attore omette una sola parola, paga la penalità di ripetere la scena per intero. Nello spettacolo, il pubblico cinese è importante tanto quanto l'attore. È esigente con lui, ma molto anche con se stesso. Conosce il testo e l'opera; sa quando e come questo o quel gesto convenzionale deve essere fatto. Non lascerà mai correre una dimenticanza; richiamerà all'ordine l'attore con urla e questi non avrà altra scelta che ricominciare la scena da capo. Il consenso del pubblico si manifesta col completo silenzio. Se in un'opera c'è una scena noiosa e una che non è molto importante nello svolgersi dell'azione, il pubblico semplicemente lascia la sala ed esce per prendere aria fuori del teatro; uno o due spettatori rimangono in sala e si prendono l'incarico di richiamare dentro gli altri appena quella scena arriva alla fine. Nel frattempo, naturalmente, gli attori proseguono come niente fosse.

L'attore cinese

È impossibile paragonare l'attore cinese all'attore occidentale, addirittura li si può considerare l'uno l'opposto dell'altro. Uno è un essere vivente, l'altro una brutta copia. Uno vive il suo personaggio e lo fa diventare vivo, l'altro adatta il ruolo a se stesso e ne fa una cattiva imitazione. Uno osserva e agisce, l'altro guarda e scimmiotta, nemmeno la vita, ma i suoi colleghi ed i loro trucchi. L'attore cinese ignora i «trucchi» e le «routine» che, agli occhi di molti europei, sono la prova di una civiltà evoluta.

Al contrario, egli è un vero professionista. È colui che, nel portare un personaggio in vita seguendo la sua logica personale, gli dà un'esistenza e costruisce l'intera azione. Per questo non esistono indicazioni nelle opere – nemmeno in quelle scritte per esteso – su cosa fare riguardo al gesto e all'intonazione; la risata, per esempio, che i commediografi occidentali non mancano di preconfezionare, non viene mai indicata.

L'attore fa del suo personaggio un essere vivente, in presenza di altri esseri viventi ed è precisamente attraverso questo che l'azione viene di necessità coordinata.

L'attore cinese ha un corpo ben sviluppato e lo mantiene in rapporto cosciente con la sua intelligenza. Se si prova a spiegargli che cosa significhi il termine «sentire» nel senso europeo, è molto probabile che non comprenderà affatto. Ma sa molto bene che cosa deve fare per dare l'una o l'altra impressione di questo o quel sentimento. Lungi dall'essere sentimentale, può, ciononostante, quando necessario, essere un maestro in materia di pathos; sa come produrlo e contrariamente a quanto accade da noi, quando lo fa non si prova imbarazzo o vergogna per lui.

Possiede una reale conoscenza del suo mestiere. Conosce, o piuttosto è consapevole, che nessun sentimento può essere manifestato senza una particolare preparazione muscolare. Sa, per ogni sentimento, quale muscolo o gruppo di muscoli deve rilassare o contrarre. Ha conoscenza e coscienza di tutti i muscoli del collo; sa come impiegarla al meglio per produrre un effetto particolare con la voce. Sa che il corpo umano è uno strumento capace di rappresentare e rivelare chiaramente tutti i sentimenti, anche quelli più nascosti e sottili, ma con tutto il corpo e non solamente col volto, che è la parte più povera.

È vero che quest'ultimo aspetto è stato supposto più o meno coscientemente dagli stessi attori occidentali. Si vede che essi spesso

provano a supportare l'espressione di un sentimento con i movimenti del corpo. Ma sono completamente in errore, perché considerano il gesto o la posa esclusivamente come accompagnamenti dell'espressione; mentre l'autentica espressione di un sentimento è semplicemente la naturale conseguenza di una preparazione muscolare e del movimento o gesto che ne risulta.

So che ciò è difficile da capire e impossibile da realizzare per chi non ha neanche lontanamente capito perché possiede un corpo; per chi ne ha solo una conoscenza teorica, come quei medici che pretendono di sapere tutto ciò che riguarda le patologie dei loro pazienti ma quando si ammalano loro si ritrovano in un vicolo cieco, non conoscono nemmeno il loro stesso corpo e dipendono da colleghi d'uguale competenza. In questo caso, come in tutti, l'informazione non ha valore se non c'è coscienza. Se questa è assente, l'impiego di movimenti del corpo e di pose da parte dell'attore occidentale è confinato a essere ciò che è ora: putrido. Il miglior esempio di quanto dico si può trovare in quell'elemento che è più o meno indispensabile in ogni rappresentazione occidentale, ovvero, la scena d'amore.

Lì si vede qualcosa di abominevole nella sua stupidità. A un certo punto, uno dei partner, o entrambi contemporaneamente, inizia una serie del tutto incomprensibile di esercizi della cassa toracica. Movimenti, in ogni caso, che non sono mai eseguiti né nei cosiddetti «momenti psicologici», né nel momento dell'eccitazione sessuale, né prima, né durante, ma al massimo dopo, quando tutto è finito. Insieme a questi esercizi del torace, fanno ogni sorta di smorfie, che secondo loro dovrebbero fornire un'esatta e potente rappresentazione della passione e dell'amore; anche fosse espressione di un amore puramente carnale, è completamente falsa, perché manca tutta la coscienza della preparazione muscolare necessaria per tale espressione.

Ho usato il termine «amore», scusate, avrei dovuto dire lussuria e solo nel migliore dei casi, perché quando vogliono esprimere romanticismo, è anche peggio, diventa semplicemente qualcosa di inefficace e di simile a uno spasmo. Non so per quale aberrazione, per non chiamarla anche peggio, ma tutte le persone di cultura occidentale non colgono altro dell'amore che quest'aspetto ansimante, questo falso desiderio che non è nient'altro che concupiscenza e lussuria e può finire solo con l'accoppiamento. Per vedere quale ignominia questi porci pretendano di propinarci sotto il nome di amore, bisogna andare al cinema.

Il modo di rappresentare questo tipo di «amore» è stato creato, penso, o al massimo definito, da una specie di gigolo che si chiamava

Vilantino, o Mestorino, in ogni caso, qualcosa del genere. Nelle scene d'amore, proprio nel momento in cui sollevava le labbra come se stesse per mordere e roteava gli occhi all'insù come per svenire, aveva quella bellezza che faceva cadere vecchie streghe in un voluttuoso deliquio. Questo meraviglioso artista, tra l'altro, è morto prematuramente.

In una parola, i nostri attori scambiano un dettaglio dell'amore per l'essenziale e anche in questo caso pasticciano. Per l'attore cinese, è netto e chiaro; se hanno a che fare con questo tipo d'amore, non menano il can per l'aia, e l'azione è eseguita rapidamente senza omettere il minimo dettaglio; la si mostra con quel senso della realtà che forse solo l'artista cinese oggi possiede e naturalmente senza smorfie ansimanti e senza che vi sia nulla di sporco, volgare o osceno. In altre situazioni sulla scena cinese si potrà vedere vera passione e veri sentimenti.

Non ho mai potuto assistere a una prova in un teatro cinese per la valida ragione che non esiste una cosa del genere. Ma ero presente all'assegnazione dei ruoli. La mattina era impiegata di solito con esercizi di ogni tipo, ma che non avevano nessuna diretta relazione né con il repertorio né con l'opera che doveva essere rappresentata quella sera. Gli attori, specialmente i più giovani della compagnia, dovevano cercare di risolvere i problemi che venivano loro sottoposti a turno dal direttore.

Ecco alcuni esempi di questi problemi, partendo dai più semplici fino ai più complessi.

Bere: questa è una cosa molto semplice, no? Ma guardate attentamente uno dei nostri attori quando vuole imitare per noi quest'azione. Primo, non si avrà mai l'impressione chiara che beva o che non beva; egli dà l'aria di farlo e questo è tutto. E il bicchiere – o il calice *papier mache*, se si tratta di un'opera ad argomento storico – non è di nessun aiuto; è solo una falsa pista, non è minimamente significativo, inoltre, molto spesso, particolarmente nel caso del calice, l'attore lo usa come un bastone per picchiare sul tavolo. Provate a far bere in scena quest'attore, che è naturalmente un grande attore e un grande artista stracolmo di talento se non di genio, senza che abbia nulla in mano e fategli eseguire l'azione del bere in modo da provocare un'impressione talmente vera del bere che ogni spettatore capisca subito cosa sta bevendo, se è calda, fredda o tiepida. Provate e vedrete quali «trucchi» produce per voi. Piuttosto, no, questo grande artista, se non sbaglio, non farà assolutamente nulla; si limiterà a rifiutarsi di compiere quest'azione così semplice, sentendosi destina-

to solo a fare cose complicate e distanti dalla vita quotidiana. Ma l'attore cinese la fa e la fa bene.

Un altro esempio: l'attore deve suonare un'allegra melodia su un flauto – premesso che sia la canzone che il flauto sono immaginari. È meglio non provare neanche a chiederlo ad un attore occidentale; non sarà capace di far nulla. Bene, ho visto un attore cinese provare a risolvere questo problema per due ore; il direttore gli diceva continuamente: «Non sento nulla... è sbagliato... e il ritmo?... da dove hai preso questa melodia?... fa schifo». Poi è arrivato il momento in cui andava bene, così bene che semplicemente guardando l'attore si aveva l'esatta sensazione di ascoltare quella melodia e nessun'altra.

Un terzo esempio: il maestro si rivolge al suo allievo e gli dice: «Ascolta, sei un poeta; sei seduto al tavolo e voglio vedere prima se hai lavorato bene, se sei soddisfatto dei tuoi versi. Poi, dopo di questo, ti accorgi che è tardi. Ti alzi, vai verso la finestra in fondo e la apri e voglio sapere a quel punto che tempo fa, se c'è vento o fa freddo, se piove o nevica. Ora, comincia». E quello lo fa; l'esercizio in se stesso è una scena intera.

Ce n'è un altro, uno semplice stavolta. L'attore deve interpretare il ruolo di una giovane ragazza. Lei deve trovarsi in un determinato tempio, costruito su una terrazza molto alta, dove si arriva tramite una scalinata ripida e interminabilmente lunga. Bene, l'attore l'ha salita, quella scalinata, *onestamente*, e tutti i presenti hanno avuto l'impressione di essere improvvisamente con lui, lassù in cima, sulla terrazza, con la città giù sotto. Per produrre quest'effetto l'attore non ha impiegato altro che l'armonia di ogni movimento e il gioco dei muscoli coscientemente guidati da una mente – e non da singulti isterici.

Prendete degli attori occidentali e fateli recitare senza parlare, dando loro come temi alcune passioni forti: Disperazione, Gelosia, Terrore, Sconforto, Rabbia, Gioia – o qualunque altra purché scritta a lettere maiuscole. Allora potrete vedere tutto quello che si possono inventare, questi grandi geni, in materia di contorsioni e smorfie, imbevendo ogni cosa in un pathos da quattro soldi.

Ciò che fa un cinese, lo può fare anche un altro, ma a condizione che lavori e soprattutto mandi al diavolo la falsa conoscenza e si liberi dell'*amor proprio* e della vanità; si strofini bene gli occhi, se li pulisca in modo da riscoprire come vedere e infine raccolga tutta l'autentica modestia di cui dispone, scrutando attentamente dentro se stesso fino al midollo, e poi vada avanti.

Per finire, cercherò di ricordare come meglio posso, rievocando-

la, una tragedia cinese in cui l'amore gioca il ruolo principale; ma in un modo diverso, naturalmente, dalle invenzioni del defunto Signor Vilantino e dei suoi seguaci imitatori.

Due Imperatori, dopo lunghe guerre, decidono di incontrarsi per porre fine a questo stato di cose che provoca sofferenze ai loro popoli. L'opera inizia con l'arrivo dei due Imperatori e del loro entourage. Guardateli mentre scendono dai loro cavalli, le porte sono spalancate. Entrano contemporaneamente e si siedono su due grandi troni laccati di rosso sistemati ai due lati del tavolo dipinto con la stessa vernice. Ognuno di loro, oltre al proprio seguito di servitori e ministri, è accompagnato dal suo comandante in capo. Tutti i gesti in questa scena erano in assoluto accordo con la convenzione e la gerarchia.

Non appena gli Imperatori si sono seduti e le persone al loro seguito divise in gruppi in base all'etichetta, si aveva l'impressione, a parte alcuni movimenti dei due Imperatori e le poche parole che questi si scambiavano, di vedere un gruppo di uomini pietrificati e si sentiva affiorare dietro tutto ciò una sorta di angoscia indescrivibile e di cattivo presagio. I due generali si trovavano proprio a fianco dei due Imperatori. Uno era una donna, giovane e molto bella, e l'altro un uomo che quanto a bellezza poteva ben competere con lei, entrambi molto alti, come sono talvolta i Manciù.

Tutti i personaggi sul palcoscenico guardano dritto davanti a loro, verso l'interno del teatro. In questa totale immobilità, d'un tratto un movimento: i due generali, contemporaneamente, si sono guardati. È durato non più di un istante, ma c'era una tale profondità nello sguardo di ognuno di loro, una tale intensità, qualcosa di simile a desiderio misto a stupore, come se nello stesso momento entrambi avessero avuto un soprassalto. È impossibile descrivere come sia accaduto; bisognava vederlo. Ma a partire da allora una cosa era chiara per lo spettatore: il dramma era iniziato, l'uomo e la donna erano innamorati. E immediatamente dopo tutto sembrava nuovamente congelato; ma, allo stesso tempo, era cambiato qualcosa. Non era chiaro subito, ma lo si capiva a poco a poco: si era in presenza, non più di due guerrieri terribili, ma di un uomo e una donna.

A questo punto gli Imperatori si alzano. Hanno stabilito che i loro generali possono essere delegati a condurre a buon fine i negoziati ed escono con il loro seguito. I due generali sono soli in scena. Ancora in piedi. Vengono portati in scena due grandi pannelli variopinti, che mostrano la straordinaria bellezza dei costumi. Elmi dalla forma e dalla decorazione straordinarie ornano le teste dei due guer-

rieri; su ciascun lato sporgono due piume di fagiano mongolo, lunghe almeno cinque piedi, che rendono i personaggi simili a due enormi insetti. Loro restano lì, divisi dal tavolo. Si avverte che sono nemici, colmi di ostilità, si guardano come bestie feroci; ma ritirano gli artigli ed iniziano a ricomporre la situazione e a parlare di pace. Nonostante questo, si riesce a distinguere qualcosa di diverso nell'intonazione della loro voce; all'inizio della discussione era piena di ostilità, ma ora vi si possono riconoscere gli accenti della passione. Parlano di pace ma quello che vogliono è la guerra. Solo la guerra li può unire, la pace li separerà.

Arriva l'ultimo atto. Sono entrambi in scena, da soli per lo sguardo di uno spettatore europeo, ma, per un cinese, nel mezzo di innumerevoli schieramenti. In realtà si riescono a vedere file di piccole bandiere triangolari che sporgono dalle loro spalle da entrambi i lati: ogni bandiera rappresenta un'armata. Sono vestiti di bianco dalla testa ai piedi, il simbolo di lutto che esprime la loro decisione di lottare fino alla morte. Ciascuno dei due è solo nella sua tenda militare, li vediamo mentre meditano e parlano del proprio amore e del desiderio di vedere l'altro; parlano senza enfasi, con semplicità, come quando si parla a se stessi.

Arriva il mattino, escono e ha inizio la battaglia. Lei è armata con una meravigliosa lancia e lui con una scimitarra. Combattono, non sono più solo due persone ma mille, sono ovunque contemporaneamente: con balzi da pantere, con i fendenti della scimitarra e col fugace lampo della lancia che sembra un'enorme saetta, lei con un salto lo sovrasta, si rigira ed ecco tutt'a un tratto ha infilzato la sua lancia nel corpo di lui che, per un attimo, fa un movimento istintivo come a volersi liberare di quel corpo in pena; alza gli occhi e la vede. Lei lo guarda, ha la testa leggermente girata indietro e regge la lancia. Rimangono un momento immobili, poi, come per una decisione improvvisa, lui afferra l'asta e si slancia verso di lei lungo la lancia che lo ha trafitto.

(*Traduzione dall'inglese di Carla Di Donato*)

Yu Weijie

NUOXI: L'ANTICO TEATRO RELIGIOSO CINESE ANCORA VIVENTE

1. *Il rito* nuo *alle origini*

Nel panorama del teatro cinese contemporaneo, dal punto di vista della varietà dei generi, possiamo affermare che, a parte il cosiddetto «teatro parlato» (*huaju*) importato dall'Occidente all'inizio del Novecento, il teatro d'opera musicale tradizionale cantato e danzato (*xiqu*), genere principale del teatro cinese, consiste nell'Opera di Pechino (*jingju* o dramma della capitale), nel *kunqu*, la forma più antica e tradizionale dell'opera, nei più attivi e recenti stili teatrali dell'opera *yueju* (*Shaoxingxi* o Opera di Shaoxing), sviluppatisi a livello regionale ma accettati in tutta la nazione, nell'opera *huangmeixi*, nell'Opera di Shangai (*huju*), nell'Opera di Sichuan (*Chuanju*) e in altre centinaia di varietà locali d'opera tradizionale (*difangxi*) che ammontano a più di 260[1]. Accanto a questi generi teatrali d'opera tradizionale, per così dire «maggiori», è ancora diffuso un genere teatrale di antica origine chiamato *nuoxi*.

Nuoxi è un termine generico per indicare un teatro rituale, la forma più antica del teatro cinese che ha esercitato un'influenza sul teatro tradizionale (*xiqu*) specialmente su quello delle molte varietà regionali (*difangxi*). Oggi il *nuoxi* non solo è ancora rappresentato ma sembra addirittura aver avuto recenti sviluppi in numerose aree rurali della Cina: e le sue robuste caratteristiche spettacolari, modellatesi nel tempo, lo fanno apparire molto diverso dai generi teatrali tradizionali «maggiori».

Se prendiamo la vera e propria origine del teatro *nuoxi*, la forma delle rappresentazioni sciamaniche, sin da prima della Dinastia Zhou

[1] Alcuni esperti di teatro cinese affermavano che questo numero fosse di oltre trecento (Zhao, Xun 1992, p. 9), che però è un calcolo delle varietà che sono apparse ed esistite in tutta la storia del teatro cinese: ma io sono incline nel concordare con la stima di Liu Houseng che riguarda quelle ancora rappresentate in Cina poco prima degli anni Ottanta del ventesimo secolo (Liu, Houseng 1980, p. 12).

(1122-256 a.C.)[2], potremmo far risalire l'esistenza del fenomeno a tremila anni fa. A quell'epoca le rappresentazioni sciamaniche prendevano generalmente la forma di cerimonie rituali come il *la* o *zha*, lo *yu* e il *nuo*. Il *la* è il nome del rito sciamanico che aveva luogo nel dodicesimo mese dell'anno, secondo il calendario lunare cinese, come rito sacrificale dedicato agli antenati, mentre lo *zha* è il termine che denota la cerimonia rituale tenuta nello stesso mese per il culto delle centinaia di divinità legate alle attività agricole dell'epoca[3]; lo *yu* era la procedura rituale organizzata per presentare offerte votive per la pioggia nei periodi di siccità; il *nuo*, infine, era la cerimonia rituale che aveva luogo verso la fine dell'anno per scacciare gli spiriti e le pestilenze[4].

Questi riti originari si integrarono e si fusero più tardi in quello che è generalmente conosciuto come rito *nuo* (*nuoji*). Secondo gli studi etimologici, la parola *nuo* deriva dal suono delle imitazioni vocali degli antichi antenati quando sfidavano e inseguivano gli spiriti[5]. Il documento storico più antico che cita il rito *nuo* mostra come uno dei suoi aspetti più caratteristici la relazione diretta tra l'attività rituale e primitiva e le cerimonie funebri:

> Il *fangxiangshi*, avvolto in una pelle di orso, con una maschera, l'abito nero e i pantaloni rossi, brandiva un pugnale-scure e reggeva uno scudo. Egli prendeva il comando di vari schiavi per rappresentare il rito *nuo*, scacciando la peste di casa in casa. Con un funerale grandioso, dapprima si trasportava una bara che raggiungeva il cimitero; poi essa veniva seppellita nella tomba, mentre tutti combattevano attorno con il pugnale-scure in modo da scacciare gli spiriti. Il *fangxiangshi* era un funzionario speciale imposto dalla corte imperiale con la responsabilità di organizzare cerimonie ufficiali come il *nuo*. Tali cerimonie rituali erano riccamente incoraggiate e divennero fisse anche in altre stagioni con il nome di *nuo di primavera*, *nuo d'autunno* e *nuo d'inverno*. Le prime due, che appartenevano al *nuo di stato* (*guonuo*), erano generalmente frequentate dalla gente di corte e dai funzionari, mentre l'ultima, che coinvolgeva gente di ogni ceto sociale, era anche chiamata *il grande nuo* (*danuo*)[6].

Durante questo sviluppo iniziale comparvero i primi elementi teatrali come le rappresentazioni di personaggi e la convenzione di

[2] Zhang, Geng - Guo, Hancheng 1981, pp. 4-5.
[3] Guo, Sijiu 1989, p. 68.
[4] Qu, Liuyi 1990, p. 38.
[5] Tao, Lipan 1987, pp. 14 -15.
[6] Zhouli xia-guan sima (*I Rituali della Dinastia Zhou*: il capitolo del funzionario Sima Xia).

indossare maschere e costumi. Un altro documento autorevole descrive ancor più in dettaglio questa attività teatrale nella Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) con l'introduzione del canto, della danza e di una gara per l'assegnazione dei personaggi:

> Alla vigilia del *la* [l'8 dicembre secondo il calendario lunare], c'era un grande rito *nuo*, richiesto per scacciare la peste. Si svolgeva così: si sceglievano centoventi bambini degli *huangmen* [titolo degli ufficiali di corte nell'antica Cina], tutti di età tra i dieci e i dodici anni, come aiutanti del rito sacrificale, i quali indossavano cappelli rossi e reggevano enormi tamburi. Con una maschera sul viso e avvolto nella pelle di orso, il *fangxiangshi* appariva in abito nero e pantaloni rossi: brandiva un pugnale-scure e reggeva uno scudo. Le dodici persone che rappresentavano gli animali indossavano giacche di piume e avanzavano passando in mezzo alla corte degli *huangmen*, mentre il resto seguiva accompagnato dall'ufficiale *pushe*. Lo scopo della cerimonia era scacciare gli spiriti malvagi dalla corte[7].

Sebbene il rito *nuo* potrebbe essere considerato l'origine delle rappresentazioni teatrali primitive nell'antica Cina, il teatro cinese si sviluppò però attraverso un'altra strada, secondo una lunga evoluzione a sé stante: dalle primitive danze cerimoniali e dalle rappresentazioni dei musicisti di corte del Periodo delle Primavere e degli Autunni (770-476 a.C.), attraverso il sorgere dei giullari di corte che recitavano durante il Periodo degli Stati Combattenti (475-221 a.C.), la comparsa degli spettacoli teatrali *jiaodixi* nella dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.), il fiorire di attività teatrali come i *baixi* (i *cento giochi*, cioè spettacoli e acrobazie) durante il Periodo dei Tre Regni (220-280 d.C.), lo sviluppo dei giullari di corte (spettacoli *canjunxi*) della Dinastia Jin (265-420 d.C.), la combinazione delle suddette varie rappresentazioni teatrali poco prima delle Dinastie del Nord e del Sud (420-581 d.C.) e della Dinastia Sui (581-618 d.C.), fino alla Dinastia Tang (618-906 d.C.), quando fiorì la danza drammatica e la farsa di attualità che fornirono alla corte gli elementi drammatici per la fondazione delle successive opere *zaju* e del teatro *nanxi* della Dinastia Song (960-1279 d.C.). Il teatro cinese raggiunse infine una matura forma drammatica nell'opera *zaju* della Dinastia Yuan (1279-1368 d.C.)[8].

[7] Hou Han Shu liyi zhi (*Il Libro della Tarda Dinastia Han*: il resoconto della cerimonia rituale).

[8] L'argomento delle origini e dello sviluppo del teatro cinese, vale a dire delle forme esatte e dei diversi generi teatrali durante il loro lungo periodo di sviluppo storico, specialmente di quelli che hanno vari sviluppi successivi e entrano in rela-

Al contrario, durante tutto questo lunghissimo arco storico, il rito *nuo* si sviluppò in una forma di danza che divenne più cerimoniale che teatrale nel periodo tra la Dinastia Tang (618-906 d.C.) e quella Song (960-1279 d.C.), durante il quale, con l'influenza delle danze di corte della Dinastia Tang sorte da poco, gli elementi teatrali nel *nuo* furono ridotti e scomparvero tutte le figure drammatiche come il *fangxiangshi*, i bambini e coloro che rappresentavano i dodici animali[9]. Come mostra un altro documento storico, solo dopo la dinastia Song del Nord (960-1126 d.C.), il rito *nuo* sembra avere di nuovo un forte legame con elementi teatrali, come ad esempio l'assegnazione di personaggi:

> Alla vigilia del nuovo anno, c'era una grande cerimonia *nuo* alla corte, per la quale si coinvolgevano alcuni funzionari civili che lavoravano per la corte nella capitale e alcuni funzionari militari. Tutti allora indossavano maschere e apparivano in abiti decorati, fioriti e ricamati, reggendo lance dipinte d'oro e bandiere con il dragone. Meng Jinchu, il capo degli funzionari musicisti della corte, essendo alto e recitando il ruolo del dio generale, vestiva un elmo di rame placcato d'oro. Altri due generali del servizio della guardia di corte erano vestiti con elmi come le divinità a guardia delle porte. Nan Hetan, un attore della sezione musicale della corte, essendo brutto e grasso, era travestito da giudice. Altri si trasformavano nei personaggi teatrali di *Zhongkui*, della Sorellina, del Dio della Terra, del Dio della Cucina, coinvolgendo circa mille persone. Essi scacciavano gli spiriti presenti nella corte fino all'esterno della Porta Sud del Palazzo Imperiale, passando attraverso il fossato cittadino del Dio Dragone. Questo susseguirsi di eventi si chiamava «la sepoltura degli spiriti», dopo la quale la cerimonia rituale era terminata[10].

Ora è interessante notare come la comparsa di questi elementi teatrali nel rito *nuo* durante la dinastia Song (960-1279 d.C.) si verificasse anche al tempo della Dinastia Song del Nord (960-1126 d.C.), quando dal rito *nuo* si svilupparono varie forme di spettacoli *nuoxi* che presero poi il nome di *mulianxi*[11]. Un fatto, questo, che sembra

zioni reciproche con altre forme, con conseguenti influenze, resta ancora oggi una delle questioni di base del dibattito accademico tra gli studiosi di teatro in Cina. Qui si segue un panorama generale ma attendibile, basato sulle pluriennali ricerche dell'autore (Yu, Weijie 1995, pp. 11-54).

[9] Tao, Lipan 1987, p. 18.

[10] Dongjing menghua lu (*Il Resoconto del Sogno e della Fioritura della Capitale dell'Est*), vol. 10.

[11] Qu, Liuyi 1990, p. 41.

indicare l'importanza degli elementi teatrali presenti nella formazione del *nuoxi*, poiché essi si svilupparono *all'esterno* del rito *nuo*, come dimostra proprio il *mulianxi*. Parallelamente esistono componenti rituali anche nello stadio finale del teatro della Dinastia Song (960-1279 d.C.), sia nelle opere *zaju* che in quelle *nanxi*. Questa reciproca influenza e quindi l'esistenza di una relazione tra la formazione dell'opera cinese tradizionale (*xiqu*) e del teatro religioso cinese del *nuoxi*, deve essere quindi attentamente analizzata da un punto di vista storico, sociale e culturale.

2. *La formazione teatrale*

L'introduzione del Buddismo durante la Dinastia Han Orientale (25-220 d.C.) portò alla graduale fondazione in Cina di templi buddisti durante i secoli seguenti. Successivamente furono eretti anche templi taoisti. Poco prima della Dinastia Tang (618-907 d.C.), sia il Buddismo che il Taoismo ebbero il loro grande sviluppo in Cina, col risultato che dapprima sorse tra loro una competizione e poi si approdò a una coesistenza basata su una reciproca e regolata influenza. All'inizio della Dinastia Tang, con l'avvento della prosperità in tutto il paese, in occasione delle feste, venivano organizzate sempre più rappresentazioni nei templi, diverse però dalle precedenti cerimonie rituali. Contemporaneamente, durante il periodo Kaiyuan (713-741 d.C.) della dinastia Tang, comparve a corte una forma di competizione basata sul «discorso artistico» delle tre pratiche religiose del Taoismo, del Buddismo e del Confucianesimo. I monaci buddisti seguirono e svilupparono tale pratica e crearono nei templi una forma di intrattenimento *parlato-cantato* (*jiangchang*) che fu in seguito praticato anche dai sacerdoti taoisti e dai funzionari di corte.

Lo spettacolo *parlato-cantato* consisteva nel «discorso dei preti» (*senjiang*) e nel «discorso popolare» (*sujiang*). Il primo era riservato alle Scritture Buddiste (*fojing*) mentre il secondo generalmente trattava le leggende buddiste e le storie popolari in forma di raccolte religiose per le masse, a volte sostenute dalla corte reale. Il testo del «discorso popolare» era chiamato «la scrittura trasformata» (*bianwen*) e di fatto conteneva già elementi spettacolari: lo stile di base della «scrittura trasformata» era una combinazione di prosa e versi; il suo aspetto letterario era uno stile narrativo combinato con dialoghi. In pratica, queste componenti definirono la natura dello stile lettera-

rio poi usato nella composizione drammaturgica del teatro d'opera tradizionale delle epoche successive.

La pratica dello spettacolo *parlato-cantato* nei templi buddisti fu subito imitata dai preti taoisti. Per poter competere con i loro colleghi buddisti, i taoisti aggiunsero allo spettacolo *parlato-cantato* le arti marziali e alcune scene con inquietanti abilità di stregonerie taoiste. In questo modo, sia i praticanti buddisti che quelli taoisti cominciarono ad attrezzare i loro templi con speciali aree chiamate «circoli teatrali» (*xichang*) per questi spettacoli festivi e «circoli della scrittura trasformata» (*bianchang*) per le rappresentazioni *parlate-cantate*. Contemporaneamente, l'originario linguaggio sanscrito e le melodie usate per lo spettacolo *parlato-cantato* furono migliorati con l'adozione di melodie più leggere prese dalla musica popolare dell'epoca che aiutavano il rito religioso a richiamare più efficacemente il pubblico.

Con il sorgere del Taoismo e del Buddismo, molte scadenze originali del calendario lunare cinese, che segnavano le diverse stagioni climatiche della natura, furono sostituite da scadenze di occasioni rituali e dalle date di nascita e di morte delle varie divinità che queste due religioni istituivano. Furono così create occasioni festive più popolari, durante le quali gli spettacoli di intrattenimento divennero una pratica tradizionale amata da coloro che la praticavano, dalla cerchia imperiale e dal pubblico in genere. A questo scopo furono costruiti numerosi palcoscenici nei templi che diventarono la prima forma di teatro pubblico in Cina prima del sorgere dei teatri urbani.

Tra queste festività religiose, il 15 luglio del calendario lunare cinese sembrava essere una data molto importante sia per il Buddismo che per il Taoismo. Secondo le Scritture Buddiste, un discepolo buddista chiamato Maudgalyayana (la traduzione del suono cinese si legge *Mulian*) chiese una volta al suo maestro Sakyamuni come poteva salvare sua madre dall'inferno. Sakyamuni suggerì che in questo giorno Mulian preparasse cento pietanze per i monaci di ogni dove affinché sua madre potesse essere salva. Il Taoismo vedeva invece questa data come il compleanno del Signore della Terra (*diguan*) – una delle tre principali divinità venerate dal Taoismo – col risultato che questa scadenza divenne una festa popolare con molte celebrazioni teatrali amate sia dal Taoismo che dal Buddismo, allestite nei templi e basate sia su spettacoli *parlati-cantati* che su rappresentazioni della serie delle storie di Mulian che salva sua madre.

Le storie di Mulian avevano trame drammatiche complicate e vivaci, piene di fantasie spettacolari con l'apparizione di spiriti e di fate. Così all'interno delle rappresentazioni delle storie di Mulian fu-

rono usate ulteriormente sia varie abilità spettacolari come le arti marziali, le acrobazie e le magie religiose disponibili nel Taoismo, sia il rito cerimoniale buddista. Durante questi sviluppi, le storie di Mulian si ampliarono in spettacoli teatrali a puntate che nella capitale Bianliang della Dinastia Song del Nord (960-1279 d.C.) potevano durare anche sette giorni e sette notti. Alla fine, lo spettacolo popolare *parlato-cantato* della «scrittura trasformata» con le storie di Mulian, combinato con l'attività teatrale dei templi della tarda Dinastia Tang (618-907 d.C.), si trasformò gradualmente nell'opera *zaju*: *Mulian che salva sua madre* (Mulian jiumu), della dinastia Song del Nord (960-1279 d.C.), è il testo teatrale più antico e completo del teatro tradizionale cinese[12], una forma drammatica che si sviluppò anche durante i secoli successivi, rispettivamente nella forma del dramma *zaju* della dinastia Yuan (1279-1368 d.C.) e, con titoli diversi, nelle opere *chuanqi* della dinastia Ming (1368-1644 d.C.).

Con l'accettazione popolare delle storie di Mulian nel corso dei secoli, non solo l'intero repertorio delle storie di Mulian è stato così tramandato e rimane ancora in molte varietà delle opere regionali fino a oggi, ma anche la gamma completa delle componenti teatrali nate nelle prime convenzioni spettacolari – le pratiche sciamaniche, le pratiche di stregoneria taoista, la cerimonia rituale buddista, le diverse acrobazie e arti marziali – divennero un aspetto artistico tipico di queste varietà di opera regionale tradizionale, un aspetto che alcune di esse mantennero intatto nelle loro convenzioni teatrali perfino quando iniziarono a rappresentare un repertorio di altre opere. In questo modo la forma teatrale chiamata *mulianxi*, un tipo di teatro *nuoxi*, è sopravvissuta lungo i secoli ed è ancora oggi molto popolare in Cina durante le celebrazioni festive popolari che riguardano le tradizioni rituali taoiste e buddiste, specialmente nell'area occidentale della provincia di Hunan.

3. *L'influenza sociale e religiosa*

A partire dalla Dinastia Tang (618-907 d.C.), la cerimonia rituale buddista generò le rappresentazioni teatrali delle storie di Mulian realizzate in forma religiosa. Questo particolare sviluppo dimostra anche che la formazione finale del teatro cinese in genere, attraverso lo sviluppo di varie forme teatrali fino alla danza drammatica e alla far-

[12] Zhou, Yuede 1990, pp. 73-74.

sa di attualità della Dinastia Tang, fu fortemente favorita dalle rappresentazioni teatrali, come pratica religiosa, di storie buddiste nel periodo della Dinastia Song (960-1279 d.C.).

La pratica religiosa combinata con il rito teatrale nella rappresentazione delle storie di Mulian, si rafforzò ulteriormente nella Dinastia Song (960-1279 d.C.) fino a svilupparsi infine nella forma teatrale rituale completa del *mulianxi* a causa dell'influenza sempre maggiore del fattore religioso e degli obblighi rituali. Tenendo presente questo sviluppo, affrontiamo ora la questione del perché fu possibile che le storie di Mulian fossero poi accettate nel repertorio delle forme principali dell'opera tradizionale cinese – cioè nel dramma *zaju* e nelle opere *chuanqi* dei secoli successivi – mentre la loro parte rituale religiosa si trasformò in un teatro rituale a sé stante, rimasto separato dal resto del teatro cinese.

Avendo presente il retroterra religioso cinese, non è difficile capire perché nella dinastia Han (106 a.C.-220 d.C.) comparissero difficilmente documenti sull'attività teatrale riguardanti rappresentazioni rituali del *nuo* così come durante il successivo Periodo dei Tre Regni (220-280 d.C.), della Dinastia Jin (265-420 d.C.) e delle Dinastie del Nord e del Sud (420-581 d.C.). Durante queste dinastie infatti era il Confucianesimo a essere fortemente sostenuto come l'ideologia principale del paese, mentre le pratiche religiose, sia del taoismo che del buddismo, furono soppresse o adattate per accogliere il Confucianesimo. Non solo le pratiche religiose del Taoismo e del Buddismo non ebbero possibilità di svilupparsi e combinarsi con la più importante pratica teatrale dell'epoca, ma anche il primitivo rito sciamanico del *nuo* – sia sotto forma di rituale popolare che di attività spettacolare, come la cacciata degli spiriti e la liberazione dalla peste – fu adattato al puro servizio rituale di cerimonia di corte e di stato nel culto di Confucio. Seguendo la dottrina confuciana di *cerimonia* (*li*), lo spettacolo rituale doveva imporre l'ordine sociale e di corte attraverso la danza cerimoniale e la musica rituale, invece che con le rappresentazioni teatrali [13]. Il risultato più alto di tale sviluppo si trovò nelle forme della danza di corte attiva poco prima della Dinastia Tang (618-907 d.C.).

Il successivo documento storico sul *nuo* lo ritroviamo soltanto durante la Dinastia Sui (581-618 d.C.), poco prima della Dinastia Tang (618-907 d.C.), quando la repressione delle pratiche religiose del Taoismo e del Buddismo sembrò di nuovo allentarsi e, incorag-

[13] Zhao, Jiehui - Guo, Houan - Zhao, Fujie - Pan, Ce 1991, pp. 58-62.

giate dalla corte imperiale Tang, anche le pratiche religiose diverse dal Confucianesimo sembrarono ritrovare spazio. La descrizione del *nuo* nei documenti di questo periodo sembra più o meno la stessa di quella che appariva nel citato tardo documento della Dinastia Song (960-1279 d.C.) [14]. Quindi se ne deduce che la fioritura della pratiche religiose spettacolari di magia taoista e di rappresentazioni buddiste delle storie di Mulian, combinate con lo sviluppo dei generi «maggiori» dell'epoca, condussero alla formazione dello *zaju* della Dinastia Song soltanto verso la fine di questa dinastia.

Dopo la Dinastia Song (960-1279 d.C.), sorse la *scuola razionale* del confucianesimo (*lixue*) che mirava a un'interpretazione più dialettica e filosofica del Confucianesimo: il risultato fu che la posizione del Confucianesimo come ideologia principale fu ulteriormente rafforzata dal governo imperiale, mentre il Buddismo divenne sempre più «confucianizzato» e il Taoismo gradualmente declinò. Seguendo questo mutamento sociale e politico, le pratiche rituali a forti connotati religiosi del teatro *mulianxi* poterono solo sopravvivere nelle aree più remote e isolate della Cina, tra la gente contadina, come quella che abita la parte occidentale della provincia di Hunan.

Nel contempo, nella parte settentrionale e centrale della Cina il teatro cinese si sviluppò secondo un proprio percorso che seguiva l'orientamento della centralizzazione politica in quei territori. In questo contesto il repertorio delle storie di Mulian, originariamente incorporate nel karma buddista, fu impiegato per la difesa dell'etica confuciana come morale corrente del teatro cinese. Un caso tipico può essere osservato nel titolo tipicamente confuciano di una variazione delle storie di Mulian nello stile *chuanqui*, della dinastia Ming (1368-1644 d.C.): *La leggenda di Mulian che salva sua madre e ammonisce la gente a essere generosa* (Mulian jiumu quanshan ji). Dell'autore del dramma, che risultò essere la versione teatrale più completa e sviluppata di questa storia, conosciamo il nome, Zheng Zhizhen, ma non le date di nascita e di morte [15]. In questa rappresentazione, il rituale buddista e le pratiche di magia taoista furono sostituite dalle raffinate convenzioni recitative dello stile di corte del dramma *zaju*, accentuate dall'imposizione della dottrina confuciana del cerimoniale *li*.

Il teatro *mulianxi* è solo una delle molte varietà di teatro *nuoxi*, una varietà più legata alle pratiche religiose del Buddismo che alla

[14] Tao, Lipan 1987, pp. 17-18.
[15] Chen, Zongshu 1992, p. 80.

grande influenza delle convenzioni taoiste. Infatti il Taoismo esercitava il suo forte influsso non solo sui molti generi del teatro *nuoxi* che seguivano strettamente gli stili di rappresentazione delle cerimonie rituali originarie del Taoismo, ma anche su quelle varietà regionali di *nuoxi* che restavano ancora legate alla prima forma taoista da cui presero nome (*daoqingxi*).

In origine, le rappresentazioni *daoqingxi* erano un tipo di canto poetico delle Scritture Taoiste nei templi taoisti durante la Dinastia Tang (618-907 d.C.). Ma in seguito, esse adottarono anche i vari sistemi musicali locali come il *quinqiang* e il *bangziquiang* combinati con altre forme spettacolari del folclore e si svilupparono gradualmente nel genere *daoqingxi* popolare nelle aree lungo il Fiume Giallo (*Huanghe*) nelle province di Shaanxi, Shanxi, Gansu, Henan e Shandong, che erano l'area fiorente del Taoismo. Le rappresentazioni del *daoqingxi* erano principalmente accompagnate da strumenti rituali taoisti, come il tamburo usato per la pesca *yagu* e i semplici battagli delle campane *jianban*: in seguito esse furono ulteriormente arricchite da un accompagnamento di strumenti a corda e a percussione. Il carattere delle pratiche taoiste nell'origine del teatro *daoqingxi* si può ancora ritrovare nelle opere di repertorio che consistono principalmente in leggende taoiste e in storie del folclore basate su dottrine taoiste: ma anche in alcune opere successive adattate dalle altre varietà di opere teatrali regionali [16].

In generale, molte varietà di teatro *nuoxi* riguardavano l'intera serie di pratiche di magia tratte dalla primitiva pratica religiosa sciamanica, la prima mitologia taoista e il sistema delle divinità che si combinarono in seguito con l'ideologia buddista del karma, come nel caso di molte varietà di *nuoxi* nella parte meridionale della Cina. Molte varietà di teatro *nuoxi* vennero alla luce durante il periodo delle dinastie Tang (618-907 d.C.) e Song (960-1279 d.C.) quando, in aggiunta al Confucianesimo, furono incoraggiate le pratiche religiose del Buddismo e del Taoismo. Il fatto che tutte e tre queste pratiche religiose fossero integrate l'una con l'altra, in una coesistenza equilibrata, favorì lo sviluppo del *nuoxi*. Ma nella tarda Dinastia Song (960-1279 d.C.) con la costante imposizione del Confucianesimo, il graduale declino del Taoismo e la confucianizzazione del Buddismo, il teatro *nuoxi* poté solo sopravvivere nelle aree rurali remote che restarono separate dalla progressiva centralizzazione politica della Cina ed esistere in forme disperse così come si ritrovano oggi.

[16] Wu, Yiming 1983, pp. 58-59.

4. *La situazione attuale*

Il teatro *nuoxi* si diffuse per lo più nelle regioni montuose delle aree della Cina sud-occidentale ma comparve anche nelle province lungo il Fiume Giallo e il Fiume Yangtze (Changjiang) e in alcune aree lontane delle province sud-orientali: oggi esistono ancora da venti a trenta varietà di teatro *nuoxi* tra i cinquantasei gruppi etnici della Cina [17], e si trovano, per la maggior parte, tra i gruppi etnici di minoranza, che non appartengono al ceppo cinese predominante degli Han. Per questo il *nuoxi* è chiamato in maniera diversa all'interno di ogni gruppo etnico e compare in vari stili, oltre ai due rami storici citati del *mulianxi* e del *daoquingxi*. Alcune varietà di teatro *nuoxi* sono, allo stesso tempo, forme teatrali d'opera regionale di alcuni gruppi etnici di minoranza, come nella tipica area della provincia Guizhou.

Poco prima delle Dinastie Ming (1368-1644 d.C.) e Qing (1644-1911 d.C.), sia la danza *nuo* che il teatro *nuoxi* sembrarono declinare nell'area pianeggiante centrale della Cina mentre progredirono nella remota area di Guizhou. La provincia di Guizhou risultò essere il luogo in cui una ricca varietà di teatro *nuoxi* era ben conservata, perché sin dal tempo della Dinastia Song (960-1279 d.C.) il governo centrale dell'impero aveva già inviato truppe militari nell'area di confine del Guizhou e vi aveva stabilito vari uffici amministrativi. Il *nuo* della Dinastia Song e la forma *nuoxi* che si sviluppò era una volta molto popolare all'interno dell'esercito e per questo era chiamata «*nuo* militare» (*junnuo*) perché dedicata alla rappresentazione teatrale di argomenti militari. In questo modo, il *nuo* e il *nuoxi* della Dinastia Song (960-1279 d.C.) dalle aree della pianura centrale e del fiume Yangtze furono portate nei remoti luoghi del Guizhou. Fino alla dinastia Ming (1368-1644 d.C.), l'esercito inviato dal governo centrale nel Guizhou raggiungeva duecentomila militari più ottocentomila familiari [18], un fatto che promosse enormemente la ricezione popolare del teatro *nuoxi* in quella zona e permise che esso fosse ulteriormente frequentato dai numerosi gruppi etnici di minoranza vicini e adattato in variazioni regionali.

Verso la fine della dinastia Ming (1368-1644 d.C.), sia la danza *nuo* che il teatro *nuoxi* nel Guizhou apparivano come un tipo di cerimonia rituale per scacciare spiriti e pestilenze che si tenevano in oc-

[17] Qu, Liuyi 1990, pp. 16-17.
[18] Shi, Haibo - Luo, Yong 1987, p. 81.

casione delle celebrazioni delle festività popolari. Verso l'inizio della Dinastia Qing (1644-1911 d.C.), il culto degli dei esistente nella forma originale del *nuo* fu gradualmente sostituito da uno spettacolo di puro intrattenimento come appare nell'opera di repertorio *I Generali della famiglia Yang* (Yangjiajiang) adattata dagli stili dell'opera tradizionale: ma contemporaneamente il teatro *nuoxi* conservò ancora la sua funzione rituale combinata con la pratica religiosa locale tenuta nelle occasioni in cui si scacciavano gli spiriti e le pestilenze, si pregava per la felicità o si portavano le offerte per la guarigione dalle malattie e per la nascita dei bambini, rappresentazioni che si tenevano sul posto, in un ambiente già sottoposto ai rituali degli spettacoli di magia.

Oltre queste caratteristiche generali, il teatro *nuoxi* del Guizhou apparve anche in varie forme legate alle origini sociali e culturali e queste forme furono chiamate in maniera diversa da luogo a luogo: il *nuotangxi* esisteva sia nell'area della Contea Dejiang che in quella del Sinan (nella contea del Sinan era anche chiamato *nuotanxi*) nella parte nord-orientale della provincia di Guizhou, popolata principalmente dalle tribù minori del gruppo etnico dei Tujia, dei Miao, dei Dong e degli Han di quell'area. Il *dixi*, nelle aree di Anshun e Guiyang nella parte centrale del Guizhou, era una forma diversa di teatro *nuoxi* della Dinastia Song e arrivò alla sua forma attuale, trovandosi lì verso l'inizio della Dinastia Ming attraverso il «*nuo* militare». *Cuoiji* indicava il gioco teatrale dell'evoluzione umana, che si credeva fosse la forma più primitiva di teatro *nuoxi*, ancora oggi esistente nel villaggio del gruppo etnico Yi nella contea di Weining nell'area sud occidentale del Guizhou che confina con le province di Sichuan e dello Yunnan. Il *Buyixi* era la forma di teatro *nuoxi* del gruppo etnico Buyi esistente sia nella parte meridionale che in quella sud-occidentale della provincia di Guizhou.

Seguendo questa tradizione culturale del Guizhou, anche le province vicine ebbero le loro forme di *nuoxi*, sebbene una parte di esse fossero legate alle convenzioni di teatro *nuoxi* della provincia del Guizhou e un'altra parte si sviluppasse da sola: il teatro *nuoxi* rappresentato tra il gruppo etnico Don nella provincia di Hunan era simile al citato *nuotangxi* del gruppo etnico Tujia per quanto riguardava lo stile della rappresentazione; mentre il *nuotangxi* della provincia Hunan tra il gruppo etnico Han si sviluppò dal processo cerimoniale del primitivo rito sciamanico che nella regione era considerato taoista, quindi il *nuotangxi* in quel luogo fu anche chiamato *shidaoxi* (*shi* significa «pratica»). Nella provincia di Sichuan, il teatro *nuoxi* fu

chiamato *qingtanxi*, più considerato dalla gente locale come un tipo di pratica rituale taoista. Nella regione autonoma di Guangxi del gruppo etnico Zhuang, il teatro *nuoxi* era chiamato *shigongxi* (*shigong* significa «stregone») poiché i primi attori erano stregoni che si consideravano discepoli taoisti iniziati ai misteriosi poteri della magia.

A parte questa regione montuosa, il teatro *nuoxi* si può trovare anche nelle aree rurali della Cina sud orientale. Nella remota regione meridionale della provincia dell'Anhui, il teatro *nuoxi* sembra ancora essere un tipo di intrattenimento per la festività popolare che si tiene alla sera del settimo e del quindicesimo giorno del capodanno lunare cinese, ma la cerimonia rituale dell'«apertura della maschera» come simbolo di invito per gli dei si prepara durante la vigilia e inizia all'alba del mattino successivo. *Hongshanxi* nella provincia dell'Anhui è un tipo di intrattenimento teatrale leggero aggiunto al semplice rito cerimoniale di culto degli dei dell'agricoltura nell'area rurale. Il *Tongzixi* nel Nantong della provincia di Jiangsu appare come la reincarnazione infantile (*tongzi*) di vari spiriti che preparano pietanze deliziose per l'arrivo degli dei.

Nella provincia di Jiangxi, il teatro *nuoxi* è rappresentato durante le prime due settimane del capodanno lunare cinese e si basa sul processo di culto dell'intero pantheon delle divinità sciamaniche. Nella parte orientale della provincia di Zhejiang, il *rangjiexi* (*rang* significa «rito funebre») si rappresenta per cinque giorni per esaudire lo spirito defunto che ha subito un trattamento ingiusto e per placare i selvaggi spiriti erranti. Il *dachengxi* (*dacheng* significa «combattere contro la città»), famoso nella provincia di Fujian meridionale, si sviluppò, sin dalla Dinastia Tang (618-907 d.C.), al di fuori del rito religioso, fatto nel tempio, del «combattimento contro la città celeste e quella degli inferi», ed era rispettivamente rappresentato dai sacerdoti taoisti e dai monaci buddisti per liberare gli spiriti sofferenti e gli spettri rinchiusi. In alcune aree rurali della provincia di Guandong, c'era un teatro *nuoxi* chiamato *huachaoxi* che era un tipo di canto comico e di danza aggiunti al rito sciamanico che serviva come culto per gli dei e per scacciare i demoni.

I resti di questo antico rito *nuo* lungo il Fiume Giallo si possono ancora trovare nelle aree rurali della Cina settentrionale. Nella contea Quwo della provincia Shanxi, un tipo di *shang-gu-nuoxi* inizia il quattordicesimo giorno del capodanno lunare cinese con la marcia di dodici *performers* attraverso il villaggio che recitano con il ventaglio (*shan*) e il tamburo (*gu*) in mano, come l'altro cerimoniale, seguita da rappresentazione teatrale nei due giorni successivi. Questi do-

dici attori sono considerati lo sviluppo delle dodici personificazioni animali della tradizione del rito *nuo* della Dinastia Han (106 a.C.-220 d.C.). Nella parte meridionale della provincia Shanxi, un tipo di rappresentazione *nuoxi* (*luo-gu-zaxi*), famosa per il suo accompagnamento musicale di gong (*luo*) e di tamburo (*gu*), è direttamente rappresentata sulla scena del famoso tempio locale di Longyan dopo la sfilata rituale attraverso il villaggio e la cerimonia religiosa di culto degli dei nello stesso tempio. Nella parte più a nord di quella provincia, fino ad alcune aree settentrionali della regione di Hebei e della Mongolia interna, la primitiva forma di *nuoxi* (*saixi*) è anche chiamata «teatro dei preti taoisti» (*daoshixi*) dalla gente locale, dal momento che è una precisa forma teatrale del rito taoista.

Anche lo *zangxi* del Tibet è un genere tipico di rappresentazione *nuoxi*. Si sviluppò dalla danza rituale usata per scacciare gli spiriti e per adorare gli dei, in aggiunta alla rappresentazione di storie tratte dalle scritture religiose. Consiste in tre parti: il prologo *sun* è lo spettacolo di canto e danza per scacciare fantasmi e spiriti malvagi, la parte principale *xiong* è la rappresentazione teatrale delle storie religiose e il finale fa parte della celebrazione festiva *zazi* che significa «felicità».

5. *Le convenzioni della rappresentazione*

Come teatro rituale, il *nuoxi* è noto per l'ambientazione delle rappresentazioni: per ogni forma di *nuoxi* il luogo dello spettacolo varia secondo le regioni geografiche e la particolare fonte rituale da cui trae origine. Il teatro del Tibet è organizzato lungo i pendii montuosi dell'Himalaya con l'enorme e reale sfondo del vasto scenario naturale, generalmente accompagnato dal sole che sorge al mattino presto. Il *tongzixi* del Nantong, nella provincia di Jiangsu, ha invece luogo sulla spiaggia sabbiosa in cui si tendono grandi reti da pesca, decorate con teste di pecora e spine di pesce come segnali dei deliziosi pasti preparati per gli dei; il teatro *cuotaiji*, del gruppo etnico Yi dell'area nord occidentale del Guizhou, ha luogo una volta all'anno verso sera nel vasto territorio selvaggio del deserto lungo il confine della regione montuosa ed è celebrato dal rumore dei tamburi da teatro e dallo spettacolo delle lanterne [19].

[19] Cao, Lusheng 1990, pp. 26-27.

Molti teatri *nuoxi* generalmente appaiono come spettacoli pubblici dati in una piazza aperta. Ne è un esempio il teatro *dixi* del Guizhou che ha luogo su uno spazio di terra (*di* significa «suolo») di un piccolo cerchio di soli tre metri di diametro posto in un luogo qualsiasi. Il *dachengxi* nell'area del Quanzhou si sviluppò al di fuori delle pratiche religiose del tempio e oggi si rappresenta anche nelle piazze pubbliche all'aperto, sia nelle città che nelle aree rurali.

Ma alcune delle rappresentazioni in piazza si tengono anche su piattaforme o palchi temporanei, come nel caso del *nuoxi ventaglio-e-tamburo* (*shangu nuoxi*) della contea Quwo, della provincia di Shanxi, il cui palcoscenico consiste di trentasei tavoli temporaneamente assemblati in una piazza all'aperto del villaggio. Anche in altre aree si costruisce apposta un palco all'aperto: come nel caso della piattaforma molto semplice costruita fuori dal tempio nell'area Xinhuang, della provincia di Hunan, sulla quale si rappresenta il *nuoxi* del gruppo etnico Tong. Nelle aree di Shanxi, di Hebei e della Mongolia interna, dove è popolare la forma di *nuoxi* sopra citata detta *saixi*, si costruivano molti palcoscenici decorati nelle pubbliche piazze dei villaggi.

In aggiunta ad alcune varietà di *nuoxi* direttamente tenute nei templi taoisti o buddisti, come il *zaxi gong-tamburo* (*luogu zaxi*) della provincia meridionale di Shandong, così come alcune delle forme *mulianxi*, molte rappresentazioni di *nuoxi* che riguardano le cerimonie rituali sciamaniche e taoiste sono generalmente organizzate nella sala del culto degli antenati (*citang*). Il *nuoxi* nella provincia meridionale di Anhui come il *qintangxi* nella provincia Sichuan appartengono a questa tradizione.

Il *nuotangxi* è generalmente rappresentato nella sala anteriore della casa della famiglia che ospita e paga questo spettacolo, accompagnato dall'intera serie di pratiche rituali per compiacere i desideri speciali dell'ospite affinché si scaccino spiriti e malattie dalla casa: la rappresentazione è frequentata anche dai parenti e dalla gente del villaggio che abita attorno. Il *nuotangxi*, con il gruppo etnico Tujia nelle aree del Guizhou, dello Jiangxi occidentale e del sud-ovest dell'Hubei segue tale pratica.

In alcuni casi, il *nuotangxi* appare anche come un genere di spettacolo all'aperto organizzato sia all'interno della casa che al di fuori di essa specialmente quando la stanza non è abbastanza grande per la rappresentazione o vi partecipano troppi spettatori. In tali situazioni, le pratiche rituali si svolgono nella sala mentre l'opera viene mostrata fuori. Lo *shigongxi* del Guangxi e il *nuotangxi* della contea

di Sinan nel Guizhou, generalmente sono organizzati in questo modo.

Alcune rappresentazioni di *mulianxi* della provincia di Hunan appaiono come genere di happening teatrali che hanno luogo su una serie di palcoscenici temporaneamente allestiti in un grande spazio rurale. La rappresentazione *nuoxi* nella provincia Jiangxi inizia la sua pratica rituale attraverso tutto il villaggio e presenta lo spettacolo finale davanti o dentro la casa della famiglia che ospita questo spettacolo pubblico. Un altro stile del *nuoxi*, come lo *shehuo* della Cina settentrionale, inizia e termina nel corso delle feste di marzo, sia quelli che si svolgono di strada in strada nelle città sia quelli che avvengono attraversando i villaggi o intorno a loro nelle aree rurali.

Sebbene i modi delle rappresentazioni di teatro *nuoxi* cambino secondo le diverse forme regionali e secondo le circostanze degli spettacoli, esiste un aspetto comune nel programma: la rappresentazione rituale, sia di cerimonie religiose che di pratiche di stregoneria, generalmente fa da introduzione allo spettacolo vero e proprio dell'opera (o di più opere) principale. Tali opere, tratte da un repertorio fisso di leggende di varie divinità e di storie di fate e spiriti, o da un programma speciale selezionato e preparato dagli organizzatori dell'evento, finiscono con una parte chiamata «rappresentazione dopoteatro» in cui si rappresentano opere storiche o adattamenti da altre forme teatrali regionali: di fatto si tratta di un ampliamento della rappresentazione principale che serve come culmine dello spettacolo seguito dalle cerimonie conclusive.

L'intero svolgimento delle rappresentazioni è sempre orientato al contatto immediato tra gli attori e gli spettatori/partecipanti, alla coesistenza di fantasia e di realtà, all'unità tra rappresentazione teatrale e cerimonia rituale. Pertanto la rappresentazione di teatro *nuoxi* ha come risultato le funzioni in contemporanea di intrattenimento e di rito: una combinazione che spiega la sua popolarità e la sua permanenza fino a oggi.

Anche le convenzioni musicali delle rappresentazioni di teatro *nuoxi* seguono le varie forme. In generale la musica è divisa in tre parti: la musica rituale, la musica teatrale principale e la musica del *dopo-teatro*. La musica rituale generalmente consiste in una dozzina di canti che comprendono lodi per gli dei taoisti, per gli dei sciamanici, per gli antenati degli esseri umani in genere o per le divinità speciali dei gruppi etnici, e quelli infine per le offerte sacrificali e per la benedizione di ogni accessorio teatrale. I canti sono generalmente eseguiti dai maestri sciamani degli stregoni nella forma di un canto

solista che invita e a cui replica energicamente un coro caratterizzato da melodie primitive. La musica teatrale principale comprende a sua volta tre tipi: le melodie recitative generalmente di un paio di frasi, spesso separate dai tamburi che accompagnano i movimenti danzati dei maestri sciamani; le variazioni di ritmo e di melodia secondo la caratteristica dei personaggi come espressione del loro stato emotivo; infine le melodie drammatiche, spesso caratterizzate da ulteriori divisioni che seguono i ruoli-tipo dei personaggi[20]. La musica del *dopo-teatro* suona come un genere di forma melodica molto evoluta accompagnata da strumenti a corda[21].

Le convenzioni della recitazione nel teatro *nuoxi* sono particolarmente notevoli nelle azioni fisiche, nelle pose come nei movimenti, nelle varie tecniche acrobatiche di grande destrezza, una qualità decisa dalla primitiva natura di rito di adorazione divina con l'aggiunta di aspetti misteriosi. Di conseguenza, l'uso dell'incantesimo effettuato dai maestri sciamani degli stregoni è il tipico espediente spettacolare delle rappresentazioni di teatro *nuoxi*. Sebbene le parole pronunciate in maniera indistinta, su melodie primitive presentate con un canto energico, a volte coadiuvato da fischi e grida, fossero difficili da capire, tuttavia proprio per questo il loro potere misterioso era facilmente percepito, al punto da motivare fortemente la presenza e la partecipazione di una folla di spettatori. Esistevano inoltre le tipiche convenzioni delle spiegazioni narrative e di una certa spontaneità[22].

6. *La tradizione della maschera*

La caratteristica teatrale più notevole del teatro *nuoxi* è però l'uso di maschere vere al posto delle maschere dipinte sul volto che compaiono in ogni altra forma di opera tradizionale cinese. Anche le

[20] Tutti i personaggi delle opere tradizionali cinesi sono in genere divisi in ruoli-tipo che hanno musiche, costumi, trucchi facciali, accessori e soprattutto comportamenti e qualità di voce codificati. Nell'Opera di Pechino abbiamo quattro ruoli-tipo fondamentali: i maschili (*sheng*), i femminili (*dan*), le facce dipinte (*jing*) e i buffoni (*chou*), a loro volta divisi in sottoruoli (giovani, vecchi, civili, militari, etc.). Per un elenco completo dei ruoli tipo cfr. W. Dolby, *A History of Chinese Drama*, Paul Elek, London 1976, pp. 180-81. (Nota del traduttore.)

[21] Deng, Guanghua - Ke, Lin 1987, pp. 150-153.

[22] Questa descrizione della convenzione di recitazione è basata sull'osservazione dell'autore durante la personale visita agli spettacoli di *nuoxi* del Guizhou, di *dixi* dell'Ashun e dello *zangxi* del Tibet prima del 1990 in Cina.

maschere nel teatro *nuoxi* appaiono diverse secondo le varie origini storiche, le diverse aree geografiche e i differenti influssi reciproci. Tutte queste differenze si concretizzano in diversi modelli con colori, materiali e fatture diverse. Tra le varie maschere *nuoxi*, quelle nel Guizhou sembrano essere le meglio conservate e hanno un forte interesse teatrale.

In maniera diversa dalla tradizione della maschera dipinta sul viso dell'Opera di Pechino o di altre forme tradizionali legate alla convenzione teatrale dei ruoli-tipo[23], il disegno della maschera *nuoxi* sembra avere più libertà, sebbene in alcune varietà *nuoxi* come il *dixi* di Anshun nel Guizhou, si sia formato un disegno improntato alla convenzione dei ruoli-tipo: il «civile» (*wen*), il «militare» (*wu*), il «vecchio» (*lao*), il «giovane» (*shao*) e il «femminile» (*nu*) e nel *nuotangxi* del gruppo etnico Tuja, nella parte nord orientale del Guizhou, il «buffone» (*chou*). Tuttavia, anche in questa situazione più codificata, le maschere dello stesso tipo di ruolo possono apparire diverse. Ciò è vero anche nel caso di maschere degli stessi ruoli-tipo prodotte da differenti artisti in diverse varietà di *nuoxi* per diverse compagnie.

Le maschere *dixi* nell'Anshun e la maschera *nuoxi* del gruppo etnico Tujia sono incise nel legno di pioppo bianco e molto colorate. Le maschere *buyixi* in alcune aree sono fatte di terra bruciata coperte di cartone modellato e dipinte, mentre nella maggior parte dei casi sono create semplicemente modellando la scorza dei germogli di bambù, disegnando figure solenni e robuste, illuminandole con brillanti colori – rosso, verde, nero e bianco. In alcuni casi le maschere *buyixi* sono anche fatte di fogli di bambù o direttamente incise nel legno.

Il *cuotaiji* nella contea Weining della provincia di Guizhou appare con maschere dalla faccia rotonda per la personificazione animale e, per le figure umane, con maschere con tre semplici buchi all'altezza della bocca e degli occhi, a volte accompagnate da una barba bianca o nera. Le maschere *nuoxi* nell'area Daozhen del Guizhou, in alcuni casi sono decorate con veri denti di cane per mostrare la dentatura sporgente di terrificanti demoni e spiriti.

Si sostiene che il teatro *nuoxi* nella provincia Guizhou abbia la più grande quantità di maschere. Un ciclo completo delle opere di repertorio rappresentate da un ensemble nel teatro *nuoxi* detto *tang* si dice che possieda da alcune dozzine a più di un centinaio di ma-

[23] Cfr. nota 20.

schere. Solo attorno all'area dell'Anshun nella provincia Guizhou ci sono stati più di 300 di questi ensemble *dixi* e il loro numero totale di maschere poteva raggiungere o superare i diecimila pezzi[24], alcuni dei quali erano addirittura prodotti originali che risalivano alla Dinastia Qing (1644-1911 d.C.).

La ricca varietà di maschere del *nuoxi* nella provincia Guizhou si presenta anche in varie espressioni artistiche legate ai diversi stili teatrali e alle particolari forme regionali. Le maschere *dixi* dell'Anshun sembrano essere incise in maniera particolarmente delicata e dipinte con schemi di colori ancora più brillanti. Le maschere dei generali sono famose per gli occhi da leopardo completamente spalancati, mentre quelle delle generalesse sembrano avere occhi da fenice mezzi chiusi. Anche le sopracciglia appaiono come frecce nella maschera del generale maschio più giovane, come un pezzo di corda in quella dei generali donna, e come un fuoco che brucia in quella delle figure marziali. Le decorazioni della fronte sono disegnate con la forma e il simbolo dei tipici motivi culturali tradizionali cinesi come il dragone, la fenice, ecc.

Nei territori interni, la maschera *nuotangxi* dell'area Deijiang del Guizhou è famosa per la sua originale forma primitiva ben delineata e naturale e un'impronta scultorea frutto di un semplice schema di colori. I tratti della faccia sembrano in parte esagerati, nel senso che le orbite appaiono molto scavate in contrasto con gli occhi proiettati all'infuori. A volte sulla cima del capo crescono anche corna che lasciano una forte impressione piena di fantasie drammatiche.

In aggiunta alla ricca immaginazione degli artisti, un altro fattore spiega perché nel Guizhou si trovi un'espressione originale delle maschere diversa da luogo a luogo: nella parte montuosa occidentale della provincia, le maschere mostrano aspetti semplici nella loro espressione primitiva piena di ingenuità artistica, come la maschera del *cuotaiji* e quella dell'area Daozhen già citata; nella parte settentrionale della provincia, collegata con le aree di Sichuan, Hubei e Hunan, le maschere appaiono miste, con caratteristiche tradizionali culturali cinesi per quel che riguarda la semplicità nell'aspetto esterno, ma anche con un tocco di armonia interiore come nel caso delle maschere *nuotangxi*. Le maschere *dixi* dell'Anshun, molto delicate, riflettono la raffinatezza teatrale propria della cultura sociale e dello sviluppo storico di quell'area come centro della provincia.

[24] Yang, Changkui - Sun, Fuxin 1987, p. 163.

Le maschere *nuoxi* prendono il nome dai personaggi che appaiono in ogni opera: ma talvolta gli stessi personaggi possono apparire diversi con maschere diverse dato che la loro identità teatrale e la loro azione scenica può variare di opera in opera. In alcuni casi una maschera può condurre a una storia vivace, quasi a sé stante. Determinate dalla natura rituale del teatro *nuoxi*, tutte le maschere hanno un senso di difesa della sacralità e rappresentano gli dei di un mondo diverso da quello quotidiano, sia che si tratti di divinità sciamaniche, buddiste e confuciane o di rappresentazioni sacre di qualsiasi fenomeno terreno possibile, di forze naturali, o di immagini di fate, malvagi, spiriti e demoni.

In ragione della loro ritualità, tutte le maschere sono molto ben conservate, generalmente tenute in custodie costruite allo scopo e poste nei templi o nelle sale pubbliche di culto degli antenati, per essere «invitate ad uscire» solo una volta all'anno, per il rito festivo o in occasione della rappresentazione che segue la rigida procedura cerimoniale. Nella tradizione della rappresentazione *nuoxi* nel sud della provincia di Anhui, la sera prima che la festa cominci il settimo giorno del capodanno lunare, la gente è inviata a «rubare» le custodie di legno dalla sala pubblica del culto degli antenati in cui sono tenute le maschere e a metterle sull'altare sacro nel tempio. Il mattino seguente, la custodia di legno viene aperta e le maschere (ma dicono «facce», *lianzi*) sono «invitate ad uscire» e tenute da quattro persone durante un corteo ritmato da tamburi, bandiere, strumenti rituali e accompagnato da riti cerimoniali di carte che bruciano e cannoni che sparano lungo tutto il percorso. E questo fino a quando le maschere non sono nuovamente «salutate» sul tavolo del dragone nella sala pubblica del culto degli antenati. Allora ogni dio che appare sulla maschera è sottoposto a successivi sacri riti sciamanici, seguiti da una procedura che sistema ordinatamente le maschere in quattro file, pronte per essere adorate di nuovo dagli attori prima di poter essere indossate e usate per lo spettacolo. Si ripete quasi la stessa procedura per «invitare» le maschere a ritornare nella custodia dopo la rappresentazione finale dell'ultimo giorno di festa, quando esse sono di nuovo accolte nella sala del culto degli antenati per essere religiosamente conservate fino all'anno successivo[25]. Una categoria più dettagliata di maschere *nuoxi* per varietà di ruoli-tipo e personaggi drammatici riguarda il repertorio del teatro *nuoxi*.

[25] Zhou, Yuede 1990, pp. 90-91.

7. *Il repertorio del teatro nuoxi*

Sebbene il repertorio del *nuoxi* vari di luogo in luogo e appaia in maniera diversa nelle sue differenti varietà, tuttavia le leggende religiose cinesi sono la principale fonte del suo repertorio il cui corpo maggiore è costituito dai primi racconti sciamanici, dalla mitologia taoista e dalle storie delle Scritture Buddiste. Inoltre, anche le leggende regionali sugli dèi che rappresentano vari fenomeni terreni e le forze naturali entrarono nelle rappresentazioni teatrali *nuoxi*. In alcuni casi, anche il primitivo rito sciamanico e la pratica religiosa attuata prima dello spettacolo è stata drammatizzata e sono divenute in seguito opere autonome.

La struttura del repertorio e la sua strutturazione nei diversi drammi si deve riferire alle diverse varietà di teatro *nuoxi* e dunque sono differenti da regione a regione. La rappresentazione del *nuotangxi* del gruppo etnico Tujia nella contea Sinan della provincia di Guizhou si mescola allo svolgimento della pratica rituale. L'intera funzione consiste nell'«apertura e nella chiusura del *tan*», l'apertura e la chiusura del buco. La prima e la terza parte servono come cerimonia rituale che si riferisce al saluto e alla cacciata degli dèi (*tan* indica l'intera attività di questa pratica rituale teatrale), durante la quale il rituale mostra la scena drammatica dell'invito ai generali fantasma e ai soldati celesti affinché essi vengano e stabiliscano i loro accampamenti sul luogo, lastrichino la strada e costruiscano ponti per far arrivare gli dèi. Allora le persone sulla scena cominciano ad adorare queste divinità e a presentare loro offerte votive e a implorarle di combattere e di scacciare gli spiriti e i demoni. Segue poi la stessa procedura per rimandare questi dèi in cielo al termine della seconda parte della rappresentazione. Seguendo questo svolgimento, una parte delle attività rituali sono diventate quel genere di opere dette *yinxi* (*yin* indica il mondo degli inferi), dato che lo spettacolo era organizzato per divertire spiriti e fate nell'altro mondo, e sono diventate anche pièce codificate delle opere *nuoxi*, piene di azioni teatrali ma con una trama drammatica meno sviluppata.

L'«apertura del buco» è la rappresentazione formale delle opere *nuoxi* che consistono nel «primo teatro» (*qianxi*) e nel «post-teatro» (*houxi*). Il «primo teatro» a sua volta si divide in tre parti: «la parte superiore» (*shandong*), «la parte centrale» (*zhongdong*) e la «parte inferiore» (*xiadong*). Le opere della «parte superiore» e «inferiore» sono in genere racconti su spettri e fate, con aspetti religiosi e rituali pieni di effetti terrificanti e orribili e appaiano con una trama e con

personaggi sviluppati, a confronto delle scene meramente spettacolari della prima e della terza parte dell'«apertura e chiusura del *tan*» sopra citate. Le opere della «parte superiore» trattano di come gli spiriti celesti e le fate-demoni assumano i loro compiti e giungano alla famiglia che porta le offerte e organizza la rappresentazione, mentre la «parte inferiore» racconta come i desideri siano drammaticamente esauditi così che la famiglia può dar via le offerte. Le opere in queste due parti sono infatti ancora una volta la versione drammatizzata del servizio rituale e sono perciò chiamate *guixi*, «opere degli spiriti». A loro confronto, le opere della «parte centrale» sembrano essere pezzi umoristici che servono come pause comiche.

Le tre parti del «primo teatro» citate sopra hanno il loro ricco repertorio che comprende le opere della «parte superiore»: *Il monaco che spazza il pavimento* (Saodi Heshang), *L'antenato della Terra* (Dipan Yezu), *La nonna antenata di Tang* (Tangshi Taipo), *Il generale prende il comando* (Jiangjun kailu), *Il Dio della Terra guida i soldati* (Tudi Yinbing), *Il Dio dell'Acqua* (Shuilu shenzhi), *Zhou Cang seppellisce il generale* (Zhou Cang Zang jiang), *Il generale fantasma chiama i suoi soldati* (Xianguan dianjiang), *Wulang scorta il soldato* (Wulang Yabing).

Seguono le opere della «parte di mezzo»: *Balang nato con difficoltà* (Gangsheng Balang), *Il fratello gemello di Jiulang* (Luansheng jiulang), *Il signor indovino* (Suanming langjun), *I monaci delle nove aree* (Jiuzhou heshang), *La nonna Wang vende il vino* (Wangpo maijiu), *Niugao vende le medicine* (Niugao maiyao).

Seguono infine le «opere della parte inferiore»: *Il pioniere con la bandiera bianca* (Baiqi xianfeng), *Il vecchio giudice con i denti sporgenti* (Gouya laopan), *Laoer della montagna Liangshan* (Liangshan laoer), *Il dragone fantasma che sceglie la dieta vegetariana* (Jianzai longshen), *Il generale violento che apre le montagne* (Kaishan mangjiang), *La moglie di Yaoer* (Yaoer xifu), *Erlang uccide lo spettro* (Erlang zhangui), *Zhongkui giudica l'opera* (Zhongkui panxi) [26].

A confronto il «post-teatro» che si rappresenta fuori dalla sala, generalmente su piattaforme innalzate temporaneamente, sembra essere una forma più teatralmente matura delle opere perché indipendente dall'influenza della cerimonia rituale. Il suo repertorio consiste in leggende storiche, favole, versioni drammatiche adattate dalle storie popolari regionali e dalle rappresentazioni del folclore, scene

[26] Li, Zihe 1987, p.51.

drammatiche di vita locale composte di recente, così come di adattamenti da altri generi teatrali tradizionali cinesi.

La struttura del repertorio nel *nuotangxi* del gruppo etnico di Tujia, della contea Dejiang, sembra essere meno complicato. È composto da tre parti: la rappresentazione di apertura (*kaitanxi*), lo spettacolo principale (*zhengxi*) e la rappresentazione inserita (*chaxi*). La rappresentazione di apertura è anche una presentazione drammatizzata mista tra la stregoneria sciamanica e il rito religioso, come quello del *nuotangxi* nella contea Sinan. Ma le sue maggiori rappresentazioni consistono principalmente in opere che si riferiscono alla vita degli esseri umani, sebbene le storie, quanto a origine, siano ancora piene di aspetti religiosi e rituali. Ogni ensemble possiede ventiquattro opere per la rappresentazione principale chiamata «lo spettacolo dell'intero ensemble» (*quantangxi*) con l'uso di ventiquattro maschere solo in occasione del «desiderio fortunato» (*jiyuan*) e del «desiderio di compleanno» (*shouyuan*) per la gente al di sopra dei sessanta anni di età. Nel caso della cerimonia rituale di «esaudimento del desiderio» (*huanyuan*), quando il bambino malato guarisce, oppure per il «desiderio di compleanno» per la gente al di sotto dei sessant'anni, si rappresenta «lo spettacolo con mezzo ensemble» (*bantangxi*) solo con dodici maschere[27].

Il *chaxi* in termini di «spettacolo inserito» è generalmente rappresentato tra le parti della «rappresentazione principale» come suggerisce il significato del suo nome ma può anche comparire dopo, nel cui caso viene chiamato «ultima rappresentazione» (*houxi*). Questo gruppo del repertorio contiene le opere che riguardano la vita reale della gente, con temi stimolanti che si riferiscono alla realtà sociale del tempo ma anche con argomenti comici e leggeri. Argomenti molto apprezzati dalla gente di provincia sono quelli che riguardano il matrimonio libero e la fedeltà d'amore. Gli elementi teatrali di queste opere – personaggi, divisioni in scene, dialoghi – sembrano essere relativamente più maturi in confronto al repertorio della «rappresentazione d'apertura» e della «rappresentazione principale». In generale, il *nuotangxi* della contea Dejiang e di quella Sinan hanno in comune molte opere nel loro repertorio.

All'interno del paese, il *dixi* nell'Anshun ha un repertorio originale autonomo che consiste principalmente in opere tratte dai racconti leggendari degli eroi di guerra legati agli eventi storici adattati

[27] Tuo, Xiuming 1987, pp. 101-202.

dalle storie *chuanqi* della tarda Dinastia Ming (1368-1644 d.C.) e da altre forme di letteratura orale. Il *dixi* sembra possedere più personaggi militari con relative maschere ma le convenzioni della rappresentazione che riguardano le scene militari sono diverse da quelle delle altre varietà a causa delle diverse fonti e influenze[28].

A parte le opere presentate nella parte rituale in apertura del *nuoxi*, opere drammaticamente poco sviluppate, in generale la maggior parte delle opere del repertorio *nuoxi* sono vicine alla vita quotidiana e riflettono i sentimenti immediati del popolo che vuole migliorare la propria condizione esistenziale e aspira, in modo originale, a un ambiente sociale ideale. Allo stesso tempo queste opere tendono anche a burlare e mettere in ridicolo le avversità della vita, prospettiva che fa godere loro un'ininterrotta popolarità tra la gente locale. Così il teatro *nuoxi* non è soltanto preferito dal pubblico regionale nelle aree in cui è diffuso, ma oggi interessa sempre di più anche numerosi professionisti del teatro e il pubblico di tutta la Cina.

Elenco delle principali varietà di teatro nuoxi *e delle loro località relative*: 1. *Anhuj nuoxi*: nell'area Guichi della parte meridionale della provincia di Anhui; 2. *buyixi*: tra il gruppo etnico Buyi, nella parte meridionale e sud-occidentale della provincia del Guizhou; 3. *cuotaijii*: nel gruppo etnico Yi, nella contea Weining dell'area sud-occidentale della provincia di Guizhou; 4. *dachengxi*: nell'area Quanzhou della parte meridionale della provincia di Fujiang; 5. *daoqingxi*: nelle aree rurali delle province Shanxi e Shaanxi; 6. *dixi*: nelle aree di Anshun, Guiyang della provincia di Guizhou; 7. *Dongzu nuoxi*: tra il gruppo etnico Dong nell'area Xinhuang della provincia di Hunan; 8. *hongshanxi*: nella parte orientale della provincia di Anhui; 9. *huachaoxì*: nell'area rurale della provincia di Guangdong; 10. *Jiangxi nuoxi*: nell'area sud-orientale della provincia di Jiangxi; 11. *luogu zaxi*: nella parte meridionale della provincia di Shanxi; 12. *Mulianxi*: nell'area Yuanling della parte nord-occidentale della provincia di Hunan; 13. *Tujìazu nuotangxi*: nel gruppo etnico Tujia della Contea Dejiang e Sinan della provincia di Guizhou nord-orientale, così come della parte occidentale della provincia di Hunan e quella sud-occidentale della provincia di Hubei; 14. *qingtanxi*: nell'area Lushan della Provincia di Sichuan; 15. *rangjiexi*: nella parte orientale della provincia di Zhejiang; 16. *saixi (daoshixi)*: nella parte settentrionale delle province di Shanxi e di Hebei e nella regione autonoma della Mongolia interna; 17. *shangu nuoxi*: nella contea Quwo della parte meridionale della provincia di Shanxi; 18. *shidaoxì (Hunan nuotangxi)*: nella parte meridionale e occidentale della provincia di Hunan; 19. *shigongxi*: nel gruppo etnico Zhuang della regione autonoma del Guangxi Zhuang; 20.

[28] Sun, Fuxin 1987, p. 134.

tongzixi: nell'area Nantong della provincia di Jiangsu; 21. *zangxi* (teatro del Tibet): nella regione del Tibet.

(*Traduzione di Maria Ficara*)

Bibliografia

Lusheng, Cao, *Lun Zhongguo xiancun yuanshi xiju de biaoyan xingtai* (Sullo stato delle rappresentazioni attuali del teatro primitivo cinese), in *Xijuyishu* 1, Shanghai 1990.

Chen, Zongshu, *Fojiao yu xiqu yishu* (Il Buddismo e le arti teatrali), Tianjin renmin chubanshe, Tianjin 1992.

Deng, Guanghua - Ke, Lin, *Tujiazu nuotangxi yinyue churtan* (Una discussione fondamentale sulla musica del teatro *nuotanxi* della tribù etnica Tujia), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (ed.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.

Guo, Sijiu: *Nuoxi de chansheng he gudai de nuo-wenhua* (L'origine del teatro *nuoxi* e la cultura *nuo* dei tempi antichi) in *Minzu yishi* 4, Nanning 1989.

Li, Zihe: *Guizhou nuoxi tanpian* (Una discussione generale sul teatro *nuoxi* nel Guizhou), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (ed.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.

Liu, Housheng, *Traditional Chinese Opera and Their Main Characteristics* (saggio inedito stampato dall'Associazione Teatrale Cinese, Pechino 1980).

Qu, Liuyi, *Nuoxi: shaoshu minzu xiju ji qua* (Il teatro *nuoxi*: il teatro delle minoranze etniche e gli altri), Zhongguo xiju chubanshe, Pechino 1990.

Shi, Haibo - Luo, Yong, *Nuoxi de yuanliu jiqi zai Guizhou de chuanbo yu fazhan* (L'origine del teatro *nuoxi* e la sua diffusione e sviluppo nel Guizhou), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (edd.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.

Sun, Fuxin, *Anshun dixi de xingcheng hefazhan* (Formazione e sviluppo del teatro *dixi* nell' Anshun), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaulin (edd.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.

Tao, Lipan, *Nuo-wenhua chuyi* (Un modesto commento sulla cultura *nuo*), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (edd.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.

Tuo, Xiuming, *Gupu de xiyu youqu de mianju Guizhou sheng dejiang tujiazu diqu nuotangxi* (Il teatro antico e spontaneo, le maschere interessanti: il

nuotangxi della nazionalità Tujia nel Dejiang della provincia Guizhou), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (edd.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.

Wu,Yimin, *Daoqingxi* (Il teatro *Daoqingxi*), in *Zhongguo dabaike quanshu xiqu quyi* (Enciclopedia Cinese: il teatro d'opera tradizionale cinese, la musica popolare e le arti teatrali), Zhongguo dabaike quanshu chubanshe, Pechino-Shanghai 1983.

Yang, Changkui - Sun, Fuxin, *Gupu jingmei shenqi haofang: luetan Guizhou nuoxi mianju* (Antica semplicità, bellezza delicata, mistero originale, naturale audacia: una breve discussione sulle maschere del teatro *nuoxi* del Guizhou), in Tuo, Xiuming - Gu, Puguang - Pan, Chaolin (edd.), *Nuoxi lunwen xuan* (Selezione di pubblicazioni sul teatro *nuoxi*), Guizhou minzu chubanshe, Guiyang 1987.

Yu, Weijie, *Tradizione e realtà del teatro cinese. Dalle origini ai giorni nostri*, International Cultural Exchange Srl., Milano 1995.

Zhang, Geng - Guo, Hancheng: *Zhongguo xiqu tongshi* (Storia Generale del teatro Cinese), Zhongguo xiju chubanshe, Pechino 1981, vol. I.

Zhao, Jiehui - Guo, Houan - Zhao, Fujie - Pan, Ce, *Zhongguo ruxue shi* (Storia del Confucianesimo Cinese), Zhengzhou guji chubanshe, Zhengzhou 1991.

Zhao, Xun: *Juyou qinchunhuoli de Zhongguo chuantong xiqu* (Il teatro d'opera tradizionale cinese di giovane vitalità), in *Zhongguo xiqu* 1, Pechino 1992.

Zhou, Yuede: *Zhongguo xiqu yu Zhongguo zongjiao* (Il teatro d'opera tradizionale cinese e la religione cinese), Zhongguo xiju chubanshe, Pechino 1990.

Nancy Guy

LA TOURNÉE AMERICANA DELL'OPERA DI PECHINO (1929-30)

Il 29 dicembre del 1929 una compagnia di circa venti attori, musicisti e consulenti artistici dell'Opera di Pechino partì da Shanghai per gli Stati Uniti. Alla testa del gruppo c'era il più famoso attore dell'Opera di Pechino, Mei Lanfang, che godeva già di una fama internazionale[1]. La tournée che avrebbe avuto luogo almeno nelle cinque maggiori città degli Stati Uniti, si rivelò un felice successo. Per l'enorme richiesta di biglietti, il contratto a New York fu prolungato da due a cinque settimane, durante le quali l'Opera di Pechino fece il tutto esaurito. I bagarini riuscirono a vendere a ben diciotto dollari biglietti che costavano al botteghino tre dollari e ottantacinque[2]. Il critico del *New York World* dichiarò che si trattava di uno degli «eventi più eccitanti» che si erano mai visti a teatro[3].

Il successo di Mei Lanfang a New York fu così grande che a un banchetto organizzato in suo onore, sponsorizzato dal club dei giornalisti, parteciparono cinquemila ospiti, incluso il sindaco della città, Jimmy Walker. I tavoli, il cui costo era stato contenuto dopo il crollo della borsa del 1929, furono venduti a cinquecento dollari l'uno, mentre i separé della balconata arrivarono fino a mille dollari[4]. All'arrivo a San Francisco, la compagnia incontrò una nutrita delega-

[1] Mei Lanfang aveva già recitato in Giappone nel 1919 e nel 1924, e avrebbe poi recitato in Unione Sovietica nel 1935. La sua ultima tournée estera fu quella in Giappone nel 1956. Altre significative precedenti tournée comprendono il lungo soggiorno di Cheng Yanqiu in Europa dal gennaio 1932 all'aprile 1933. Cfr. Ma, Shaobo e altri, *Zhongguo Jingju Shi* (*A History of Chinese Peking Opera*), Beijing, Zhongguo Xiju Chubanshe, 1990, 2 voll., pp. 512-518.

[2] P.C. Chang, prefazione a *Mei Lan-Fang in America: Reviews and Criticisms*, Tientsin (?), ca. 1935.

[3] A.C. Scott, *Mei Lan-Fang. The Life and Times of a Peking Actor*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1971 (1a 1959), p. 109.

[4] *Ibidem*, p. 111.

zione con a capo il sindaco della città James Rolph Jr.[5] ed ebbe lo stesso caloroso benvenuto a Chicago, Los Angeles e a Honolulu. Cosa può spiegare questo enorme successo della tournée? La risposta deve essere ricercata nelle motivazioni che spinsero la Cina a organizzarla e nelle ragioni che portarono il pubblico americano ad accogliere calorosamente una forma d'arte totalmente estranea.

Lo spettacolo è un processo dualistico: da una parte gli scopi di coloro che lo presentano, dall'altra le particolari necessità e le aspettative del pubblico. Abitualmente si crede che coloro che presentano abbiano in primo luogo lo scopo di offrire buoni spettacoli. Questo punto di vista non tiene conto di altre motivazioni che possono essere ugualmente, e qualche volta, anche più importanti. Allo stesso modo, la ragione che spinge una persona (o una folla) ad assistere a uno spettacolo può essere qualcosa di più che la semplice speranza di fare un'esperienza, di vivere un evento attraente artisticamente.

La tournée di Mei del 1930 negli Stati Uniti ci offre l'opportunità di esaminare le motivazioni sia di coloro che propongono uno spettacolo, sia di coloro che vi assistono e, in questo caso, dimostra che i cinesi e gli americani si incontrarono in un processo che soddisfece le aspettative di entrambi. L'accoglienza estremamente favorevole della tournée non fu accidentale, gli organizzatori cinesi, infatti, avevano studiato meticolosamente i desideri e le preferenze estetiche degli stranieri che avevano frequentato in Cina gli spettacoli dell'Opera di Pechino (e la cultura cinese in generale). Gli organizzatori si comportarono quindi come dei «mediatori culturali» che presentavano la loro cultura ad altri che non ne erano esperti. Come suggerisce Richard Kurin, la mediazione culturale comporta «l'idea che tali presentazioni siano in qualche modo negoziate, discusse e guidate da una varietà di interessi in favore delle parti coinvolte»[6].

Per capire il contesto del successo della compagnia di Mei Lanfang in America, abbiamo bisogno di conoscere l'ambiente nel quale la tournée fu concepita e promossa. In che modo le condizioni della Cina influenzarono le motivazioni dei sostenitori della tournée e degli attori? Quali erano le condizioni prevalenti nella cultura americana che hanno contribuito a far accettare una forma d'arte straniera

[5] Wu, Zuguang-Huang Zuolin-Mei Shaowu, *Peking Opera and Mei Lanfang: Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master*, Beijing, New World Press, 1980, p. 51.

[6] Richard Kurin, *Reflections of a Culture Broker. A View from the Smithsonian*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1997, p. 19.

ed esteticamente poco familiare? Abbiamo sicuramente bisogno di iniziare dalla figura centrale di questa storia: Mei Lanfang.

Nato nel 1894 da una famiglia di attori illustri dell'Opera di Pechino, Mei fu una vera star e resta, ancora oggi, una delle figure più importanti nella storia del teatro. Fece il suo debutto in palcoscenico all'età di undici anni e raggiunse fama nazionale a vent'anni. La sua specialità era l'interpretazione di giovani ruoli femminili e il suo stile resta uno dei più popolari e praticati sulla scena dell'Opera di Pechino. Spettacoli in cui il sesso degli attori non coincideva con il sesso dei personaggi interpretati erano comuni, sebbene praticati non esclusivamente in Cina, anche a metà del XX secolo: infatti, molti dei più importanti attori dell'Opera di Pechino dell'ultimo secolo, noti come i «quattro grandi *dan*» (*si da ming dan*), di cui uno era proprio Mei, erano interpreti di giovani ruoli femminili [7].

Sull'importanza della figura di Mei esiste un considerevole *corpus* di scritti che si occupa di molti aspetti della sua vita e del suo lavoro artistico, inclusi gli spettacoli americani del 1930. Una delle fonti più ricche che documentano la tournée sono gli scritti del prolifico studioso e librettista Qi Rushan (1877-1962), che ebbe una stretta collaborazione di lavoro con Mei. Qi, considerato come un «pioniere nel campo del teatro comparato» [8], scrive vivacemente del suo ambiente, delle sue convinzioni personali, delle motivazioni che lo spinsero ad agire. Nel suo saggio in quattro parti *Mei Lanfang viaggia in America* (*Mei Lanfang You Mei Ji*), in modo esplicito, Qi documenta le idee e le attività degli studiosi, degli attori e degli altri sostenitori, nonché il modo in cui si impegnarono a preparare l'Opera di Pechino in una forma che avrebbe suscitato l'accoglienza favorevole degli stranieri. Dai commenti di Qi emerge chiaramente che la tournée non solo fu vista come un veicolo per far avere il giusto ricono-

[7] In Cina, storicamente, il sesso degli attori non ha avuto bisogno di coincidere con quello del personaggio interpretato. C'è traccia di spettacoli con sessi incrociati fin dalla dinastia Tang, quando le attrici che interpretavano ruoli maschili erano apparentemente più comuni degli attori. Le donne frequentemente interpretavano ruoli maschili durante la dinastia Yuan (1271-1368), e anche gli uomini erano noti per l'interpretazione di ruoli femminili. Guidato da un'ideologia modernista e ispirato da un'omofobia occidentale, nacque in Cina nel XX secolo un movimento (in particolare dopo la fondazione della Repubblica Popolare nel 1949) per insegnare agli attori a interpretare ruoli del loro sesso biologico. Comunque esistono ancora degli attori che si specializzano in spettacoli di sesso incrociato, particolarmente nelle forme di opere regionali, come quella di Shanghai e quella di Shaohsing.

[8] Joshua Goldstein, *Mei Lanfang and the Nationalization of Peking Opera, 1912-1930*, in *Positions. East Asian Cultures Critique* 7, 1999, pp. 377-420.

scimento a Mei e all'arte dell'Opera di Pechino, ma anche come l'opportunità di evidenziare la posizione internazionale di semicolonizzazione e di contrasti in cui si trovava allora la Cina.

In questa tournée il processo di preparazione dell'Opera di Pechino per un pubblico straniero si avvicina al modello retorico delineato da Mikhail Bakhtin in *The Dialogic Imagination*[9]. Questo modello è particolarmente usato per esaminare le strategie di offerte transculturali. Gli organizzatori della tournée entrarono attivamente in un dialogo con il loro pubblico destinatario, con l'intenzione di provocarne una risposta, una reazione specifica: anzi anticiparono la risposta e strutturarono la loro offerta di conseguenza. Il progetto della tournée e l'organizzazione del programma hanno bisogno quindi di essere analizzati tenendo conto delle forze storiche, politiche e sociali che hanno plasmato la sua struttura.

La mia indagine si focalizzerà su quattro punti: 1. esaminare il contesto storico, politico e sociale in cui nacque l'idea della tournée dell'Opera di Pechino in America, mettendo in risalto le motivazioni degli attori e dei sostenitori della tournée; 2. l'attenzione riservata alla figura di Mei Lanfang, specialmente presso la comunità degli stranieri in Cina nel secondo e nel terzo decennio del XX secolo. Il suo successo in queste comunità spinse Mei e i suoi sostenitori ad analizzare sistematicamente quali aspetti degli spettacoli dell'Opera di Pechino – e della cultura cinese in generale – erano graditi agli occidentali; 3. una spiegazione di come l'Opera di Pechino fosse preparata e proposta durante la tournée americana; 4. una documentazione sul successo della tournée e un'analisi di come gli americani percepirono Mei e l'Opera di Pechino.

L'arte dell'Opera di Pechino

L'Opera di Pechino è una delle 360 diverse forme regionali di opera cinese che si differenziano principalmente per le diverse lingue regionali usate nei canti e nei testi e per le diverse arie musicali locali. A confronto con molte altre grandi tradizioni teatrali musicali del mondo, come il Nô giapponese, l'opera italiana o il *wayang* giavanese, l'Opera di Pechino può definirsi in parte come una forma nuova.

[9] M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 280.

La sua nascita è infatti comunemente fissata nel 1790 [10]. La protezione imperiale dalla metà del XIX secolo in poi, favorì l'appoggio di ricchi mecenati e l'interesse di attori di talento. Dalla fine del XIX secolo, l'Opera di Pechino è divenuta la più popolare e diffusa di tutte le forme d'opera del paese, e anche oggi è la più conosciuta sia in Cina che all'estero.

Per un profano, una delle più sorprendenti caratteristiche dell'Opera di Pechino è l'uso predominante di convenzioni visive e musicali e di un particolare simbolismo. Diversamente dal realismo che è molto comune nel teatro occidentale, il tradizionale palcoscenico dell'Opera di Pechino è completamente spoglio, con soltanto un tappeto, un tavolo, diverse sedie, nessun fondale, senza nessuna scenografia realistica. Un tavolo può rappresentare uno scrittoio, una chiassosa tavolata di un banchetto o un'alta montagna. I gesti e la danza degli attori, insieme all'uso di semplici convenzioni, comunicano allo spettatore una ricchezza di informazioni sul dramma in atto. Per esempio, quando un attore brandisce una frusta per cavalli, stilizzata nella forma di un bastone ornato di fiocchi, questo suggerisce allo spettatore che il personaggio sta montando a cavallo. Poi quando, con movimenti stilizzati, l'attore lascia cadere la frusta sul pavimento, questo rivela che l'attore è sceso da cavallo e che l'animale è stato legato a un palo o a un albero.

L'uso del simbolismo e delle convenzioni si estende anche alla musica. Per esempio, l'uso di un tipo specifico di aria comunicherà lo stato emotivo e psicologico del personaggio. Alcune melodie si fanno carico di significati molto specifici, come nel caso delle melodie che informano il pubblico che un condottiero o un alto funzionario farà presto la sua entrata in scena. I modelli ritmici delle percussioni hanno anche significati extramusicali e servono a completare la componente visiva. Per esempio, il modello conosciuto come «suono d'acqua» (*shuisheng*) è usato ogni qual volta l'azione avviene a bordo di una barca. Altrimenti, in una messinscena tradizionale, si usa solo un piccolo remo per indicare la presenza di un'imbarcazione. Il pub-

[10] In quest'anno, attori da tutta la Cina affluirono a Pechino per partecipare alla celebrazione dell'ottantesimo compleanno dell'Imperatore Qianlong. Molto importante per lo sviluppo dell'Opera di Pechino fu l'arrivo delle compagnie d'opera provenienti dalla provincia di Anhui. Queste compagnie specializzate a rappresentare con gli stili musicali *xipi* e *erhuang* formarono la base della musica dell'Opera di Pechino.

blico deve contare su questi semplici sostegni, i movimenti degli attori e il «suono d'acqua» per completare la scena.

Lo sfondo storico

Il motivo che spinse alla complessa organizzazione di una tournée estera dell'Opera di Pechino può essere compreso considerando la storia della Cina e la sua situazione sociale e politica nei primissimi anni del XX secolo. Per tutto il XIX secolo la Cina aveva subito numerose sconfitte militari e diplomatiche. Dopo la disastrosa Guerra dell'Oppio con la Gran Bretagna, nel 1839, anche altre potenze straniere avevano abusato dei territori cinesi. La Cina fu schiacciata da un numero di trattati ingiusti che effettivamente la ridussero a una condizione semicoloniale. Nell'anno della nascita di Mei Lanfang (1894), una guerra fra Cina e Giappone si era risolta in una umiliante sconfitta della Cina che aveva determinato anche la perdita della provincia di Taiwan.

Solo dieci anni prima della tournée americana, il trattato di pace di Parigi aveva concesso al Giappone un'ulteriore occupazione del territorio cinese e questo atto aveva messo in moto le proteste studentesche contro il perdurare dell'imperialismo straniero. Il movimento del 4 Maggio, che prese nome dalla data della sollevazione, assunse, tra il 1917 e il '21, la forma di un movimento intellettuale. Il confucianesimo, la struttura tradizionale della società, e la cultura classica furono presi di mira dagli intellettuali come cause dell'arretratezza della Cina, della sua incapacità di modernizzarsi, e della sua conseguente incapacità di resistere all'occupazione straniera. Questo atteggiamento portò l'élite colta della Cina a un diffuso rifiuto della cultura e dei valori tradizionali.

La cultura cinese era dunque attaccata all'interno della stessa Cina e non era apprezzata neanche all'estero. Nel parlare del suo tentativo di incrementare i fondi per il *China Institute* di New York alla fine degli anni '20, Chih Meng dichiarava:

> Gli americani alla fine degli anni '30 [*sic*] hanno più buona volontà che rispetto nei confronti dei cinesi. La maggior parte di loro prova dispiacere per la nazione straniera perdente e sfruttata e la maggior parte dei membri della chiesa contribuirebbe con il suo denaro per salvare le anime dei «pagani cinesi». Ma quando si parla della cultura cinese: «Che cos'è? Perché ci

dovremmo preoccupare? Se la cultura cinese non va, come farà la nazione cinese a venir fuori da una situazione così terribile?» [11].

Contro questo panorama storico-culturale che comprendeva l'occupazione straniera, la crescita dell'opposizione e una mancanza di posizione internazionale, la possibilità di una tournée estera dell'Opera di Pechino di Mei Lanfang destò l'interesse di molti tradizionalisti. I sostenitori videro in essa un modo per guadagnare un riconoscimento e uno *status* per questa quintessenza dell'arte teatrale cinese e, di conseguenza, per tutta la Cina e la sua cultura.

L'idea della tournée fu presentata al banchetto d'addio del dimissionario ministro americano degli affari esteri in Cina, Paul Reinsch. Durante i sei anni del suo mandato, Reinsch aveva sviluppato un profondo e sincero interesse per il popolo cinese. Le sue dimissioni del 1919 furono date come protesta contro il trattamento ingiusto riservato alla Cina alla Conferenza di pace di Parigi alla fine della Prima Guerra Mondiale [12]. Per costruire legami più stretti tra i cinesi e la cittadinanza americana, Reinsch propose nel suo discorso d'addio una tournée di Mei Lanfang in America. Con questo suggerimento in testa, Qi Rushan e altri trasformarono il proposito in realtà.

Mei Lanfang e il suo pubblico straniero

Mei Lanfang era già stato accolto molto bene in Cina dagli stranieri che avevano avuto la fortuna di assistere personalmente ai suoi spettacoli. Reinsch perciò credeva che Mei fosse in una posizione propizia per colpire favorevolmente il pubblico americano. Nel suo libro *Mei Lanfang: il più famoso attore della Cina*, pubblicato in inglese pochi mesi prima della partenza di Mei per gli Stati Uniti, George Leung, riferisce il suo appello agli stranieri:

Non solo Mei Lanfang ha conquistato i cuori della gente del suo paese, ma è stato anche fonte di profondo piacere per gli stranieri. È necessario un raro talento artistico per intrattenere persone di paesi diversi, quando ci

[11] Meng, Chih, *Chinese American Understanding: A Sixty-Year Search*, New York, China Institute in America, 1981, p. 150.

[12] John E. Findling, *Dictionary of American Diplomatic History*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 1980, p. 405.

sono barriere di lingua e di convenzioni sceniche, che differiscono profondamente da luogo a luogo [13].

Nel 1915, Mei mise in scena la sua opera appena scritta *Chang E vola sulla luna* (*Chang E Benyue*) all'American College Club di Pechino. Qi definì quest'evento come il primo e il più critico nella storia dell'accettazione straniera dell'Opera di Pechino. L'opera presentava uno stile di danza e di canto straordinario per l'uso di costumi e di acconciature che riprendevano quelli raffigurati negli antichi dipinti cinesi. Dopo aver visto quest'opera per la prima volta, uno degli amici di Qi esclamò: «D'ora in poi abbiamo un'opera da mostrare agli stranieri» [14]. Anche Leung notò che «gli antichi drammi in costume» erano un «tipo di dramma che piaceva allo straniero medio» [15]. Effettivamente, l'opera andava molto bene per il gusto straniero e il pubblico era entusiasta sia dall'opera che dalle qualità artistiche di Mei. Quest'evento servì a risvegliare l'interesse della comunità straniera nei confronti dell'Opera di Pechino e incoraggiò i funzionari del governo della Repubblica Cinese a esplorare ulteriormente i potenziali usi diplomatici di questa forma d'arte.

Durante gli anni '20, il Ministero degli Affari Esteri della Repubblica Cinese, provvide a organizzare degli spettacoli privati di Mei per molti ospiti e dignitari stranieri. Furono organizzati spettacoli per il governatore francese del Vietnam e per il governatore americano delle Filippine, ed entrambi furono tenuti nella sala banchetti del Ministero degli Affari Esteri. Prima del suo arrivo a Pechino nel 1926, il principe ereditario della Svezia aveva avvisato i cinesi che lo ospitavano che sperava di vedere Mei, e per lui fu organizzato un ricevimento ufficioso, un tè in casa dell'attore. La popolarità di Mei si diffuse così in tutta la comunità diplomatica straniera. Assistere a un suo spettacolo divenne una tappa turistica fondamentale per i vip stranieri, pari alla visita alla Città Proibita, o al Tempio del Cielo e alla Grande Muraglia. Alcuni visitatori si rivolsero persino alle loro ambasciate o ai loro più importanti uomini d'affari in Cina per organizzare incontri personali con Mei. Qi stimò che, nel corso di 10 anni, lui e Mei intrattennero visitatori stranieri almeno ottanta volte, e che probabilmente incontrarono tra i sei e i settemila ospiti. Ogni

[13] George Kin Leung, *Introduzione* a *Mei Lan-fang: Foremost Actor of China*, Shanghai, Commercial Press, 1929.

[14] Qi, Rushan, *Qi Rushan Quanji* (*The Complete Works of Qi Rushan*), Taipei, Lianjing Chuban Shiye Gongsi, 1979, p. 1016.

[15] Leung, *Mei Lan Fang*, cit., 1929, p. 43.

volta che il Ministero degli Affari Esteri ospitava un evento, veniva mandato un funzionario a supervisionare e ad assistere [16]. Qi notò che i motivi che lo spingevano personalmente a ospitare gli stranieri erano principalmente due: il primo, il fatto che sentiva suo dovere promuovere persona per persona la diplomazia tra la Cina e le altre nazioni, e secondo, che voleva sfruttare l'opportunità di pubblicizzare l'imminente tournée americana di Mei [17].

Quando Qi e Mei intrattenevano gli stranieri in casa di Mei, accoglievano i loro ospiti in un ambiente *ultracinese* attentamente ricostruito. Gli ospiti non solo ascoltavano cantare Mei, ma si vedevano offerti tè e pasticcini e qualche volta anche un pasto completo. L'Opera di Pechino era servita come una delle pietanze di un banchetto tradizionale cinese. Qi spiega:

> Il nostro metodo di ricevere gli ospiti prevedeva sempre l'utilizzo di utensili che rientravano nel puro stile cinese antico. Il cibo e il tè erano contornati da bellissimi elementi squisitamente cinesi. Le tazze, i piatti, i bastoncini, come le decorazioni della stanza, non c'era una cosa che non era in stile cinese. In particolar modo miravamo a scegliere le cose che erano più rappresentative dello spirito cinese più rifinito e nobile [18].

Qi era profondamente consapevole che nel passato gli occidentali che avevano visitato la Cina avevano quasi sempre avuto un'impressione grossolana dell'opera cinese, e credeva che quasi si vergognassero a entrare in un teatro cinese. Durante gli intrattenimenti a casa di Mei, Qi e i suoi amici creavano un'atmosfera fine ed elegante che presentava l'Opera di Pechino come una delle più venerande offerte culturali della Cina. Dagli scritti di Qi su questi spettacoli di Pechino, risulta chiaro il forte proposito di ottenere una positiva accettazione dell'Opera di Pechino, che essi credevano avrebbe avuto l'effetto, a sua volta, di conquistare ammirazione per il loro paese e per la loro cultura nella sua interezza. Un tale proposito è rivelato nella prima frase del saggio di Qi *Mei Lanfang viaggia verso l'America*:

> Il viaggio di Mei Lanfang in America fu senza dubbio un grande successo. Questo non è solo un onore per il signor Mei, ma tutti i cinesi dovrebbe-

[16] Anche dopo che la capitale della repubblica fu spostata a Nankino, nel 1927, i funzionari cinesi rimasti a Pechino continuarono a organizzare incontri tra Mei e gli ospiti stranieri.

[17] Qi, *Qi Rushan Quanji*, cit., p. 1019.

[18] *Ibidem*, p. 1019.

ro essere ugualmente soddisfatti, perché questa tournée ci ha procurato una gloria internazionale.

Studiare l'«Altro», mediare l'Arte

Invece di sperare passivamente nell'approvazione straniera, Qi cominciò uno studio sistematico per scoprire quali elementi dell'Opera di Pechino colpissero gli stranieri e quali erano invece difficili da apprezzare. Prendendo in prestito il termine di Kurin, Qi Rushan assunse attivamente il ruolo di «mediatore culturale». Nel suo studio sulla mediazione degli spettacoli culturali allo Smithsonian Institution, Kurin scrive:

> I mediatori culturali studiano empiricamente e interpretano la cultura della rappresentazione, arrivano a modelli di giudizio, sviluppano una particolare forma di presentazione di un repertorio di generi, e procurano pubblico e portatori culturali insieme, affinché i significati culturali possano essere trasmessi e anche concordati [19].

L'esperienza di Mei di fare spettacoli per il pubblico occidentale in Cina, servì come base per anticipare la reazione nei confronti dell'Opera di Pechino che si sarebbe avuta durante la tournée americana. Qi e gli altri sostenitori strutturarono la rappresentazione enfatizzando gli elementi che erano stati bene accetti da questo pubblico ed eliminando quelli troppo difficili da apprezzare per un pubblico straniero.

Questo processo cominciò sette o otto anni prima della tournée, quando Qi iniziò metodicamente a esplorare il problema dell'accettazione degli stranieri, studiando le loro preferenze per opere specifiche. Iniziò, infatti, la sua ricerca interrogando gli studenti cinesi che avevano studiato all'estero – e che perciò sapevano qualcosa della «situazione straniera» – chiedendo loro quali opere pensavano che sarebbero andate bene per il gusto straniero. Poi chiese sistematicamente agli stranieri con cui veniva a contatto a Pechino, di scegliere le loro opere preferite tra quelle che avevano visto. Lui li interrogava per «esaminare la psicologia degli stranieri» [20]. Una ricerca di questo genere era, dal suo punto di vista, un passo cruciale per prepararsi a fare spettacoli all'estero.

[19] Kurin, *Reflections of a Culture Broker*, cit., pp. 21-22.
[20] Qi, *Qi Rushan Quanji*, cit., p. 1083.

Dopo aver intervistato più di mille persone, Qi fu in grado di stilare una lista delle opere che erano più favorite dagli spettatori stranieri[21]. La sua lista aveva individuato otto degli undici titoli programmati per gli spettacoli di Mei a New York: ma si comprende molto del modo in cui i cinesi intesero la capacità degli americani di apprezzare l'Opera di Pechino, dal processo con cui Qi incluse le altre tre opere nel repertorio della tournée. In primo luogo queste opere dovevano essere facili da capire, con uno sviluppo drammatico che doveva dipendere principalmente da elementi visivi come la pantomima, le espressioni facciali chiare e le azioni danzate. Questi criteri ancora persistono, come può attestare chiunque abbia visto un'Opera di Pechino specificamente messa in scena per un pubblico di turisti in Cina o altrove. Per esempio opere che si avvalgono molto di acrobazie, come quelle che rappresentano l'allegro re delle scimmie Sun Wukong, e le opere che contano principalmente sulla pantomima come *Incontro all'incrocio di strade* (*San Cha Kou*), sono programmate frequentemente per un pubblico straniero e per un pubblico di bambini cinesi. Si presume solitamente che gli stranieri, come i bambini, non abbiano la capacità di apprezzare lavori che si caratterizzano per il canto o per tecniche di recitazione più raffinate. Nel preparare il programma della tournée, Qi si preoccupò del fatto che

> poiché gli americani non erano abituati ad ascoltare l'opera cinese, sarebbe stato difficile mantener vivo il loro interesse. Naturalmente non avrebbero voluto star seduti troppo a lungo[22].

Come ha notato Barbara Kirshenblatt-Gimblett, le compagnie folcloriche contemporanee, confezionando i loro spettacoli per un pubblico straniero, frequentemente si adattano ai principi degli spettacoli europei[23]. In parte la strategia comporta la presentazione di un programma vario ed eclettico, di brani brevi destinati a tener vivo l'interesse del pubblico: e questa fu precisamente la tattica utilizzata per preparare il programma della tournée americana di Mei. Qi e gli altri ideatori della tournée crearono una formula per ogni serata dello spettacolo. Decisero che ogni spettacolo non sarebbe stato più lungo di due ore (compresa l'introduzione, gli intervalli e gli applau-

[21] *Ibidem*, p. 1983.

[22] *Ibidem*, p. 1049.

[23] Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Objects of Ethnography*, in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, a cura di Ivan Karp e Steven D. Lavine, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 421.

si) e che un programma doveva essere costituito da diversi piccoli brani. Il professore Zhang Pengchun, amico di Qi e direttore di produzione dello staff della tournée, propose che ogni sera ci sarebbero dovuti essere quattro brani diversi per far sì che il pubblico non si annoiasse. Una volta che il repertorio principale fu scelto, Qi, che scrisse molti dei libretti delle opere di Mei, rivide e abbreviò ogni opera. Poiché era impossibile ridurre quattro intere opere a meno di trenta minuti l'una, si decise che uno dei quattro pezzi sarebbe stato solo danzato, tratto in ogni caso da un'opera integrale di Mei, per aggiungere varietà al programma. Con la rappresentazione di scene molto diverse «la storia, i movimenti e i costumi furono tutti costantemente cambiati», evitando così che la ricezione risultasse stancante e noiosa[24].

La scelta e il cambiamento del repertorio fu solo un aspetto del «processo di preparazione» per la tournée americana. Si fece attenzione anche al palcoscenico e all'intero ambiente dello spettacolo. Gli organizzatori, inoltre, ritennero opportuno dare agli americani informazioni sociali e storiche per accrescere ricezione e comprensione dell'opera cinese. Alcuni buoni amici di Pechino avevano consigliato di decorare in stile cinese ogni spazio degli spettacoli americani. Si credeva che se il pubblico fosse stato accolto in un ambiente inconfondibilmente cinese, sarebbe stato più probabile avvicinarlo alle reali caratteristiche dell'opera cinese, piuttosto che paragonandola all'opera e al teatro occidentali. Per ottenere questo risultato, per esempio a New York, gli organizzatori appesero lanterne cinesi fuori la porta principale del teatro. Altre lanterne furono sistemate dentro la sala e anche il personale addetto ad accompagnare il pubblico indossava abiti cinesi. Furono appesi sul palcoscenico alcuni sipari, tutti di inequivocabile stile cinese[25]. La trasformazione dello spazio riservato agli spettacoli era programmata per trasportare il pubblico da un mondo quotidiano e familiare a un ambiente insolito e meraviglioso. Kirshenblatt-Gimblet nota giustamente che l'esotismo è un'importante caratteristica del settore turistico: «Storicamente... abbiamo a lungo apprezzato l'imperscrutabile diversità dell'esotico fine a se stesso»[26]. Nel corso degli anni in cui accolsero ospiti stranieri in Cina, Qi e Mei erano diventati profondamente consapevoli del fascino che gli stranieri provavano per il «non familiare» e

[24] *Ibidem*, 1079.
[25] Qi, *Qi Rushan Quanji*, cit., p. 1078.
[26] Kirshenblatt-Ginblett, *Objects of Ethnography*, cit., p. 428.

del loro desiderio per ciò che percepivano come un'esperienza «autenticamente» cinese.

Anche se gli spettacoli appagavano la moda esotica, gli organizzatori della tournée si dedicarono certamente anche a favorire la familiarità del pubblico per le convenzioni teatrali dell'Opera di Pechino. Per questo, fu assunta un'esperta di cerimonie che parlava cinese e inglese, per spiegare il tema di ogni brano dello spettacolo e «per concentrare l'attenzione sulle convenzioni delle complesse azioni sceniche»[27]. Secondo il *New York Times*, «la semplice e affascinante spiegazione di ogni numero» da parte di Miss Soo Yong rendeva lo spettacolo «divertente e facile da seguire»[28].

Oltre a industriarsi per aumentare in ogni modo la comprensione dello spettacolo, fu distribuito al pubblico un programma di trentanove pagine che includeva un profilo biografico di Mei Lanfang e una descrizione dei vari componenti della compagnia. Erano comprese descrizioni degli strumenti musicali, dei costumi e delle caratteristiche del palcoscenico. Una sezione intitolata *Che cosa il cinese vede in Mei Lanfang* era una sorta di guida per apprezzare le sue diverse tecniche come l'espressività degli occhi, le «celebri mani» e la «squisita bellezza della camminata»[29]. Quindici pagine del programma erano dedicate alle sintesi di tutte le scene di opere e danze presenti nel repertorio della tournée. Si metteva in risalto l'antica origine di molte storie, si fornivano nomi e date dei periodi dinastici da cui ogni opera era tratta. Sebbene non ci fosse nessuna precisa richiesta che le opere fossero antiche, in generale il tono del programma metteva in risalto la lunga storia e la tradizione dell'opera cinese, come per esempio nell'affermazione che Mei «porta il meglio di ciò che si è sviluppato nei millenni di storia del teatro cinese». Sebbene, come abbiamo già detto, l'Opera di Pechino sia una forma relativamente nuova con la sua nascita comunemente individuata alla fine del XVIII secolo, il pubblico americano fu impressionato dalla sua «antichità». Impressione confermata da numerose recensioni e articoli. Per esempio il *New York Times* descrisse l'Opera di Pechino come «un'arte con due millenni di tradizione»[30], mentre il *New Re-*

[27] J. Brooks Atkinson, *China's Idol Actor Reveals His Art*, in *New York Times*, 17 Febbraio 1930, p. 18.

[28] *Mei Lan-fang Gives a New Program*, in *New York Times*, 10 Marzo 1930, p. 24.

[29] Ernest K. Moy, *The First American Tour of Mei Lan-Fang*, China Institute in America, New York (s.d.), pp. 5-6.

[30] Herbert I. Mathews, *China's Stage Idol Comes to Broadway*, in *New York Times*, 16 Febbraio 1930, p. 2.

public affermò: «È interessante notare l'antichità di questo teatro cinese, che risale quasi a circa trenta secoli fa...»[31]. Ancora un'altra recensione del *New York Times* descrisse uno dei brani come una «danza della dinastia Chou del 400 a.C.»[32].

La tournée americana fu un clamoroso successo. I finanziatori di New York erano tutti dell'alta società e la loro lista includeva, fra gli altri, la Sig.ra Woodrow Wilson, il dott. John Dewey e la Sig.ra Carrie Chapman Catt. Il *New Republic* annunciò lo spettacolo di Mei come «il punto più alto del teatro della stagione e di ogni stagione dalla visita della Duse e degli spettacoli del Teatro d'Arte di Mosca con i drammi di Čechov»[33]. Tra gli apprezzamenti ricevuti da Mei, ricordiamo l'assegnazione della laurea *honoris causa* di Dottore in Lettere sia dal Pomona College, che dall'Università della California del Sud. La tournée americana di Mei del 1930 fu lanciata in un periodo in cui la cultura tradizionale cinese era osteggiata all'interno della Cina e in cui la Cina, come nazione, era considerata, sia in patria che all'estero, come una nazione debole. Uno degli scopi fondamentali della tournée fu quello di migliorare la reputazione internazionale della Cina e lo spettacolo di Mei, con il forte interesse suscitato tra gli stranieri, fu considerato un veicolo ideale per raggiungere questo fine. Per assicurarne il successo, l'Opera di Pechino fu presentata in una forma resa accessibile al pubblico americano e il fatto che gli organizzatori della tournée anticiparono correttamente la risposta in questo dialogo culturale, è dimostrato dall'accoglienza travolgente e positiva che ebbe la tournée stessa.

Comunque, la disposizione favorevole che gli americani ebbero nei confronti di questa tournée, indica un'importante direzione utile per un ulteriore studio. Alcuni giudizi della fine del XIX e degli inizi del XX secolo, mostrano un atteggiamento molto diverso verso quest'arte esteticamente distante dai gusti occidentali. Per esempio, in una cronaca del 1882 parlando di un'orchestra dell'opera cinese, si dice che essa produceva un «rumore assurdo»[34]. Nel 1895, un altro giornalista manifestò schiettamente un punto di vista simile:

> Per un americano in cerca di novità, un'opera cinese anche rappresentata al suo meglio possiede poco fascino. Pochi minuti lo soddisferanno per una vita intera. Ci si chiede come un essere umano possa sopravvivere a un

[31] Stark Young, *Mei Lan-Fang*, in *New Republic*, 5 Marzo 1930, p. 75.
[32] *Mei Lan-fang Gives a New program*, p. 24.
[33] Young, *Mei Lan Fang*, cit., p. 74.
[34] George H. Fitch, *In a Chinese Theater*, in *Century Magazine*, 24 (1882), 189-92.

tale chiasso straziante... L'orchestrina attacca l'orecchio lacerato dall'accompagnamento di cimbali e gong, durante il quale gli attori urlano le loro parti in una chiave di alto falsetto, completamente incomprensibile per un orecchio non addestrato... I violini urlano, le trombe squillano, le battaglie imperversano, i tamburi e tam-tam fanno fracasso, e mentre il pandemonio ogni tanto rallenta, lo spettatore si precipita fuori nella notte per rinfrescare il cervello che gli martella in testa[35].

Cosa può aver prodotto un'accoglienza dell'opera cinese così diversa meno di quattro decenni dopo? Certamente le condizioni sociali in America influirono sull'accettazione o sul rifiuto dell'opera cinese come forma d'arte. Lo studioso di teatro asiatico Adolphe Clarence Scott avanzò l'ipotesi che, arrivando nei primi giorni della Grande Depressione, la tournée americana di Mei non «poteva giungere in un momento psicologicamente più adatto. L'umore pubblico era preparato per essere recettivo per un'arte teatrale che ignorava il realismo e i cui valori sereni erano quelli di una civiltà molto antica»[36]. L'arte scintillante di Mei Lanfang e la presentazione di un appropriato programma ebbero sicuramente un ruolo significativo nel produrre un'accoglienza positiva.

Tuttavia la presentazione cinese dell'arte dell'Opera di Pechino è solo una metà della storia. Resta da fare una ricerca sulla risposta americana a questo dialogo interculturale.

(*Traduzione di Claudia Brunetto*)

[35] Frederic J. Masters, *The Chinese Drama*, in *The Chatauquam*, 21 (1895), 441-42.
[36] Scott, *Mei Lan Fang*, cit., p. 108.

Nicola Savarese

VERSO UN TEATRO EURASIANO [1]

Dopo un'esperienza ventennale, è molto difficile per me spiegare in che cosa consista il lavoro dell'ISTA, l'*International School of Theatre Anthropology*: così questa sera ho pensato di darne una piccola dimostrazione pratica. All'ISTA accade qualcosa di veramente speciale, i professori aiutano gli attori a spiegare il lavoro che fanno e, di rimando, gli attori aiutano i professori a esprimere il loro. Così ho chiesto a Julia Varley, attrice dell'Odin Teatret, di tradurre le mie parole come ha fatto molte volte in passato durante le sessioni dell'ISTA. Julia è infatti uno dei pilastri dell'organizzazione che contribuiscono al suo successo.

Vorrei iniziare con un piccolo prologo in memoria di André Levinson, critico della danza. Levinson, nato a San Pietroburgo, era professore di letteratura francese quando, dopo la rivoluzione del 1917, fu costretto a lasciare la Russia e, trovato rifugio a Parigi, iniziò a insegnare letteratura russa. A San Pietroburgo aveva spesso scritto sul Teatro Imperiale (anche a Parigi continuò a chiamarlo così), e si era dichiarato contro i Balletti Russi di Diaghilev e Nijinskij. Affermava che, cambiando la tradizione del balletto, si perdeva la tradizione e con essa le regole fondamentali della danza. Era insomma un battagliero antimodernista, anche se, una volta a Parigi, ammise che Diaghilev era un buon organizzatore e che l'*Après midi d'ùn faune* non era, dopotutto, un brutto spettacolo.

Perché ricordo Levinson? Perché fu il primo critico della danza capace di scrivere sulle danze e sui teatri dell'Asia. Levinson scrisse

[1] Intervento d'apertura al convegno *Theatre East and West: Revisited* in onore dello studioso Leonard Pronko (Pomona College, California-Department of Theatre and Dance, 4-6 aprile 2002). Trascritto dal video da Lesley Winn Mulholland e Carol Davis. L'autore ha parlato all'uditorio in italiano e Julia Varley, attrice dell'Odin Teatret, ha tradotto frase per frase.

con intuito e profonda capacità critica, sebbene non avesse mai visto gli spettacoli asiatici nel loro contesto ma a Parigi. Levinson collaborava con molti giornali e riviste francesi, e scrisse anche sulla rivista americana *Theatre Arts Monthly*. Di recente la sua biografia è stata pubblicata negli Stati Uniti, e i curatori, fra le altre cose, hanno scritto su di lui queste righe:

> La sua opera dimostra il suo senso di responsabilità nei confronti della storia, la sua ricerca dei principi fondamentali, la sua abitudine di dimostrare attraverso gli opposti, la sua dote di saper descrivere. Infine, riconosciamo anche il suo immenso cosmopolitismo che coesisteva in Levinson con una fedeltà alla cultura occidentale. Fu il Marco Polo dei critici della danza. Non dimenticò mai da dove veniva, ma fu sempre in viaggio.

Cari amici e colleghi, seguendo le tradizioni dei nostri fondatori, alla presenza dei nostri cari pionieri, Leonard Pronko, Jim Brandon, Eugenio Barba e molti altri fra voi, durante i giorni del nostro incontro vorrei suggerire di adottare questo slogan:

> Non dimenticarono mai da dove venivano, ma furono sempre in viaggio.

Dove vorrei viaggiare con voi questa sera? Con molti di voi conservo un dialogo a distanza. Per molto tempo, non ci siamo visti di persona, ma abbiamo sempre letto i rispettivi saggi e libri. Talvolta sono sorte fra noi incomprensioni: una cosa normale, credo, a causa delle lingue diverse, delle diverse prospettive e caratteristiche dei nostri relativi contesti. E poi perché siamo sempre in viaggio. Così, questa sera vorrei attraversare con voi alcuni dei nostri malintesi e delle nostre definizioni.

C'è un punto infatti sul quale occorre essere precisi, quello della terminologia, un campo scivoloso: Oriente, Occidente, teatro orientale, teatro asiatico, cosa resta dentro, cosa sta fuori? E che cos'è il teatro eurasiano? Questa sera non voglio esplorare tutta la terminologia, ma soltanto darvi un'idea del mio punto di partenza. Sono uno storico, ho incontrato artisti e studiosi ma la mia prospettiva è sempre rimasta quella di uno storico: documenti, prove, testimonianze, il passato in relazione al presente. E quello che per me è importante, che il mio lavoro possa essere utile alla gente di teatro nello stesso modo in cui essa mi è utile.

Dunque esistono molte prospettive per lo studio dei teatri asiatici. Alcune si spiegano chiaramente: per esempio il *teatro coloniale* e *post-coloniale*; o il teatro nell'epoca del multiculturalismo; o infine il

teatro e il problema del transculturalismo. Tuttavia, per me sono quattro le definizioni ancora utili: la prima è *teatri orientali*. La seconda è *teatri asiatici*. La terza è la *prospettiva Oriente-Occidente*. E infine, la quarta prospettiva da me proposta: *teatro eurasiano*. Queste differenti definizioni non sono in conflitto, non sono scuole di pensiero, le considero come espressioni sorte da differenti situazioni storiche di studio e di ricerca. Non mi dilungherò su di loro ma vorrei identificarle brevemente.

Teatri orientali. Lo dicono le parole stesse, si tratta di una visione unilaterale, nata nella cultura europea e occidentale, quando essa prese coscienza dell'esistenza di altre culture nel mondo, di altre manifestazioni artistiche degne di nota. Gli europei scoprirono che il teatro era presente anche in altri continenti quando esso giunse in Europa attraverso testi scritti: era l'epoca, il XVIII sec., in cui furono tradotti drammi come *L'orfano della famiglia Zaho* e *Sakuntala*. Naturalmente, il teatro asiatico arrivò in Europa nei modi in cui era studiato a quel tempo. Gli studiosi europei studiavano i testi drammatici e non c'era ancora un interesse per le tecniche dell'attore. Questa situazione durò molto tempo, fino all'inizio del XX secolo, quando attori asiatici iniziarono a recitare in Europa e il pubblico europeo, gli studiosi occidentali e la gente di teatro, poté vederli per la prima volta dal vivo. Talvolta alcuni di questi attori asiatici non erano rappresentanti delle antiche tradizioni ma interpreti di nuove proposte teatrali, come nel caso di Sada Yacco e di suo marito Kawakami Otojiro, o nel caso di Hanako, Michio Ito o Ram Gopal che divennero noti in Europa e anche negli Stati Uniti.

Nonostante questi malintesi, gli studiosi occidentali e la gente di teatro riuscirono a conoscere dal vivo gli attori asiatici e a scoprire un'altra cultura del corpo disciplinata ed efficace. Questa constatazione si trasformò nella convinzione che dietro l'aspetto esotico c'era dell'altro. Il teatro orientale non era più sinonimo di «Oriente misterioso». Alcuni studiosi ammisero la propria *ignoranza complessa* di fronte a culture teatrali dotate di tecniche tanto elaborate. Alcuni uomini di teatro si concentrarono sulla cultura scenica, trascurando le società che le avevano originate. Per esempio, Artaud parlò del teatro balinese ma non fece alcuna menzione dell'isola di Bali: non sapeva niente di Bali e non voleva saperne nulla. La sola cosa che aveva ben chiaro era che la danza balinese incarnava il teatro che voleva fare. Si potrebbe dire che tale punto di vista fosse limitato, ovvero che fosse quello di un «dominatore» o di uno «sfruttatore». Personalmente, ritengo impropria tale obiezione, poiché non si trattava

di defraudare o impoverire una cultura straniera, ma di tentare di afferrarne l'essenza. Anche Picasso ebbe un atteggiamento simile nei confronti della scultura africana. Un giornalista gli chiese «Conoscete l'arte africana?», e Picasso rispose «Arte africana? *Connais pas*». Ed era vero. Non sapeva nulla della scultura africana ma ne conosceva *le forme*. Lo stesso può dirsi di Artaud, non conosceva l'arte e la cultura balinese ma seppe distinguere il suo nucleo vivente nelle forme dei danzatori balinesi.

Teatri asiatici. Perché è esistito un interesse per le forme senza quello per le culture che erano dietro quelle forme? Gli artisti europei in quel periodo, agli inizi del '900, iniziavano a dar vita a una nuova arte dell'attore e presero in considerazione qualsiasi stimolo che potesse aiutarli in questa impresa. Non si trattava soltanto dei generi asiatici, ma di qualsiasi modello proveniente da altri tempi o luoghi geografici che potesse alimentare il cambiamento dell'arte dell'attore. Era una curiosità e una fascinazione sia interculturale che intraculturale: ad esempio si diffusero anche i miti della Commedia dell'Arte, del teatro elisabettiano o dell'antico teatro greco. Tutte queste forme esemplari, insieme ai teatri asiatici, divennero accessibili attraverso i libri ed ebbero un ruolo rilevante nell'elaborazione dei cambiamenti radicali subiti dal teatro europeo, in particolare rispetto all'arte dell'attore. I teatri asiatici ebbero in più il vantaggio di potersi proporre oltre che con i libri anche attraverso spettacoli e dimostrazioni pratiche. Rifarsi ai teatri esemplari era un modo per porre rimedio alle ferite della civiltà teatrale europea, ferite inflitte dalla specializzazione delle arti attoriche, quando la danza o gli artisti circensi si erano separati dal teatro drammatico, e quando, con la nascita del melodramma, la parola fu separata dalla danza. Per far comprendere tutto questo ai miei studenti, dico sempre che è impossibile far danzare Pavarotti perché la cultura scenica del corpo di Pavarotti si è formata con l'obiettivo di una magnifica voce, ma non per una magnifica danza: mentre, viceversa, il teatro classico cinese presuppone che un attore sia in grado di fare entrambe le cose allo stesso tempo.

L'inizio del Novecento fu un periodo di grandi fermenti e di sperimentazioni, in cui venne forgiato un altro modello di teatro occidentale ispirato dal mito dell'*attore totale* – un artista in grado di ballare, cantare, improvvisare, comporre testi, fare acrobazie, suonare strumenti musicali e ovviamente interpretare testi esattamente come un interprete della Commedia dell'Arte o del Nô. Questo fu il pensiero fisso di alcuni professionisti del nuovo teatro degli inizi del XX

secolo e il teatro asiatico divenne allora un enorme patrimonio di ispirazioni al quale attingere per creare il nuovo attore europeo. Tale atteggiamento rimase attivo e fertile fino alla seconda guerra mondiale, epoca in cui alcuni studiosi, per la maggior parte statunitensi, presero a viaggiare attraverso l'Asia. A volte con scopi diversi, come Fabion Bowers che fu censore nel Giappone occupato del dopoguerra. La straordinaria carriera e influenza di Bowers sono state descritte con la formula «l'uomo che salvò il Kabuki», titolo di un recente libro del giapponese Okamoto Shiro, tradotto in inglese da Samuel Leiter. Bowers comprese come fosse insensato censurare i testi del Kabuki, poiché essi non sono l'elemento centrale: nel Kabuki fondamentale è infatti l'attore. Se si fossero però censurati i testi, si sarebbe uccisa anche l'arte dell'attore, e il mondo avrebbe perduto un grande patrimonio artistico. Così il censore militare Fabion Bowers contribuì all'abolizione della censura sul Kabuki, diventando il salvatore di quest'arte. Altri studiosi americani hanno attivamente contribuito allo studio dei teatri classici asiatici sottraendoli allo sguardo esotico: ricorderò Donald Keene in Giappone, Adolphe Clarence Scott in Cina e James Brandon nel Sud-Est Asiatico e in Giappone.

Oriente-Occidente. Questa prospettiva cominciò a diffondersi dopo la seconda guerra mondiale, quando si formarono due mondi autonomi e reciprocamente validi. Essi potevano sembrare antitetici, ma erano in grado anche di stabilire un dialogo, negando il celebre verso di Kipling in cui «l'Oriente è l'Oriente e l'Occidente è l'Occidente, e giammai i due si incontreranno». Un incontro era, è possibile, e Leonard Pronko lo ha sviluppato dimostrando la fattibilità di un «teatro totale»: *Theatre East and West: A perspective for a total theatre* è il titolo di un suo libro, che si è rivelato un punto di svolta decisivo nella formazione del nostro atteggiamento verso i teatri asiatici e ha influenzato e guidato anche i miei studi. Il libro di Leonard mi ha mostrato una strada, che continuo a seguire sin dall'incontro con il suo libro negli anni Settanta.

Tuttavia la prospettiva *Oriente-Occidente* mostra oggi un certo logorio. Con la definizione dell'*orientalismo*, Edward Said ha dimostrato come questa maniera ingiustificabile di dividere il mondo crei molti problemi, malintesi e inganni, trattandosi di una visione parziale che getta un'ombra su diversi aspetti delle culture asiatiche. È un punto di vista incoerente che non tiene conto del presente. L'orientalismo e gli studi *orientali* mostrano un punto di vista etnocentrico

che non può spiegare le complessità del nostro mondo: è una prospettiva geografica che non tiene conto degli sviluppi storici.

Oggi gli storici preferiscono ragionare di situazioni che chiamano *centro* e *periferia*. Esistono popoli e culture che sono al centro e altri che vivono ai margini. Questo accade anche in qualsiasi comunità, villaggio, città o nazione. Ci sono quelli che vivono al centro e quelli che vivono nei sobborghi. Questa definizione è maggiormente flessibile di Oriente-Occidente e di Nord-Sud, non è geografica ma tiene conto di diversi fattori, dall'economia alle migrazioni dei popoli. Vi darò un esempio personale: per vent'anni ho vissuto in un villaggio dell'Italia del Sud e mi sentivo al centro di quella comunità. Adesso insegno a Roma, ma vivo alla periferia della città e ho perduto una comunità di riferimento. Questo accade a molti di noi, e può alterare il nostro punto di vista.

Per l'Europa, *l'Oriente* è stato un *alter ego* fondamentale, persino dopo la scoperta delle Americhe – il Nuovo Mondo degli europei. L'Oriente – l'Asia – è sempre stato *l'altro* per l'Europa, un *altro* privilegiato e in relazione diretta, data l'unità del continente eurasiatico. Questo approccio ha indotto curiosità e fascino che hanno generato ricerche, studi, visioni. Oggi siamo coscienti delle principali lacune dell'approccio Oriente-Occidente, ma dobbiamo anche riconoscere che si è trattato di un percorso storico, di uno strumento dotato di caratteristiche dinamiche rivelatosi assai utile per conoscere la storia dei rapporti teatrali tra Europa e Asia.

Teatro eurasiano. Recentemente, prima che pubblicassi il mio libro dal titolo *Teatro eurasiano*, il mio editore mi ha telefonato e mi ha detto «La parola *eurasiano* non esiste nel vocabolario italiano. Il termine è *eurasiatico* e indica al tempo stesso coloro che vivono nell'Asia Centrale e i figli nati da genitori inglesi e indiani. Non puoi usare una parola come *eurasiano* per il titolo del tuo libro». Ma sono riuscito a convincerli del contrario: a volte si ha il bisogno di inventare nuove parole. La prima definizione di *teatro eurasiano* è stata data da Eugenio Barba in un saggio scritto nel 1986 e pubblicato su *The Drama Review* nel 1988. Nel corso delle sue ricerche con l'ISTA, Barba aveva identificato un nucleo di principi fondamentali dell'arte dell'attore attraverso la comparazione di diverse tecniche di recitazione. Tali principi sono alla base delle varie tecniche di rappresentazione sia in Asia che in Europa, tecniche che si trasformano in diverse espressioni artistiche. Questi principi tecnici implicano procedimenti somatici e mentali coi quali un interprete può lavorare. Quindi Barba li chiamò principi *pre-espressivi*, poiché essi precedono logica-

mente (non cronologicamente) il processo dell'espressione individuale. Egli sottolineò esplicitamente la differenza fra l'identità culturale dell'attore e la sua identità professionale.

Nelle critiche alle opere e ai saggi di Eugenio Barba ho spesso letto un'obiezione secondo la quale l'antropologia del teatro porta a un sincretismo provocato dai diversi stili di recitazione presi in considerazione. Per queste differenze dovrebbero essere usate definizioni come *multiculturale*, *transculturale* e molte altre, dimenticando una piccola verità del mondo del teatro, che tutti gli attori, a qualsiasi luogo appartengono, hanno sempre un solo principio da rispettare: *non annoiare il pubblico*. Questo è il loro obiettivo finale, il fondamento della professione e l'anima della loro vita artistica. È dovere di tutti gli attori conoscere e applicare principi che portino a processi creativi e che non allontanino lo spettatore dalle loro azioni sceniche. Per questo ho ripreso volentieri l'espressione *teatro eurasiano*.

Il mio punto di vista è tuttavia leggermente diverso da quello di Barba, lo definirei complementare. Un artista considera il presente e il futuro del teatro. Come storico, ho il compito di riflettere e di pensare allo stato attuale del teatro attraverso il suo passato. Questa dialettica è per me molto importante. I miei studi storici sul teatro si sono concentrati molto sulla problematica oriente-occidente e sul teatro eurasiano e so che questo approccio dialettico all'identità professionale dell'attore crea dei malintesi. Le obiezioni fanno spesso riferimento alle «fusioni», ai sincretismi che si sono determinati. Ma simili situazioni di fusione non sono un fatto recente ed esistono, in realtà, da centinaia di anni. In passato, coloro che si guadagnavano da vivere recitando portavano con sé le proprie tecniche lungo la Via della Seta dall'Asia all'Europa e dall'Europa all'Asia, con una migrazione regolare e costante. Ne abbiamo diverse tracce, anche se alcune sono molto deboli: la maggior parte sono grafiche o visive, con poche testimonianze scritte.

E se ci chiediamo: «Perché non abbiamo dei documenti scritti?», la risposta è semplice: perché gli attori non scrivono. La loro arte si tramanda dal maestro agli allievi, non ci sono altri modi per trasmetterla. Nessun libro può trasmettere quest'arte, solo l'esempio, la dimostrazione e la ripetizione possono farlo. C'è anche un'altra ragione: nessuno si interessava alle tecniche di recitazione, se ne occupavano solo coloro che ne avevano realmente bisogno. Il pubblico era interessato ai drammi, ai personaggi e alle storie teatrali, anche talvolta alle biografie degli attori, ma non ai loro problemi tecnici. Questo stato di cose cambiò quando, in Europa, alcuni attori comincia-

rono a dare forma al loro mestiere e scrissero dei libri sulla loro pratica e sul loro training: per esempio Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau e Dullin. Alcuni attori, registi, esperti, presero a esprimersi per iscritto e i loro libri si diffusero. Nei primi secoli dopo Cristo, i Padri della Chiesa dicevano che la Bibbia era un «libro con le ruote». È vero, i libri di Stanislavskij, Artaud e Copeau hanno le ruote. Essi hanno viaggiato molto di più dei loro autori e hanno portato molto lontano i pensieri e i desideri di cui parlavano: e hanno portato lontano anche i malintesi che su questi autori si sono nel tempo stratificati.

Dunque le prospettive dei teatri orientali, dei teatri asiatici, la prospettiva Oriente-Occidente e la prospettiva eurasiana hanno sempre creato dei malintesi e probabilmente continueranno a crearne. I fraintendimenti sono naturali quando si cerca di rappresentare con le parole un'attività che è, al tempo stesso, semplice e complessa. Bisogna osservare per comprendere. Bisogna seguire da vicino le pratiche degli attori per capirle. C'è una differenza fra coloro che studiano il teatro al giorno d'oggi: coloro che lo fanno solo attraverso i libri, e coloro che lo studiano attraverso i libri ma anche vivendo in un contesto pratico e seguendo i processi creativi degli spettacoli. Oggi, all'inizio del terzo millennio, è questa la differenza principale fra gli studiosi di teatro.

Per concludere, in omaggio a Leonard Pronko, amante del melodramma italiano, vorrei parlarvi molto brevemente di un grande malinteso nel teatro eurasiano – il progenitore di tutti i malintesi storici. Quando in Europa, a Firenze, i membri della *Camerata dei Bardi*, un'Accademia e al tempo stesso un circolo di amici, vollero reinventare la tragedia greca, essi conoscevano ben poche cose di quell'antica forma teatrale: sapevano che gli attori dovevano anche cantare, che il coro danzava e che c'era della musica. Ne conclusero quindi che si sarebbe potuto rifare la tragedia greca con questi elementi: gli attori-cantanti, i danzatori e i musicisti. Così, nel tentativo di riportare in vita la tragedia greca, dettero i natali al melodramma, all'opera italiana. Questo è un tipico malinteso: si prendono gli elementi separati, li si mescola con entusiasmo e ne nasce qualcosa di nuovo perché, in realtà, quegli elementi non li conosciamo approfonditamente, né da un punto di vista storico né pratico. Un'errata interpretazione può essere tuttavia fertile e creare nuove realtà: anche se è storicamente inesatta, è uno stimolo verso nuove invenzioni. Pensiamo al «teatro balinese» di Artaud o al «teatro cinese» di Brecht.

Oggi come ieri, abbiamo di fronte molte realtà teatrali che assor-

bono impulsi dall'Asia, dall'Europa, dal passato, dal presente, trasformandoli in nuove invenzioni: esse non spiegano la storia pur provenendo *dalla* storia. In altre parole, il teatro eurasiano non è il teatro delle pianure dell'Asia Centrale, ma un insieme di saperi teatrali che fa riferimento a un nucleo di conoscenze pragmatiche e di principi tecnici presenti nelle diverse culture teatrali diffuse in Europa e in Asia. Il teatro eurasiano fa riferimento a una regione della conoscenza teatrale in cui le tradizioni iridescenti del teatro classico asiatico – Nô, Kabuki, le danze indiane e balinesi, l'Opera di Pechino – si intrecciano con le tradizioni del teatro europeo e occidentale. In questa regione Euripide, Kalidasa, Shakespeare, Zeami, la *Poetica* di Aristotele ed il *Natyashastra* indiano convergono come parti di un patrimonio di conoscenze teatrali comuni. Questa regione, del pensiero più che della geografia, è diventata esplicita nel XX secolo, anche se le relazioni e gli scambi, le interazioni sterili e fertili, le incomprensioni e le invenzioni hanno avuto inizio molti secoli prima.

Il teatro eurasiano è diventato un obiettivo e un territorio commisurabile di idee e pratiche, un patrimonio di culture. Questo patrimonio è ora nelle nostre mani e abbiamo il dovere di non disperdere la sua eredità. Di non sprecare ciò che i giapponesi chiamano «tesoro nazionale vivente» – l'attore stesso, che incarna un'azione vivente, non un monumento o un museo.

Così, per mostrarvi il tesoro, e per rendere un piccolo omaggio al nostro anfitrione Leonard, vorrei chiedere agli attori di ridiventare attori, e agli studiosi di tornare spettatori.

[*Entrano in scena l'attrice dell'Odin Teatret Julia Varley e l'attore Nô Matsui Akira e improvvisano ispirandosi al tema di Lady Macbeth.*]

Eugenio Barba
NONNI E ORFANI

Una saga di famiglia

Vsevolod Mejerchol'd era mio nonno. Potrà apparire bizzarro, ma è un fatto oggettivamente appropriato, perché rispetta le proporzioni storiche.

Le grandi trasformazioni del teatro europeo del secolo Ventesimo, viste dall'alto, assomigliano a una saga familiare. Una piccola tribù di qualche centinaio di persone che vive rivoluzioni, vittorie, sconfitte, rischi e tragedie, che difende, dissipa o recupera l'identità del proprio *ethos*. Ha anch'essa i suoi traditori, i suoi eroi e i suoi giganti. È all'interno di questa «famiglia» – vasta se paragonata alle cerchie d'una vita individuale, minuscola se paragonata ai paesaggi della storia circostante – che mi sento in diritto di parlare di Vsevolod Mejerchol'd come d'un nonno.

Conosciamo la famiglia naturale dal di dentro, senza neppure accorgercene. La famiglia dell'*ethos*, della nostra identità professionale, la conquistiamo attraverso scoperte successive, prese di coscienza e improvvise illuminazioni.

Nella mia famiglia dell'*ethos* professionale, non ci sono genitori. C'è un fratello maggiore, Jurek – Jerzy Grotowski. Molti zii e parenti: Vachtangov e Copeau, Brecht e Decroux, Suleržickij e Artaud. E sopra a tutti i due nonni: Stanislavskij e Mejerchol'd. Il legame affettivo che ci lega ai nonni, mano a mano che gli anni passano, si intreccia con la consapevolezza della distanza e insieme dei segreti artigianali che da loro si possono dedurre. Diventa conoscenza e tenerezza.

Impariamo, così, che i nonni sono molto diversi dai maestri. Sono due e rappresentano due rami della tradizione o due diverse «piccole tradizioni». Non sono come i maestri che diventano un punto di riferimento unico e assoluto. La pluralità dei nonni fa capi-

re che il problema del capostipite è un falso problema e una fonte di inganni.

Nella famiglia professionale che costituisce la mia storia non ci furono gli equivalenti dei genitori. Sono un *autodidatta*. Questo termine necessita però una chiarificazione. C'è una differenza fra colui che apprende qualcosa senza l'ausilio d'una scuola regolare, ma impadronendosi d'un sapere preciso, lo stesso che le scuole impartiscono; e colui che invece è costretto non solo a ritagliarsi un campo del sapere, ma anche a individuare i fondamenti di una professione alla quale gli è stato rifiutato l'accesso. C'è differenza fra colui che deve orientarsi da solo in un territorio che lo riconosce e in cui si riconosce; e colui che deve circoscrivere il *proprio* territorio, scovare i *propri* sistemi di orientamento, scoprire un'appartenenza. Quest'ultima è la condizione di coloro che professionalmente sono orfani.

Un'intera regione del teatro del Novecento, soprattutto nella seconda metà del secolo, è abitata da *orfani*, persone che hanno costruito il loro teatro da diseredati, non riconosciuti dal teatro «legittimo». Provengo da questa regione del teatro.

Gli orfani non possono inventarsi dei genitori. Ma dei nonni, sì.

La nascita di un nonno

La scoperta d'uno dei miei due nonni ha coinciso con i miei primi passi in cerca di teatro intorno al 1960. Era Stanislavskij. Di lui mi parlavano tutti, alla scuola di Varsavia, che abbandonai. Di lui parlava continuamente, nei primi anni Sessanta, colui che divenne il mio fratello maggiore, Grotowski. Era uno di quei nonni che partoriscono leggende.

Mejerchol'd, invece, era un nome sempre avvolto da mantelli di nebbia. Su di lui ascoltavo storie frammentarie, laconiche e amare. Anche su di lui circolavano leggende, ma dichiaratamente tali, ambigue e a volte grottesche. Era una grande ombra fugace all'orizzonte, un fantasma. Furono i libri a farmi scoprire, pezzo per pezzo, la storia di cui quell'Ombra era la proiezione ingigantita e sfumata. Innanzi tutto, tre libri dei primi anni Sessanta.

Stalin era morto nel 1953. Tre anni dopo, cominciò la cosiddetta destalinizzazione e di Mejerchol'd si cominciò di nuovo a scrivere. Ancora qualche anno, e vennero le prime importanti traduzioni. In Italia, alla fine del 1962, Editori Riuniti, la casa editrice legata al Partito Comunista, aveva pubblicato *La Rivoluzione teatrale*, una raccol-

ta di scritti di Mejerchol'd. Fra la gente di teatro cominciò a crearsi un nuovo cliché, aggiungendo un terzo elemento allo schematismo corrente che opponeva Stanislavskij a Brecht. Si diceva: «Stanislavskij è il teatro borghese, Mejerchol'd è il rivoluzionario». Ogni volta che i testimoni parlavano, quei cliché si sbriciolavano alla pari di quelli basati sull'opposizione Stanislavskij-Brecht. Sia dal punto di vista dell'artigianato che dell'*ethos*, una «rivoluzione» teatrale implica delle pratiche che non si rispecchiano sempre nelle prese di posizione politiche. Eppure possono essere altrettanto radicali, rischiose e intransigenti dell'intransigenza politica.

In Francia, all'inizio del 1963, l'editore Gallimard pubblicò un'altra raccolta degli scritti di Mejerchol'd, *Le théâtre théâtral* curata da Nina Gourfinkel. Non era molto diverso dal libro italiano. Ma l'aria che vi si respirava mi parve di tutt'altra qualità. I due libri erano usciti contemporaneamente, a distanza di poche settimane l'uno dall'altro. Mentre il primo metteva l'accento sulla parola «rivoluzione», il secondo sottolineava il concetto della «teatralizzazione del teatro». Visti assieme, i due titoli suggerivano l'idea che «rivoluzione» e «teatralizzazione» fossero concetti interdipendenti. «Teatralizzazione» indicava l'aspetto convenzionale del teatro, la ricerca sulla «forma».

Ambedue i libri derivavano da una prima scelta dei materiali di Mejerchol'd pubblicata in URSS. La maggior parte degli scritti raccolti coincidevano. Sia l'uno che l'altro si chiudevano rievocando l'immediatezza del dialogo personale, le lettere a Čechov e i colloqui con gli allievi, trasmessi da Gladkov: *Mejerchol'd parla.* Che cosa era, allora, a rendere tanto diversa l'atmosfera che sembrava distinguere quelle due edizioni degli stessi testi?

Nel libro italiano prevaleva l'esigenza di documentare correttamente il passato, rivolgendosi a coloro che studiavano il teatro. Il libro francese aveva il sapore di un racconto fatto per le persone che invece il teatro lo facevano. Conservava il senso dell'avventura, della scoperta, delle peripezie di un artista perennemente inquieto, battagliero, un temperamento mercuriale col destino d'un martire. Questa differenza derivava da minuscoli dettagli, era appena un sapore. Forse ero io a mettercelo, mentre nelle intenzioni di chi aveva composto il libro non c'era.

L'edizione italiana, per esempio, si chiudeva con un saggio di Aleksandr Fevralskij, che veniva presentato come «uno dei maggiori studiosi del teatro sovietico degli anni Venti». Fevralskij stesso, nel suo scritto, si introduceva come uno di quei giovani entusiasti di

Mejerchol'd, che nel suo lavoro e nel suo insegnamento avevano scoperto una ragione di vita. Il suo *Ricordo* restituiva Mejerchol'd visto attraverso uno sguardo innamorato. Ma di quello sguardo innamorato chi aveva curato il libro sembrava non accorgersene. Era come se fosse un sovrappiù. Era proprio quel sovrappiù o quell'eccesso che per me dava senso alla storia di Mejerchol'd.

Fevralskij nelle prime righe diceva: «L'intima amicizia che legava Mejerchol'd alla gioventù dipendeva dal fatto che lo stesso "vecchio" era un eterno giovane. Giovane di corpo e di spirito, nonostante i capelli grigi, la tubercolosi e le disfunzioni epatiche. Quando dirigeva gli esercizi di biomeccanica, li eseguiva con maggior precisione, facilità ed eleganza del più giovane, forte e agile dei suoi allievi. Nel corso delle prove capitava di veder ballare Mejerchol'd in una parte di donna. E ballava in modo tale da sembrare effettivamente una giovane donna, invece dell'uomo anziano che in realtà era».

Ero stregato da questo anziano maestro che si trasformava sotto gli occhi dei suoi allievi in una ragazza, un padre severo che passava il tempo giocando. Credevo di comprendere il sottotesto appassionato delle frasi cerimoniali che concludevano il *Ricordo* di Fevralskij: «Per tutti noi, mejercholdiani, egli era un secondo padre, esigente, ma pronto a impartirci nell'arte le grandi lezioni che sono divenute la base dell'attività di quanti l'hanno seguito. Noi tutti saremo grati per sempre al nostro maestro». Assomigliavano alle frasi di circostanza che si leggono a proposito degli uomini straordinari. Eppure, dietro l'enfasi convenzionale, sentivo tremare quel particolare sentimento che lega il discepolo al maestro e che fa della vera pedagogia non un metodo, ma una storia d'amore.

In quel testo di Fevralskij trovai negata per la prima volta, per iscritto, la schematica contrapposizione fra Mejerchol'd e Stanislavskij. Fevralskij raccontava d'aver assistito, nel 1938, alla comparsa di Mejerchol'd nel corso di una delle prove che si tenevano a casa di Stanislavskij, gravemente cardiopatico. Parlava della tenerezza, del rispetto e della stima che Stanislavskij dimostrava per il suo più giovane collega, bersagliato dai portavoce del regime. Quell'aria di famiglia, con le sue tensioni e i suoi litigi, ma impregnata del senso di un'appartenenza e di un'idealità comuni, era più importante, per me, orfano in cerca d'un sistema di orientamento, dei discorsi sulle differenze dei metodi e delle estetiche.

Il nonno nebuloso cominciava ad avere un profilo preciso. Dal fantasma nasceva la persona. Prendeva forma un tratto per volta, in maniera non sistematica e imprevedibile, così come lui diceva che

nasceva il personaggio per l'attore: a volte compare prima una scarpa, o un cappello, o un modo di inclinare la testa mentre si ascolta. Poi, lentamente dal primo germe emerge la figura.

La doppia vita del teatro

Ancora libri. Ora leggevo i testi degli antenati come se fossero scritti apposta per me, per l'erede orfano che abitava l'oscura provincia del teatro e non sapeva nulla. Era un'illusione infantile e megalomane. La nutrivo segretamente, perché mi rendevo conto che era un'illusione vitale. Ritrovai, qualche anno dopo, in tutt'altro contesto, la stessa miscela di megalomania e modestia.

Nel 1965 comparve in Italia *Il trucco e l'anima* di Angelo Maria Ripellino. Il libro era il racconto dell'avventura artistica dei principali registi russi nei primi trent'anni del Novecento. L'autore parlava di ciò che non aveva visto come se ne fosse stato testimone diretto. Preciso nell'uso dei documenti, faceva ciò che uno storico dovrebbe saper fare: cercare e ritrovare il tempo perduto con la tecnica del poeta. Al centro dei suoi interessi, e della sua fascinazione, c'era Mejerchol'd.

Ripellino era un prestigioso studioso di letteratura slava, ma anche un noto e apprezzato poeta. Incideva sulla pagina la silhouette suggestiva dei protagonisti con parole precise, decise e necessarie. Fu lui a rivelarmi che il teatro ha una doppia vita: nel presente degli spettacoli e nel passato che torna tramite i libri.

Questa doppia vita non era un'astrazione. Per me si manifestava concretamente e quotidianamente. In quanto orfano innamorato dei fantasmi dei nonni, cercavo di decifrare, nel lavoro pratico con i miei attori inesperti, ciò che i loro scritti mi trasmettevano in maniera difficile. Nell'enigmatica chiarezza delle loro parole riconoscevo *a posteriori* le soluzioni che *avevo indovinato* nel lavoro pratico. Cominciò un fitto dialogo che comprendeva i miei giovani compagni e le vecchie sempre-giovani ombre che mi parlavano dal passato.

La doppia vita si manifestava a tutti i livelli. Sia nella mia esperienza pratica che in quella trasmessa dagli scritti, si trattava di distinguere la formulazione dalla sostanza operativa formulata. In molti casi avrei potuto sostituire la terminologia di Stanislavskij o di Mejerchol'd alle parole-chiave che gli attori e io usavamo fra di noi nel corso del lavoro per indicare dei procedimenti tecnici di cui avevamo tutti una precisa esperienza. Mi resi conto che qualcosa di simile

succedeva anche con la terminologia dei nonni. Quelle che sembravano estetiche e teorie divergenti erano, a volte, solo differenti metafore. Mi apparve chiaro, per esempio, che dietro le tre parole-emblema con cui Mejerchol'd aveva indicato, in tre diverse tappe del lavoro, la propria visione dell'attore – *grottesco*, *danza*, *biomeccanica* – si celava sempre uno stesso principio. O meglio, un ricerca coerente e accanita sempre nella stessa direzione.

Personalmente, la conseguenza di tutto ciò non fu l'ovvia consapevolezza della relatività delle diverse formulazioni, ma lo stimolo a decifrare le singole lingue di lavoro così personalizzate e sempre varianti. Questo gergo pragmatico non si preoccupa degli equivoci che le metafore usate possono determinare in coloro che non condividono la stessa esperienza. Una raffinata trappola scatta per il lettore: *determinate parole* sembrano descrivere processi ripetibili che conducono a risultati certi, creando così l'illusione che i termini usati, invece di essere un semplice cartello indicatore, siano una definizione, una ricetta o addirittura un'utopia.

Il fitto dialogo con il lavoro, con le parole che venivano dal passato e con coloro che scrivevano la storia mi trasse fuori dalla mia condizione di orfano. Mi aiutò a trovare la mia famiglia teatrale e a non appartenere completamente al panorama del teatro del presente. Era la scoperta di una «tradizione familiare» molto particolare, un ambiente verticale, piantato in parte nell'attualità e in larga parte affondato nelle generazioni precedenti. Le storture, gli entusiasmi e le mode del teatro che mi circondava perdevano molto del loro assillante peso e soprattutto non erano la sola realtà inevitabile. Erano possibili *altri modi d'essere* del teatro perché c'era un *altrove* con cui identificarmi e misurarmi.

Oggi sono grato alla sorte che mi ha immesso nella professione come orfano dotato di nonni. Sono potuto crescere in un ambiente verticale, un teatro che non sta tutto nel presente e che rende la dissidenza – prendere posizione a parte – un riflesso condizionato altrettanto caro d'una casa ancestrale.

Teatro perspicace

Il teatro della nostra epoca è necessario soprattutto per chi lo fa. All'inizio degli anni Sessanta, furono Peter Brook e Jerzy Grotowski a indicare chiaramente questo mutamento nella ragione sociale e culturale del teatro. Affermarono l'esigenza di non soffrire il mutamen-

to come una perdita di senso, ma come punto di partenza per individuare un *valore*. Se il teatro diviene superfluo, nella nostra società, la sua forza può derivare solo dalla sua *differenza*. In altre parole, dalla capacità di raccogliere attorno a sé quegli spettatori le cui domande trovano un'eco nei bisogni che spingono alcune persone a fare teatro.

Nell'età dei nonni, di Stanislavskij e Mejerchol'd, il teatro era ancora considerato un bene *necessario*. La sua ragione sociale non era messa in questione. Ma Stanislavskij e Mejerchol'd dettero un fondamento anche al valore del teatro dal punto di vista di chi lo fa. Crearono una *vita parallela* accanto alla normale produzione di spettacoli. Si dedicarono ad attività anomale, concentrandosi sulla qualità della vita di gruppo, sull'esistenza e sulla difesa d'una microcultura, sul teatro come laboratorio in continua ricerca, o nucleo di esperienza spirituale e politica. Usarono la pratica teatrale anche come via per il lavoro dell'essere umano su di sé, come strumento per esplorare la qualità delle relazioni fra individui, e nutrire la forza d'animo per opporsi.

Stanislavskij sentì con particolare forza le potenzialità del teatro al di là del mettere in scena testi. Il lavoro dell'attore su di sé e sul personaggio poteva diventare un valore autonomo, indipendentemente dalla realizzazione dello spettacolo. Lui che era considerato un geniale regista-demiurgo cominciò a privilegiare la fase delle prove, come se lì fosse possibile sperimentare l'essenza stessa del fare teatro.

Stanislavskij trasformò un paradosso in scienza. Il paradosso era cercare la «verità» o l'«autenticità» attraverso la finzione scenica. Traeva una conseguenza inaspettata dal luogo comune secondo cui la vita quotidiana è una recita, e il mondo intero non è altro che teatro. Se questo è vero, se ne deduce che fare teatro significa interrompere il nostro continuo recitare. Non è una *boutade*. Fu una linea d'azione conseguente, metodica, scientifica.

Fu Mejerchol'd, però, a individuare praticamente la via per creare una sorta di fissione della pratica teatrale, sprigionandone le energie potenziali, sia per chi il teatro lo fa, sia per chi lo vede. Il primo passo ebbe il carattere di un'umile invenzione artigianale. Mejerchol'd spiegò come e perché l'«azione plastica» dell'attore potesse non armonizzarsi con le parole del personaggio. Indicò nella vita quotidiana le radici di questa complementarità o indipendenza fra il piano delle parole e quello dei gesti. Le parole rappresentano le intenzioni esplicite nelle relazioni fra gli individui, sincere, convenzionali o menzognere.

I gesti, gli atteggiamenti, le distanze, gli sguardi e i silenzi spesso non accompagnano le parole, non si limitano a sottolineare le relazioni che queste enunciano, ma rivelano *quali siano in realtà tali relazioni*, sia dal punto di vista emotivo che sociale. Mostrò come l'attore potesse modellare coscientemente questi due livelli di comportamento, disegnando i propri movimenti secondo una logica che intesseva nuovi rapporti con le parole, senza limitarsi a illustrarle.

Era un procedimento tecnico i cui effetti mettevano lo spettatore in grado di non fermarsi alla superficie, e di guardare contemporaneamente le molteplici dinamiche che operano nelle diverse realtà dell'individuo e dei suoi rapporti con la società. La sfasatura fra i due livelli della recitazione – quello del comportamento fisico e quello del testo – dava profondità alla visione dello spettatore, rendendolo *perspicace.*

La ricerca della *perspicacia* riguarda sia lo spettatore che l'attore. Il che non vuol dire che sia l'uno che l'altro vedano e intendano allo stesso modo. Non vuol dire che sia l'attore che lo spettatore percepiscano la stessa *esperienza di un'esperienza* assistendo all'azione teatrale o compiendola. Un attore può compiere una propria esplorazione e cercare un senso, *nel* e *col* microcosmo del suo corpo-mente, che rimane indipendente rispetto al senso e all'esplorazione che compie lo spettatore assistendo allo spettacolo. Uno stesso spettacolo può divenire una vera e propria *spedizione antropologica* sia per l'attore che per lo spettatore, ma non è necessario che per l'uno e per l'altro sia proprio *la stessa* spedizione.

Non so se su quest'ultimo punto Mejerchol'd la pensasse veramente così. Certamente è questo quel che da lui ho imparato.

Molte volte, in Europa come in Asia, ho assistito a spettacoli di cui non comprendevo le parole e di cui ignoravo la trama e che hanno inciso profondamente la mia memoria. Mejerchol'd m'ha aiutato a spiegarmi le ragioni di questa mia constatazione. Per lo spettatore, l'efficacia dell'attore non dipende soltanto dalla comprensione intellettuale ma soprattutto dalla sua destrezza a creare un «effetto di organicità», a incarnare le leggi del movimento della vita, cioè della biomeccanica. Questa qualità di comprensione passa attraverso i sensi e le reazioni cinestetiche dello spettatore, mette in moto – non meno delle parole – i suoi pensieri e li rende *perspicaci.* Lo spettatore diventa, allora, una persona che *sa vedere come se vedesse per la prima volta.* Lo spettacolo acquista la consistenza non solo di un'interpretazione di un testo o di un nodo di avvenimenti, non si risolve sol-

tanto in un coinvolgimento emotivo, ma diventa *esperienza di un'esperienza.*

La fissione operata da Mejerchol'd nel nucleo della pratica teatrale è la premessa per affrontare la drammaturgia in termini di complessità. La drammaturgia, come «testo performativo», è un organismo composto di differenti livelli di organizzazione, ognuno dei quali deve vivere di per sé, interagendo con gli altri, come le linee dei diversi strumenti in una composizione musicale.

Vi è il livello d'organizzazione narrativo, con i suoi intrecci e le sue peripezie – quello che la tradizione teatrale ha meglio indagato.

Vi è il livello d'organizzazione della drammaturgia organica, che compone la dinamica delle azioni e il flusso degli impulsi che si dirigono ai sensi dello spettatore. Questa natura di «teatro che danza» dà alle azioni una coerenza che non dipende dal significato, ma dalla capacità di convincere, tenere desti e stimolare i sensi dello spettatore. La drammaturgia organica agisce come una musica che non si rivolge all'udito, ma al sistema nervoso dell'attore e dello spettatore.

Vi è, infine, quella che in mancanza di un'espressione migliore chiamo la *drammaturgia dei mutamenti di stato.* Potrei definirla come l'insieme dei nodi o dei cortocircuiti drammaturgici che alterano radicalmente il senso della narrazione e fanno precipitare i sensi degli spettatori in un vuoto imprevisto, che condensa e disorienta le loro attese. Mejerchol'd ha continuamente sottolineato l'importanza di questo terzo livello d'organizzazione drammaturgica, utilizzando e commentando il concetto di *grottesco.* Il suo allievo Ejzenštejn, ne applicò i principi al montaggio cinematografico. Parlò dell'*estasi* intesa in senso letterale, come *ex-stasis*, un saltar fuori dalla dimensione ordinaria della realtà.

La densità che risulta dalla manipolazione dei tre livelli di organizzazione drammaturgica non ha come solo obiettivo l'impatto sulla percezione dello spettatore. Serve anche all'attore nel suo lavoro su se stesso. In questo caso, la drammaturgia non genera uno spettacolo, ma una partitura chiamata «esercizio». Gli esercizi di biomeccanica ideati da Mejerchol'd sono organismi teatrali composti per chi il teatro lo fa, non per chi lo vede. Non sono solo addestramento fisico, ma forme incorporate di un modo di pensare.

La storia ha salvato uno spezzone di film che presenta alcuni esercizi biomeccanici composti da Mejerchol'd, eseguiti dai suoi attori. Questo documento ci trasmette, in un linguaggio cifrato, il pensiero-in-azione di Mejerchol'd. È come se lo si vedesse vivo, faccia a faccia. Mejerchol'd affermava che l'attore deve saper «vivere

nella precisione d'un disegno». Il documento ci permette, a distanza di tempo, di constatarlo con i nostri occhi. Si vede chiaramente come gli attori vivano, e non si limitino a eseguire, gli esercizi. Tutto accade come se il disegno fosse un codice che prende vita e fiorisce nell'organicità di un determinato individuo.

L'organicità è dell'attore. Ma il disegno è di Mejerchol'd. È la traccia di un pensiero che vive di contro-impulsi e poggia sui contrasti; che dilata alcuni dettagli e li monta in simultaneità con altri appartenenti, «normalmente», a fasi successive dell'azione; che inventa la peripezia come una serie di scarti rispetto alla linea di condotta prevedibile. La peripezia non riguarda soltanto lo sviluppo di una storia, diventa comportamento fisico, disegno dinamico, danza dell'equilibrio e delle tensioni contrastanti. Ogni esercizio dura pochi secondi, sufficienti però a condensare la visione e la realizzazione del teatro come scoperta e messa a nudo dell'ossatura nascosta sotto le apparenze del visibile.

Gli «esercizi» di biomeccanica non sono modelli per esercitarsi, ma metafore sensoriali che mostrano come si muova il pensiero. Esercitano il pensiero. Sono azioni che distillano il modo in cui si manifesta ciò che chiamiamo «vita» ai diversi livelli d'organizzazione, da quello della presenza pre-espressiva e del *bios* scenico, a quello espressivo e drammaturgico, sociale e politico. Mostrano Mejerchol'd come visionario creatore di un teatro *storico*. Non riproduce i colori dei luoghi e delle epoche, non si dedica all'interpretazione di avvenimenti storici, ma affonda lo sguardo nelle remote radici del divenire.

Il «disegno» degli esercizi ci restituisce Mejerchol'd più d'ogni fotografia o d'ogni ritratto.

A lungo ho pensato agli esercizi, alle loro partiture di movimenti, come a uno strumento per la formazione degli attori. Poi mi sono reso conto che il loro valore più profondo consiste nell'essere canali di un'eredità che non si può affidare alle parole. È un modo di pensare e un *ethos* che il maestro incide nel corpo-mente dei suoi attori e che da loro può disseminarsi.

Il microscopio e la storia

Nella piazza del mio cuore di teatrante orfano, c'erano le due statue dei nonni. Stanislavskij teneva in una mano un microscopio e nell'altra un libro di poesie; Mejerchol'd con una mano brandiva un

manifesto di agitazione e propaganda e con l'altra sfogliava libri di storia, alla ricerca di punti di riferimento e termini di confronto.

Ambedue i nonni, infatti, erano scienziati – oltre che artisti e pescatori d'uomini. Stanislavskij praticava la scienza sperimentale del teatro e dell'attore, amava la ricerca in profondità, partiva dall'esperienza per risalire alle fonti della vita scenica, a principi di base e condivisibili. Procedeva dal complesso al semplice, dall'organismo alla cellula.

Mejerchol'd, invece, pensava la natura del teatro in termini di lotta. Ricercava nel microcosmo dell'individuo – sia nell'attore che nello spettatore – gli stessi schemi d'azione che caratterizzano i mutamenti sociali. Conflitti, tensioni, polarità erano per lui sinonimo di «vita». L'essenziale non era per lui la ricerca delle fonti della «verità» o dell'autenticità, ma l'indagine sul modo in cui la dinamica della storia può irrompere e miniaturizzarsi nello spettacolo e in ogni frammento dell'azione dell'attore, nel suo corpo-mente.

Una delle cose che mi faceva sentire vicino a Mejerchol'd era la sua voracità per la storia dei teatri.

Quando sfogliamo i molti volumi che Stanislavskij ci ha lasciato, ci troviamo in un panorama di testimonianze dirette, una folla di attori e attrici che ha conosciuto, che ha visto sui palcoscenici più diversi e lontani. Anche dei più mediocri ricorda un gesto o un'inflessione di voce che dopo anni può portare ad esempio e sviscerare con il suo bisturi di scienza e di poesia. Spazia fra la Russia e il resto d'Europa, fra il teatro, l'Opera e la danza. Però è raro che Stanislavskij senta il bisogno di cercare nei libri le tracce di un teatro sparito. Sembra fidarsi soltanto di quel che ha sperimentato con i propri occhi e i propri sensi.

Mejerchol'd amava viaggiare nel regno dei morti, nella storia. Interrogava il teatro-che-non-c'è-più per inventare il teatro che-non-c'è-ancora. Tutti i suoi scritti sono fitti di interpretazioni e casi ispiranti del passato. Alla luce delle sue esperienze interpreta i documenti antichi, li libera dalla polvere del tempo, li trasforma in voci con cui dialogare.

Nella piccola famiglia di riformatori e profeti che cambiarono la storia del teatro novecentesco, Appia, Stanislavskij, Decroux e persino Brecht furono simili a scienziati puri. La loro ricerca ebbe il rigore di un procedimento deduttivo. Esplorarono il territorio scenico con la volontà di individuare le fonti della vita e delle nuove finalità del teatro. Altri – Craig, Copeau, Mejerchol'd – preferirono ampie ricognizioni nella storia, raccolsero materiali ed esempi praticabili,

misero in moto nuove ricerche, contribuirono a rinnovare la storia del teatro. Crearono ambienti in cui gli artisti di teatro dialogavano con gli storici.

Non sono distinzioni rigide. È evidente che nessuno può fare a meno della storia, così come non c'è indagine del passato che non sia nutrita da ricerche sperimentali. Si tratta d'una differenza di propensioni, non di metodi contrapposti. In base a queste propensioni, se dovessi scegliere in quale dei due gruppi inserire il mio fratello maggiore, Grotowski, lo immaginerei tra gli scienziati puri, insieme ad Appia e Stanislavskij. Per quanto mi riguarda, mi collocherei piuttosto nella schiera capeggiata da Craig e Mejerchol'd.

Coloro che entrano nel teatro come «orfani» hanno un particolare bisogno del passato. La nostra stessa condizione ci spinge a «costruirci un passato», a inventarci una tradizione. *Invenzione della tradizione* è diventata un'espressione comune dopo la brillante raccolta di saggi storici di E.J. Hobsbawm a metà degli anni Ottanta. Può indicare due prospettive molto diverse: la composizione artificiale, a scopo politico e nazionalistico, d'una origine inesistente, un mito fabbricato come un'arma (questa è la prospettiva di Hobsbawm). Oppure può significare un sentiero tracciato nella sfera buia del passato collegando punti lontani, da usare come sistema di riferimento. Nel primo caso l'invenzione della tradizione è un falso storico. Nel secondo, è come una costellazione. Nel primo caso nutre il fanatismo. Nel secondo, è un orientamento per la conquista della propria *differenza*, cioè della propria identità.

Esiste allora un'obiettiva o inventata *tradizione* di Mejerchol'd? Non credo. Vuol dire, allora, che l'essenziale del suo insegnamento è sprofondato nell'oblio?

Non esistono soltanto le *tradizioni*, con la loro continuità basata sull'ininterrotta tensione fra innovamento e conservazione. Esistono anche *tradizioni sconnesse* che si trasmettono attraverso la discontinuità e la contraddizione, eludendo le vie rette. Passano dall'uno all'altro elemento, diventando irriconoscibili, come è irriconoscibile, nella nuvola, l'acqua di un torrente secco.

L'insegnamento dei maestri – e dei nonni – non si estingue né si trasmette. Evapora. E va a piovere dove meno ce lo aspettiamo. Di questa ironia della storia, mi renderò conto quasi fisicamente quando nella mia vecchiaia visiterò la casa del nonno.

La casa del nonno

A Mosca, nel maggio del 2001, ho incontrato la nipote di Vsevolod Mejerchol'd, nella casa che fu di suo nonno. Lei è riuscita a ricostruirla nei suoi più minuti dettagli salvaguardandola, ufficialmente, come museo e istituzione culturale. Ne ha fatto un piccolo porto dove artisti e storici di diverse generazioni possono incontrarsi. Su quella casa soffiò, alla fine degli anni Trenta, il vento della storia, seminando distruzione. Persino la memoria rischiò d'essere cancellata. Ora, la casa del nonno raccoglie e conserva alcuni dei più importanti documenti della storia dell'«età d'oro» del teatro.

Marija Alekseevna Valentej, è il nume tutelare della casa del nonno. Sembra fragile, ma ha combattuto caparbiamente tutta la sua vita contro la dissipazione della memoria. È carica d'anni e i suoi occhi sono pieni di luce.

Avevo gli occhi appannati, a Mosca, quel mattino del 15 maggio 2001, nel salotto «giallo» dove Mejerchol'd e sua moglie Zinaida Raich accoglievano i loro amici intorno al pianoforte dove Šostakovič e Prokof'ev suonavano e Mejerchol'd immaginava partiture invisibili per i suoi spettacoli.

La casa del nonno, quel crocicchio di cultura voluto e difeso dalla nipote Marija, è un trionfo di colori. Vi ritrovo i vividi schizzi scenografici che ho visto infinite volte nel bianco e nero delle foto nei libri. Tra di loro campeggia il grande ritratto in cui Mejerchol'd è steso sul divano, la pipa in bocca, un cagnolino accucciato sulla gamba sinistra. Lo sfondo, un grande arazzo floreale, è una deflagrazione variopinta. Pëtr Končalovskij ha ritratto Mejerchol'd un po' alla maniera di Matisse, comodo, raffinato, pensoso e rilassato. Di lì a poco avrebbe subìto l'arresto, la tortura, un processo infame, la morte per fucilazione.

Siamo seduti al grande tavolo ovale, beviamo champagne e tè, gustiamo pasticcini, Béatrice Picon-Vallin traduce con la sua voce trepida il pacato mormorio di Marija Alekseevna. Intorno a questo tavolo si riunivano, discutendo e sghignazzando, Belyi e Pasternak, Erdman e Oleša, Erenburg, Ejzenštejn e Majakovskij. Più raramente gli antichi colleghi del Teatro d'Arte, Kačalov e Olga Knipper. Gli occhi di Marija Alekseevna si riempiono di lacrime quando ringrazia Béatrice per quel che ha fatto e continua a fare per diffondere l'opera di suo nonno. Ringrazia anche tutti noi, che attraverso il nostro lavoro rendiamo onore alla sua opera.

Sento una gioia che zampilla dal pessimismo. Non è vero che

nulla resiste alla barbarie della storia. Tutto era stato ben congegnato perché di Mejerchol'd sparisse ogni memoria. Così sarebbe stato, se il padre e i giovanissimi figli di Zinaida Raich, ed Ejzenštejn con loro, non avessero nascosto i suoi documenti fra le pagine di libri e quaderni innocui, a rischio della libertà e forse della vita, occultandoli in archivi e luoghi lontani da perquisizioni e razzie. Ben poco sarebbe rimasto del nonno senza la lunga accanita lotta di sua nipote Marija Alekseevna. Grazie a queste persone dalla fedeltà segreta e coraggiosa, Mejerchol'd non è stato sopraffatto dalla storia.

Accanto alle storie di resistenza, ci sono le storie sotterranee, che raccontano il diffondersi della *tradizione sconnesa* di Mejerchol'd. Quell'uomo anziano e longilineo, con la sua pipa in bocca, disteso fra colori accesi, è evaporato. La sua nuvola è arrivata lontano, così lontano che persino Maria Alekseevna non ne ha sentito parlare.

Seki Sano discendeva da una casata aristocratica giapponese e aveva conosciuto la galera, perché diffondeva le idee della rivoluzione socialista nei suoi spettacoli. Diceva che l'URSS era «il paradiso del teatro». Da quel paradiso venne espulso nel 1937. Vi era approdato nel 1932. Frequentò Stanislavskij e divenne un profondo conoscitore del suo «metodo». Entrò anche nella cerchia di Mejerchol'd e dal 1936 ne seguì il lavoro. Il teatro era per lui un'arte politica. Non si lasciava distrarre dalle diatribe puramente estetiche. Sapeva per esperienza che le scoperte di Stanislavskij e quelle di Mejerchol'd facevano parte di un unico bagaglio. Con quel bagaglio arrivò in Messico, nel 1939, dopo essersene dovuto andare anche dagli Stati Uniti a causa delle sue idee. Intanto, nel «paradiso del teatro», Mejerchol'd veniva fatto sparire.

Seki Sano, il giapponese che aveva avuto il privilegio di abitare per qualche anno in «paradiso», formò in Messico un'intera generazione del più pugnace teatro latinoamericano. Tradusse il terminechiave di Stanislavskij, *perežívanie*, nello spagnolo *vivencia*. Accanto a lui, maestro di teatro e uomo libero, si formarono, fra gli altri, Adolfo de Louis, cubano, il nicaraguense Alfredo Valessi e il messicano Jesus Gómez Obregón, che ebbe tanta importanza per la vita teatrale del Venezuela.

Di Seki Sano mi parlò a lungo Santiago García, uno dei maestri del teatro colombiano, fondatore del teatro La Candelaria. Nel 1954, Rojas Pinilla, che capeggiava la dittatura militare al potere in Colombia dal 1952, decise di fondare una televisione nazionale. Sguinzagliò i suoi uomini alla ricerca del miglior regista per dirigere una scuola che formasse artisti televisivi. Naturalmente, doveva parlare corren-

temente lo spagnolo. Gli indicarono un giapponese. Era il migliore, famoso in Messico e parlava spagnolo. Seki Sano aprì una scuola per attori a Bogotà nel 1956.

Santiago García era un giovane architetto che sognava di dedicarsi all'arte della pittura. Si era formato in Europa e negli Stati Uniti. Aveva un buon lavoro, ma se ne sentiva prigioniero. Incuriosito da un annuncio su un giornale, si presentò da Seki Sano. Questi, dopo un lungo colloquio, lo accettò fra i suoi allievi. Gli fece conoscere un modo d'essere del teatro, una sua dimensione individuale e collettiva che sorprese il giovane architetto scontento e gli cambiò la vita. Abbandonò il suo lavoro per divenire attore e regista. Oggi Santiago García è una figura centrale per la storia del teatro latinoamericano.

Ben presto il dittatore venne a sapere la «spaventosa notizia» che quel regista giapponese che aveva formato tanti nuovi talenti era un comunista. Tanto pericoloso che quand'era entrato in Messico, sedici anni prima, un giornale aveva dovuto avvertire: «*Es directór teatral, no dinamitero*», è un regista non un dinamitardo.

Quanti modi indiretti e non-violenti ci sono d'esser dinamitardi? E quanti ne permette il teatro? Seki Sano, espulso dalla Colombia, tornò in Messico, dove continuò a essere attivo fino alla sua morte, nel 1966.

Era stato il terremoto del Kanto, in Giappone, nel 1923, a decidere della vocazione politica e artistica di Seki Sano. Era uno studente, destinato ad appartenere all'élite del suo paese. Il terremoto gli fece scoprire che sotto una vita ben ordinata covavano violenza e ingiustizia. Approfittando della situazione di emergenza, molti di coloro che amministravano il potere del moderno stato giapponese eliminarono i propri nemici, perseguitando i lavoratori coreani immigrati e i comunisti, angariando la casta discriminata dei *burakumin*, malmenando e minacciando alcuni leader politici progressisti. La propaganda governativa seminò il fanatismo fra la popolazione. Il terremoto insegnò a Seki Sano che la terra su cui poggiava i piedi è stabile solo in apparenza. Una catastrofe naturale gli rivelò le violente dinamiche della storia sotto la maschera d'una società civile.

Questo, per sommi capi, è un frammento di *tradizione sconnessa*, la storia del giapponese che portò Mejerchol'd in Messico e in Colombia, e che attraverso il rigore del mestiere trasmise il senso di un teatro che vive nella disappartenenza e nel sentimento della rivolta.

Ho parlato di orfani. Forse avrei dovuto parlare di «figli dei terremoti», di coloro che fanno teatro sapendo che la terra può sempre

cominciare a tremare e sconvolgersi sotto i loro passi. Sappiamo che i nostri spettacoli, arte effimera curata come se volesse prolungarsi nell'eternità, possono da un momento all'altro inabissarsi con tutta l'isola che li contiene e li sorregge. Ma, allo stesso tempo, divenire nuvole di una terra che non c'è più.

Una nuvola grande come la vela di un galeone, mutevole pur restando sempre se stessa, attraversa il salotto «giallo» nella casa di Mejerchol'd.

I nostri nonni, cara Marija Alekseevna, non spariscono. Evaporano.

TERRE DI CONFINE

Gaia Trotta

DANZE MACABRE ITALIANE E TEATRO DELLA MEMORIA

Nota di Raimondo Guarino – A pagina 146 del libro di Lina Bolzoni *La rete delle immagini* (Torino, Einaudi, 2002), l'Autrice racconta il sorprendente incontro nel portico della chiesa parrocchiale di Averara, un paese dell'alta Val Brembana, con la complessa immagine della «Torre della Sapienza», schema dell'architettura spirituale cristiana destinato alla contemplazione e alla memoria. Nella pagina successiva, tra le manifestazioni pittoriche del *lignum vitae*, viatico della meditazione sulla vicenda della redenzione, viene citato l'affresco della chiesa di San Giovenale in Orvieto. Insieme alla menzione del monumentale mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto, l'affresco di Averara, un'apparente «sopravvivenza attardata e periferica», rivelatrice di una «fortuna di lunga durata» degli schemi figurati della pietà, occupa nella struttura del libro uno snodo essenziale. Introduce alla trattazione della sapienza oratoria di San Bernardino, figura che nell'economia del saggio interpreta il ruolo di artefice massimo della coordinata regia di parole e immagini volta a plasmare l'anima del credente. All'affresco del *lignum vitae* in San Giovenale, e alla sua possibile adozione come contesto della recitazione della lauda dedicata al santo nel laudario di Orvieto, Mara Nerbano ha dedicato un saggio (*Il laudario di Orvieto: spazialità drammatica, spazialità reale e contesto figurativo*) nel numero 15 (1993) di *Teatro e Storia*. In questo Annale, Gaia Trotta dedica uno studio al percorso dell'iconografia della danza macabra tra l'Oratorio dei Disciplini di Clusone in Val Seriana (1485) e Carisolo e Pinzolo in Val Rendena (Trentino), percorso accompagnato dalla diffusione di testi laudistici di argomento macabro tra le compagnie dei Battuti del Bergamasco e del Trentino. Ai confini della stessa area si trova Averara, il paese la cui chiesa ospita il dipinto della «Torre della Sapienza», patria dei Baschenis, autori nei primi decenni del Cinquecento dei cicli della Val Rendena.

Nei due contributi di *Teatro e Storia* si esplora un territorio poco frequentato. Si promuove l'indagine su immagini e scritture che incontrano, nei contesti del culto, ipotesi di azioni rappresentative, e si riflette su quanto le tracce delle azioni rappresentative coincidano con la condensazione di letture e visioni operante nelle immagini sacre. Il richiamo metodologico preliminare di *La rete delle immagini* è «spostare l'attenzione dalle immagi-

ni ai loro usi, ai modi della loro ricezione». L'uso e la collocazione sono decisivi per cogliere il potere delle immagini, il loro imprimersi nelle menti, perseguito nella complicità con la tessitura schematica delle scritture edificanti, e con l'esperienza dei dipinti nelle chiese e negli oratori guidata dall'ascolto del messaggio orale della predicazione. In ogni momento, in un libro ricchissimo di prove, di analisi e di riflessioni, la tematica della «memoria» come scambio continuo tra esperienza visiva e arte retorica prospetta un bivio. Lo stesso toccato da un altro fortunato libro di Lina Bolzoni, *La stanza della memoria* (1995), dedicato ai modelli letterari e iconografici nell'età della stampa. In quel saggio l'itinerario della memoria imboccava una strada, aperta da *The Art of Memory* di Frances Yates (1966), in cui la parola teatro significa, mediante le occorrenze e i meccanismi dei «teatri della memoria», una struttura che da spazio materiale si fa spazio mentale, i cui recessi sono i *loci* di un'enciclopedia, funzionali alle sue gerarchie, alle sue classificazioni, al suo ordine. Ma c'è un'altra strada, e un'altra faccia della memoria, quella che investe i processi di appropriazione, di mutazione, di conversione pratica, di uso ricostruibile dei repertori di nozioni e di immagini. Mary Carruthers, nel suo *The Book of Memory* (1990), aveva toccato l'ampiezza della dimensione pragmatica della memoria, ma i riferimenti alle pratiche rappresentative non andavano oltre gli apparati del tardo Medioevo borgognone di Huizinga. A questo versante pragmatico allude continuamente *La rete delle immagini*. La disseminazione delle pitture parlanti è il fenomeno in cui si concretizzano esplicitamente l'appello allo sguardo del fedele, la studiata concordia della parola ammaestrante e dell'immagine sacra, strumenti che imprimono nella mente e nel corpo (formula ricorrente nell'ultimo libro di Bolzoni) una logica del comprendere e dell'immaginare. Le pitture parlanti come materializzazione del rapporto tra immagini e testi hanno attratto l'attenzione di Meiss, di Giovanni Pozzi, di Settis. Sono, con l'esempio del Camposanto pisano, uno dei cardini di *La rete delle immagini*. Più dell'analisi dei contenuti visivi delle laude di Jacopone, in cui si attiva l'interdipendenza della «poesia da vedere» e del testo figurato, le evidenze delle pitture parlanti indicano che il raggio degli usi dell'immagine va oltre la strategia del consenso, verso uno spessore di relazioni, un ventaglio di ambienti, di situazioni, di fatti.

Tra le pitture parlanti, le danze macabre si proiettano nello stesso tempo al di là e al di qua dell'immagine. Alludono alla normalizzazione letteraria e figurativa, in termini di rappresentazione edificante, di un rito deviante, legato al fenomeno della danza nei luoghi di culto e negli spazi della morte. Nella loro destinazione, realizzano un contesto di lettura ritualizzata collettiva, esempio di come la lettura e la visione, e l'incontro della lettura e della visione, generino spazi concreti, riferibili all'accesso a figurazioni eloquenti e monumentali in comunità specifiche. Per essere compreso nella sua portata, questo processo richiede la ricostruzione della committenza, delle fonti e dei contesti. Il legame delle danze macabre dipinte italiane con le scritture e con le attività dei Disciplinati è oggetto delle ricerche e delle

fonti discusse nel saggio di Gaia Trotta; e una connessione analoga era stata argomentata nel saggio di Mara Nerbano sull'incrocio tra un testo del laudario di Orvieto e l'affresco del *lignum vitae*. In questi casi possiamo verificare non solo la ricorrenza e la circolazione di simboli e messaggi, ma l'attuazione di spazi e tempi della lettura in termini di recitazione, visione e meditazione collettiva. Sono processi che condensano reti e convergenze di significati e di emozioni, e le fanno apparire un vivo tessuto di trasfusioni. La dimensione pragmatica che si può così ricostruire è uno spazio di rappresentazioni, e il senso di questo spazio di rappresentazioni è ciò che possiamo circoscrivere, in termini documentati, come luogo connesso con la trasmissione, la scrittura e la recitazione dei testi laudistici nelle pratiche cultuali delle confraternite dei Battuti.

Esista o meno una pratica anteriore o contigua, fissata nei comportamenti adottati e censurati negli spazi della morte, la questione centrale che si tocca nell'inchiesta tra la danza macabra e le pitture parlanti è l'emergere di un nesso specifico tra immagini, testi e azioni simboliche. Quando si parla di «uso delle immagini», di lettura orientata del messaggio religioso, in un saggio di grande respiro come quello di Lina Bolzoni, anche in relazione alle più evolute metodologie di analisi della lettura e della percezione visiva, si tende a raccogliere i fenomeni analizzati intorno al nucleo di strategie complessive, di studiati raccordi tra parola del predicatore ed esperienze dell'immagine dipinta che plasmano l'interiorità del fedele. Ma gli esempi «periferici», una volta approfonditi, rivelano l'importanza di altri soggetti, e di accessi particolari alla convergenza dell'ascolto e della lettura, oltre l'elaborazione programmatica della fantasia devota. Qui si illumina la rilevanza della disseminazione e localizzazione dei testi e delle figure. Seguendo questo percorso, le nozioni del rappresentare evocano processi e iniziative, non solo sistemi e schemi. Si chiamano in causa pratiche localizzate, e si individua la condensazione delle pratiche e dei simboli, nella generica circolazione e memorizzazione dei messaggi verbali e visivi. Le trascrizioni delle prediche di Bernardino illustrano l'accorta strategia di associazione della parola del pulpito con la memoria visiva, e il profilarsi e il ridestarsi delle *imagines agentes*, negli affetti, nell'attenzione, nella responsabilità etica del fedele. Effetti ottenuti occupando, modellando e orientando l'ascolto e lo sguardo. Dipanando la filiera dell'iconografia macabra, o interrogando la presenza orvietana del *lignum vitae*, si constata, precisando le ipotesi sugli usi implicati, la condensazione di culti e consuetudini paraliturgiche, di immagini dipinte e testi edificanti in volgare e in latino, nel luogo delle celebrazioni confraternali. Per cogliere l'importanza di questo passaggio, lo stesso libro della Bolzoni ci offre, nel suo primo capitolo, dedicato agli affreschi del Camposanto di Pisa, un appiglio e un'apertura determinanti, quando spiega il sottotesto conflittuale dell'imposizione di un'autorità esegetica sull'universo delle immagini materiali e delle reazioni mentali. «Nei passi in cui la predica fonda l'autorità di colui che la dice, si ritrovano con molta chiarezza le tracce di quelle prediche altre che sono state spazzate

via» (p. 17). Il fondamento della rete delle immagini e delle parole, del reciproco rinforzo in un percorso univoco e programmato, è anche il fondamento dell'investitura degli interpreti autorizzati, dei portatori della parola di verità e delle immagini funzionali alla persuasione e all'impressione nel ricordo. Se seguiamo il solco degli stessi autori che hanno aperto, secondo Bolzoni, l'interpretazione del potere delle immagini alla consapevolezza dei contesti materiali (Freedberg, Belting), sappiamo che questo confronto è una contesa incessante, in cui la collocazione e la composizione delle immagini, e dei discorsi che le rinforzano e le commentano, producono una vicenda di compromessi e contaminazioni tra luoghi, soggetti, modalità del culto.

Nella casistica di questa vicenda s'incontrano la diffusione eccentrica e la concentrazione periferica, tra Clusone e la Val Rendena, della tradizione dei laudari, dell'iconografia macabra, e dei riti confraternali dei Disciplinati, secoli dopo le prime manifestazioni della disciplina, della lauda e delle processioni scritte e dipinte degli scheletri danzanti. La convergenza dei documenti e delle tradizioni nello spazio della devozione è in sé l'aspetto più rilevante, anche se è indubbio che queste immagini parlassero letteralmente per l'iniziativa dei confratelli capaci di riannodare i fili dei versi parenetici e della muta eloquenza.

Questi contesti documentati si interpongono nel divario tra la dispersione della lettura e della visione empirica e le attese e gli obiettivi dei predicatori, degli schemi figurati imposti al flusso dei pensieri. Ci si muove nella costruzione di uno stato dell'attenzione, in una laboriosa focalizzazione di messaggi e comportamenti, che investe le mura affrescate delle chiese e degli oratori come spazio comunitario e come deposito di prerogative e di saperi. Non esistono lingue pure, messaggi originari, codici prescritti, non esiste un'enciclopedia che si manifesti in trasparenza, dall'epifania per lo sguardo al silenzio delle letture, all'ascolto delle prediche. Ciò che s'intuisce dietro il ricorso delle immagini e degli schemi, dietro la rivendicazione delle parole di verità, è un lavorio di selezioni e associazioni, di ripetizioni e interferenze, ogni volta orientato a indovinare e influenzare sensibilità medie, o interlocutori concreti, da parte di parlanti, di celebranti, di committenti e produttori di immagini, di interpreti di autorità e di insegnamento, di costruttori di spazi, di credenti che si propongono autori delle loro preghiere, riprendendo e traducendo scritture e figure nelle sedi di una premeditata appropriazione dei segni che attengono al sacro. Se pensiamo all'azione rappresentativa come all'adozione e trasformazione di materiali simbolici, il nesso con le pratiche «drammatiche» o «teatrali», solitamente relegato nelle ridondanze espressive della predicazione o nei pallidi riferimenti all'astrazione della «scena» medievale, identifica la distribuzione del sacro, la memoria condivisa e contesa nel suo materializzarsi e riprodursi, l'attuazione solenne della performance che è la lettura recitata, in presenza della matrice simbolica racchiusa nella funzione intellettiva e persuasiva dell'immagine. Dietro l'eloquenza degli oggetti figurativi e dei testi, dietro le loro congiun-

zioni, gli scenari scomparsi delle assemblee confraternali contengono e spiegano la vita delle azioni simboliche, e delle azioni sui simboli che definiscono le situazioni di spettacolo prima e oltre la localizzazione moderna nel teatro. Nella stessa dimensione riconosciamo i fattori di particolarismo cultuale, e di declinazione comunitaria della *religio*, che sostanziano il rapporto tra celebrazione e spettacolo in Europa fino alla Riforma.

La Danza Macabra si afferma nella sua forma iconografico-letteraria sullo sfondo delle grandi calamità che affliggono l'Europa tra il XIV e il XVI secolo: epidemie di peste, guerre, carestie e tensioni religiose. Protagonisti della Danza sono, in egual misura, i vivi e i morti. I primi forniscono una rappresentazione dell'intera gerarchia sociale – dal papa all'imperatore, dal mercante al mendicante – i secondi, scheletri di ritorno dal mondo ignoto dell'Aldilà, ricordano ai partecipanti al ballo e a quanti si trovino a osservarne lo svolgimento quanto effimera e transitoria sia la vita.

Nate in ambito franco-germanico, le Danze Macabre si diffondono rapidamente in altre regioni limitrofe – dall'Italia settentrionale, alla Spagna, giungendo sino alla lontana Finlandia – dando origine a un fenomeno culturale d'innegabile portata.

La strategia del terrore perseguita dalla Chiesa, in special modo dai predicatori e dalle confraternite, provoca una frattura insanabile con la mentalità del passato. La morte, alla fine del Medioevo, non viene più vissuta come un passaggio necessario per accedere alle delizie del Paradiso o alle pene dell'Inferno, ma come atto finale, ovvero, la morte rappresenta la fine di tutto e, principalmente, la fine del corpo.

Questo pare il monito rivolto dai corpi putrefatti delle Danze, che sembrano seguire il popolo in ogni momento della giornata.

Troviamo Danze dipinte sulle cinte cimiteriali, sulle facciate delle chiese, persino sui ponti cittadini. Le ritroviamo stampate in libretti di carattere religioso e cantate in versi di letteratura sacra e profana. In virtù delle diverse forme che assume il tema in campo artistico a partire dal 1400, vien fatto di chiedersi se le Danze Macabre non abbiano conosciuto anche una dimensione spettacolare.

Intrecciando le testimonianze iconografiche con le fonti letterarie reperibili, il presente studio si pone il fine di individuare come in una parte dell'Italia settentrionale, in un periodo storico compreso tra la fine del Trecento e l'intero Cinquecento, il ruolo giocato dalle sempre più influenti confraternite, quello capillare della predicazione itinerante e il patrimonio di segnali e simboli derivato da un comune repertorio europeo, operino di concerto nella configurazione

del messaggio della Danza Macabra e la trasformino da rappresentazione puramente pittorica in rappresentazione dai connotati teatrali. In altri termini, come l'eventuale lettura delle immagini ad opera del predicatore e le pratiche paraliturgiche delle confraternite agiscano affinché il monito contenuto nella Danza Macabra si stacchi dall'affresco per andare a fissarsi nella mente e nell'immaginario del fedele/spettatore, vivendo al di là del tempo di fruizione dell'immagine [1].

Iconografia della danza macabra in Italia

Le prime tracce della presenza di una iconografia macabra in Italia risalgono alla prima metà del XIII secolo. In quest'epoca, nelle pitture sacre, compare la figura del cadavere estratto dalla tomba. Nella cattedrale di Atri, nella chiesa di S. Margherita a Melfi e poi a Pisa e a Subiaco, ricorre il tema della leggenda dei tre vivi e dei tre morti che, attraverso la visione del corpo putrescente e l'orrore che ne consegue nell'osservatore, rappresenta una via trasversale per attingere le vette della spiritualità.

Segue a questo primo momento, a partire dalla seconda metà del 1300, uno stadio ulteriore, in cui si comincia ad attribuire alla morte una figurazione concreta. È il periodo in cui in pittura la Morte si afferma sotto forma di essere demoniaco e distruttore. Questa figura apocalittica assurge a personaggio centrale, intorno al quale si svolge la scena dei Trionfi della Morte, genere figurativo che godrà in Italia di un successo duraturo e del quale il Trionfo del Camposanto di Pisa, databile intorno alla metà del 1300 e attribuito al maestro Bonamico Buffalmacco, costituisce, senza alcun dubbio, l'esempio maggiormente significativo.

Al centro della scena è dipinta una Morte dall'aspetto femminile e fortemente demoniaco: ali da pipistrello, lunga coda e uno sguardo terrificante. Al suolo giacciono i corpi senza vita di nobili e popolani. Due eserciti si fronteggiano in cielo: gli angeli per assicurare le anime al Paradiso e i diavoli per portarle sulla cima di un monte, alla cui sommità si distinguono chiaramente i pertugi infuocati di alcune caverne. Più in basso, un gruppo di mendicanti invoca la Morte di por-

[1] In questo saggio farò riferimento al mio studio *Ipotesi sulla Danza Macabra – un luogo mentale e i suoi repertori*, Tesi di Laurea in Storia dello Spettacolo, sostenuta al Dams di Bologna nell'Anno Accademico 1997-98, relatore prof. Raimondo Guarino. Colgo l'occasione per ringraziare il prof. Guarino il cui prezioso apporto ha reso possibile la realizzazione di questo lavoro.

tarli con sé, ma la fiera regina continua la sua galoppata in direzione di un giardino delizioso, dove un gruppo di ricchi signori passa ore liete, suonando strumenti musicali, incurante di due amorini, nascosti tra le fronde di un arancio che, armati di falce, sono pronti a interrompere, violentemente, quell'ameno passatempo[2]. Dei Trionfi della Morte non rimangono esclusivamente affreschi ed encausti: basti pensare alla tradizione illustrativa dei Trionfi di Francesco Petrarca.

Riguardo alle Danze Macabre in senso stretto, va innanzitutto rilevato che affreschi di questo genere non abbondano in Italia. Ma le manifestazioni artistiche di questo tema iconografico sono dotate di caratteristiche peculiari, che meritano di essere analizzate.

Come ricordavamo prima, solo alla fine del 1300 lo scheletro diventa l'espressione sintetica del macabro, a cui non sembra estraneo quel crescente bisogno di contemperare gli elementi tradizionali della visione cristiana con impulsi potenti di matrice laica evidenziato da Tenenti[3]. La scelta dello scheletro prevale indubbiamente sull'immagine della carne corrotta dai vermi in voga nei Paesi d'Oltralpe, in forza della sua trasversale intelligibilità per l'intera comunità e della sua immediatezza simbolica, senza tuttavia soppiantarla definitivamente, come Tenenti sembra ritenere.

Tra gli esempi italiani maggiormente interessanti, meritano un'analisi particolareggiata le Danze Macabre di Clusone, Pinzolo e Carisolo, non solo per l'indubbia qualità artistica che le contraddistingue, ma anche e soprattutto per la comune derivazione dall'ambiente confraternale dei Battuti, ambiente culturale che avrà nei confronti delle Danze un rapporto ben più vasto rispetto alla mera invenzione iconografica.

La Danza Macabra di Clusone

Nella prima metà del XIV secolo, nell'importante centro commerciale di Clusone, in Val Seriana, la Compagnia dei Battuti, operante nel Bergamasco sin dai primi anni del Trecento, costruisce una

[2] Per un'analisi accurata dell'affresco pisano e, in generale, del complesso monumentale del Camposanto di Pisa, cfr. *Il camposanto di Pisa*, a c. di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino, Einaudi, 1996.

[3] «L'alto valore della Danza è proprio qui: nell'aver espresso, cioè, il senso della morte di una collettività attraverso degli incontri in cui la tragedia del singolo non è meno drammatica di quella di tutti i suoi simili presi nel loro insieme» (A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, 1977², p. 50).

chiesetta dedicata alla Vergine Maria, dove potersi radunare per praticare la disciplina e dove poter svolgere la propria attività assistenziale in favore dei bisognosi della città. Alla chiesa verrà affiancato nel 1451 un oratorio intitolato l'anno seguente a S. Bernardino da Siena, predicatore che aveva ottenuto grande seguito, nei primi del Quattrocento, in tutta la valle. Il complesso architettonico sarà negli anni modificato e ampliato per venire incontro alle nuove esigenze di una confraternita in costante espansione. I confratelli porranno particolare cura alle opere pittoriche, sia all'interno che all'esterno dell'oratorio. Proprio sulla parete sud del muro esterno dell'oratorio, nel 1485 sarà dipinto il magnifico affresco della Danza Macabra e del Trionfo della Morte.

L'opera, di scuola toscana, può essere a tutti gli effetti definita un trittico, essendo composta dal Trionfo della Morte, dall'incontro dei tre vivi e dei tre morti e dalla Danza Macabra: rappresentazioni delimitate e dotate di una propria interna coerenza, ma collegate l'una all'altra da nessi di ordine logico, tematico e temporale.

Il Trionfo della Morte occupa il registro superiore dell'opera, seguendo l'andamento a triangolo dell'antico tetto. Al centro è raffigurata la Morte regina, con ampio manto scuro, che tiene tra le mani cartigli svolazzanti, sui quali si trovano le seguenti iscrizioni:

Primo cartiglio a sinistra:

Ognia omo more e questo mondo lassa/chi ofende a Dio amaramente passa 1485[4].

Secondo cartiglio a sinistra:

Gionto (e sonto) per nome chiamata morte/ferisco a chi tocherà la sorte no è homo chosì forte che da me può scampare.

Primo cartiglio a destra:

Gionto la morte piena de equalenza/sole voi ve volio e non vostra richeza/e digna sonto da portar corona/perché signorezi ognia persona.

Secondo cartiglio a destra:

Chi è fundato in la iustitia e (bene)/e lo alto Dio non disca (rotiene)/la

[4] In realtà la data potrebbe essere 1484 invece di 1485. L'ultima cifra risulta infatti di difficile lettura a causa delle cattive condizioni dell'affresco.

morte a lui non ne vi (en con dolore) poy che in vita (lo mena assai meliore)[5].

La Morte poggia i piedi su di un sepolcro scoperchiato, entro il quale stanno distesi i cadaveri di un pontefice e di un imperatore. Serpi, rospi e scorpioni strisciano fuori dalla tomba. Fanno compagnia alla terribile dama due figure minori di scheletri: l'uno, a sinistra, immortalato nell'atto di scoccare tre frecce che vanno a colpire chi gli sta più appresso; l'altro, a destra, che, imbracciando un archibugio, sembra sparare alla cieca su di una folla inerme.

Nelle vicinanze del sepolcro, si può osservare un vescovo mentre porge alla Morte un vaso ricolmo di monete d'oro, in ciò imitato dallo stesso papa, che gli fa eco con la profusione di ulteriori ricchezze. Di lato, un gruppo di notabili, doviziosamente addobbati, tenta di mercanteggiare con la Signora, offrendole chi una cintura nuziale, chi un anello con pietra preziosa, chi ancora una corona.

Ai piedi della Morte, vicino al doge, è visibile un individuo dalla marcata caratterizzazione ebraica, secondo gli stereotipi dell'epoca: un filosofo o, più probabilmente, un rabbino.

Tuttavia i cadaveri che ingombrano la scena sono la chiara dimostrazione dell'incorruttibilità della Morte, refrattaria a ogni lusinga e implorazione. Nell'angolo sinistro, in alto, separata da un'antica finestra, successivamente murata, è raffigurata la leggenda dei tre vivi e dei tre morti. Durante una partita di caccia, tre cavalieri sono sorpresi dai dardi della morte: uno viene colpito, mentre gli altri due cercano invano scampo. I cani ai loro piedi, grazie al loro fiuto, sembrano essersi accorti in anticipo rispetto ai propri padroni dell'arrivo della Morte.

Alle spalle dei cavalieri si scorge una sorta di boschetto, che potrebbe ricordare il Paradiso terrestre, dal quale una platea di osservatori assiste alla terribile scena. Sulla parte mediana della parete si svolge la striscia della Danza Macabra vera e propria. Una didascalia la introduce:

O ti che serve a Dio del bon core
non havire pagura a questo ballo venire
ma alegramente vene e non temire
poy chi nase elli conviene morire.

[5] Per le trascrizioni dei cartigli ci si è avvalsi della preziosa collaborazione fornitaci dal comitato tecnico organizzativo dell'Associazione Italiana Amici delle Danze Macabre di Clusone, Bergamo.

In questa danza/processione ogni uomo incontra il suo doppio, sotto forma di scheletro, che lo trascina dolcemente dalla vita al regno dei morti. Rispetto al piano superiore del Trionfo, i personaggi raffigurati sono di condizione sociale inferiore.

Apre la processione una donna in costume veneziano, che incede con passo elegante, portando vezzosamente tra le mani uno specchio, seguita da un Disciplino caratterizzato dall'abito bianco detto *capa*, e da un lavoratore o pellegrino.

Il quarto personaggio ha fatto nascere molte discussioni sulla sua vera identità: alcuni studiosi lo hanno visto come un medico, colto nell'atto di osservare l'urinale, altri lo hanno invece considerato un paziente, o ancora un chimico e, ultimamente, si è fatta più insistente l'ipotesi che sia un oste che reca in mano un oggetto di tutt'altra natura: una caraffa di vino.

Il quinto personaggio è facilmente identificabile come un armigero e il sesto rappresenta, senza ombra di dubbio, il ricco avaro, con la borsa dei denari ben stretta.

La processione prosegue con lo studente o poeta, con un manoscritto tra le mani. L'ultimo personaggio, mutilo in conseguenza dell'installazione di una scala sulla parete, potrebbe essere un uomo di legge, un magistrato o comunque un funzionario locale. Il fedele che osserva la teoria macabra, più che a una danza, sembra invitato a una lenta processione, nella quale scheletri e morituri si muovono senza gran contrasti o forzature. In effetti, a suggello di questa espressione generale, la didascalia posta sopra la Danza, recita:

> Non avire pagura a questo ballo venire.

Generalmente, nelle Danze Macabre, l'artista rispetta un ordine d'entrata gerarchico: prima i rappresentanti del clero, poi i monarchi, i funzionari statali, i commercianti, i poeti, i contadini, i mendicanti e, per ultimi, i bambini.

Nel caso della Danza di Clusone l'autore non si attiene a questa regola compositiva, non comparendo nella processione né i monarchi, né il clero, perché già impegnati a recitare nella scena del Trionfo. Attori della lunga cordata sono i rappresentanti di status riconoscibili dall'abbigliamento e dagli strumenti del mestiere che li contraddistinguono. Secondo alcune intrpretazioni, non si tratta tanto di una semplice sfilata delle varie tipologie umane, come è solito nelle Danze Macabre nordiche, quanto piuttosto di una sfilata di valori: «la bellezza (la donna), la penitenza (il Disciplino), la carità (il pellegrino), la scienza (il chimi-

co), la giustizia o la forza (l'armigero), la ricchezza (il mercante), la fama letteraria (il poeta), il potere (il magistrato)»[6].

L'affresco di Clusone è stato più volte paragonato, non senza valide ragioni, a una sacra rappresentazione con più scene che si svolgono nel medesimo ambito, dove un'area piuttosto vasta, oggi disgraziatamente irrecuperabile, era consacrata alla rappresentazione dei Vizi e delle Virtù.

I messaggi veicolati sono stratificati su vari livelli di lettura, ancorché collegati: predica di carattere escatologico, ammonizione solenne, premonizione apocalittica si alternano e si integrano in una sintesi di carattere spiccatamente parenetico, benché tale valenza sia in qualche misura contemperata da altri elementi, con il probabile intento di prevenire quegli eccessi di fanatismo così frequenti nei culti alternativi del Medioevo e del Rinascimento.

Le Danze Macabre della Val Rendena: Pinzolo e Carisolo

Le Danze Macabre della Val Rendena sono l'esempio incontestabile dello stretto rapporto esistente tra pitture macabre e Compagnie dei Battuti. Gli stessi congregati, come vedremo dettagliatamente nei prossimi capitoli, sono soliti recitare le loro laude e svolgere i riti funebri nei cimiteri antistanti le chiese di Pinzolo e di Carisolo, sulle cui facciate si possono ancora ammirare le due allegorie della Morte.

Lo scambio culturale tra Tridentino e Bergamasco, agevolato dalla facilità delle comunicazioni, è sottolineato ulteriormente dal fatto che l'autore delle Danze Macabre rendene appartiene alla famiglia bergamasca dei Baschenis, originaria di Averara e pertanto, con ogni probabilità, conoscitrice dell'affresco clusonese. Nella chiesa cimiteriale di Pinzolo, dedicata a S. Vigilio, su di una lunga fascia posta nel sottogrondaia, nel 1539 viene dipinta da Simone II Baschenis una Danza Macabra. Il corteo che compone il lungo affresco, di ventun metri di lunghezza, consta di oltre quaranta figure.

Strutturalmente l'affresco è suddivisibile in tre movimenti susseguenti. Il primo movimento funge da prologo dell'azione. Un'orchestra formata da uno scheletro zampognaro e da due scheletri che suonano un altro strumento a fiato dà il via alla Danza. In antitesi è

[6] L'interessante ipotesi è sostenuta da molti studiosi locali, tra i quali Mino Scandella in un saggio dal titolo *I temi della morte nell'affresco dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone*, in AA.VV., *Immagini della Danza Macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, Como, Nodo Libri, 1995, p. 61.

posto loro vicino Cristo crocifisso. La scena è chiosata da una didascalia in volgare che recita:

La me a morto mi che son Signor de Ley.

Il tema principale trova svolgimento nel secondo movimento. Un lungo corteo danzante si dispiega rispettando una rigida gerarchia. Apre la Danza il papa, seguito dal cardinale, dal vescovo, dal prete e dal frate. Proseguono i rappresentanti del potere secolare con l'imperatore, il re, la regina e il duca. L'ultimo gruppo è costituito dai vari tipi sociali: il medico, il cavaliere, il ricco avaro, il giovane elegante, il mendicante, la monaca, la gentildonna, la vecchia e, in chiusura, il bambino nudo.

L'epilogo dell'affresco è affidato all'antagonista del corteo, la Morte, che trionfalmente fa il suo ingresso in groppa a un cavallo dal bianco larvale, vittoriosa nell'aver colpito con le sue frecce l'intera processione. Il suo aspetto orribile è accresciuto da un paio di ali da pipistrello e da una lunga coda. La Morte è accompagnata dall'arcangelo Michele, tradizionalmente posto a protezione dai tormenti infernali, qui affiancato da un gonfalone con scritto:

Arcangelo Michael De Lanime difensore Intercede pro nobis al Creatore.

Alla sua sinistra fa la sua entrata un diavolo con orecchie abnormi, corna caprine e ali da pipistrello. Stringe tra le mani un quaderno con appuntati i peccati capitali e, attraverso un cartiglio, dice:

Io sequiti la morte e questo mi guaderno donde e scripto li mali operator che me no al inferno.

Segue l'elenco dei Vizi, emblematicamente raffigurati da alcuni animali che, nell'immaginario collettivo, vengono direttamente a loro associati. Il rospo incarna l'avarizia, il caprone la lussuria, l'elefante l'ira, il maiale la gola, il falco l'invidia e l'asino la pigrizia. L'affresco raggiunge massima efficacia e completezza se considerato insieme alle iscrizioni che lo accompagnano, sia sotto forma di cartelli, posti accanto ai vari personaggi, sia come didascalie poste a zoccolo dell'intera teoria. Si leggono nei cartelli i pungenti commenti che presentano i vari personaggi effigiati. L'imperatore è accompagnato da uno scheletro che dice:

Pensa la fine.

Il re da una iscrizione che recita:

Mors est ultima finis.

La regina viene ammonita con questi versi:

Memorare novissima tua et in eternum non peccabis.

Al duca viene proposto un proverbio celebre:

Memento Homo qa cinis es et in cinirem reveretis.

Al ricco avaro non potrebbe addirsi miglior motto:

O dives dives non longo tempore vives.

Al cavaliere spadaccino, invece si ricorda:

Semper transire paratus.

Versi meno caustici sono riservati a coloro che, in vita, sono già stati vittime di insopportabili sofferenze e privazioni e dai quali la Morte viene vista come un'agognata liberatrice. A tale proposito, sul cartello del povero si legge:

Tuti torniamo ala nostra matre antiqua che apena el vostro nome se ritrova.

Alla monaca sono riservate le parole seguenti:

Est nostre sortis transire per hostia mortis.

Alla vecchia, per condizione naturale prossima alla morte, si dice:

Omnia fert aetas perficit omnia tempus.

Infine, per il più innocente del corteo, il bambino, la Morte sceglie parole di conforto:

A far bene no dimora chi in breve tempo passa lora.

L'autore delle diciture adotta una precisa scelta stilistica, che si

rivela di grande effetto. Le ricercate iscrizioni in latino vengono limitate a quei personaggi che, per ceto sociale e per istruzione, sono in grado di intenderle, lasciando trasparire un larvato intento sarcastico, mentre al povero e al bambino l'autore parla nella lingua del popolo, facendo trapelare una maggiore intimità e una comunicazione più genuina.

In chiusura, non resta che menzionare la Danza Macabra della frazione di Carisolo, che precede di una ventina d'anni quella del capoluogo Pinzolo e può essere considerata per certi versi una specie di sinopia della stessa, anticipandone i caratteri fondamentali.

L'affresco è posto al centro della parete meridionale della suggestiva chiesa di S. Stefano e l'autore dell'opera sembra essere un Simone II Baschenis più giovane e inesperto, come si evince dall'uso di un segno meno accurato.

Il corteo si estende per dodici metri, suddivisi in venti quadrati a grandezza quasi naturale. L'impianto a tre stazioni – prologo, svolgimento ed epilogo – è rispettato dall'autore anche in questo caso e lo stesso ordine di successione delle coppie non subisce variazioni. Optando per dei colori molto vivaci e per una maggiore azione dei personaggi, d'altra parte il giovane Simone conferisce alla sua prima opera un carattere più immediato ed efficace. L'effetto macabro viene raggiunto e accentuato attraverso la scelta di utilizzare cadaveri in avanzato stato di putrefazione in luogo degli scheletri. Al messaggio evangelizzatore, tipico dello spirito confraternale e presente nella Danza di Pinzolo, nel caso di Carisolo Simone sembra preferire l'idea che anima le Danze Macabre tedesche, caratterizzate dal rimpianto per la vita e dalla figurazione orrenda della carne corrotta dalla morte.

Le diciture, in lingua volgare, rispecchiano un tono spiccatamente popolare e sono poste in parte lungo le strisce che corrono sopra e sotto le immagini e in parte accanto alle varie figure. Anche nel caso di Carisolo, l'affresco macabro si conclude con la visualizzazione dei sette peccati capitali.

Gli affreschi come teatro della memoria

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, sia l'affresco di Clusone che le Danze Macabre della Val Rendena sembrano essere stati commissionati dalle confraternite dei Disciplini operanti nelle due aree geografiche.

Proviamo a capire l'importanza e l'impatto che queste confraternite, sviluppatesi dal 1260 su impulso dell'iniziativa perugina di Ranieri Fasani, possano aver avuto nell'uso strumentale della pittura sacra, nell'abilità con la quale le immagini e le scritte correlate si siano dimostrate strumenti privilegiati, insieme all'autoflagellazione e al canto delle laude.

Dalla fondazione della prima associazione di Disciplinati di Gesù Cristo, sortá a Perugia tra il 1259 e il 1260, in breve tempo le confraternite si moltiplicano in tutta Italia. I Disciplini sono esclusivamente di sesso maschile e si caratterizzano sin dal principio per la pratica di battersi la schiena con la suddetta disciplina. La disciplina è un chiaro riferimento alla flagellazione di Gesù e, conseguentemente, all'intera Passione. Per questo motivo, sia per spronarsi a battersi, sia per provocare reazioni commosse nel pubblico dei fedeli, le laude intonate dai Battuti sono prevalentemente ispirate alla narrazione dei dolori di Cristo in croce e su quelli della Vergine Maria, ritratta nel suo ruolo di madre disperata per il triste destino toccato al figlio. Pare rilevante il fatto che, in qualsiasi luogo i Disciplini operino, dispongano di propri oratori, sintomo inequivocabile di forte autonomia anche economica. A partire dal XIV secolo i vescovi tenderanno a controllare le confraternite dei Disciplinati, affinché non rimangano ai margini della Chiesa. A Trento vengono assegnati statuti comuni a tutte le confraternite diocesane, a Viterbo il vescovo rivendica la propria autorità su qualsiasi confraternita e a Bergamo, nel 1419, viene autorizzata la sola forma societaria, rappresentata dai cosiddetti *devotorum* disciplinati[7].

Come previsto per qualsiasi corporazione nel Medioevo, anche le confraternite di Disciplinati sono tenute a possedere uno statuto al quale fare riferimento nell'espletamento della propria attività associativa. Lo statuto contiene un insieme di leggi e principi morali che ne regolamentano la vita interna, non limitandosi alla sfera religiosa, bensì investendo, parimenti, quella civile e sociale. Redatto sullo stampo dei regolamenti degli Ordini monastici, e riproponendo lo schema di quello di Ranieri Fasani, lo statuto è generalmente improntato alla realizzazione dei precetti cristiani nell'ambito della società cittadina. Malgrado il trascorrere del tempo e l'articolarsi delle preferenze devozionali, negli statuti un posto di primaria rilevanza sarà sempre riservato a fornire dettagliate disposizioni riguardo all'opera di assistenza ai malati e ai moribondi, al sostentamento dei po-

[7] I. Magli, *Gli uomini della penitenza*, Milano, Garzanti, 1977, p. 85.

veri e alle pratiche inerenti all'ufficio dei defunti, cerimoniale nel quale i Disciplini si specializzano [8].

È utile ricordare, inoltre, che spesso lo statuto della confraternita è l'unico libro di spiritualità conosciuto a memoria dai membri e, proprio per questo motivo, gli opuscoli di tal genere possono essere considerati «classici del laicato pio», rivestendo una valenza indubbia per la ricostruzione delle pratiche devozionali delle confraternite stesse [9].

Benché la storiografia tradizionale abbia sempre assegnato un grande significato alla lettura periodica dello statuto come strumento di formazione religiosa del laicato devoto, oggi, grazie a studi recenti, sappiamo che gli incontri tendevano a concentrarsi nel periodo liturgico della Quaresima [10].

È proprio in questo periodo che le confraternite assurgono al ruolo di protagoniste nelle grandi manifestazioni di culto pubblico, attraverso l'organizzazione delle processioni e l'allestimento di scene della Passione per il Venerdì di Pasqua.

I laudari

Accanto allo statuto, le confraternite potevano produrre e conservare testi legati a forme paraliturgiche di preghiera, denominati laudari. Si trattava di raccolte di laude, ovvero di inni paraliturgici in volgare, di contenuto mariano, passionale o agiografico [11]. In genere, il laudario contiene anche l'annuncio delle indulgenze concesse alla confraternita dal vescovo o dal papa e l'elencazione delle opere pie che vi si associano. Raccoglie, inoltre, altre preghiere e litanie, talvolta con indicazioni sulla gestualità rituale che ne deve accompagnare la recita.

La composizione del laudario non è sempre originale. Dal laudario di Cortona, appartenuto alla Confraternita di S. Maria delle lau-

[8] R. Rusconi, *Confraternite, compagnie e devozioni*, in *Storia d'Italia Einaudi. Annali 9*, Torino, Einaudi, 1986, p. 499.

[9] G.G. Meersseman, *La riforma delle Confraternite laicali in Italia prima del Concilio di Trento*, in M. Maccarrone, G.G. Meersseman-E. Passerin d'Entrèves-P. Sambin (a cura di), *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento, Atti del Convegno di storia della Chiesa in Italia (Bologna 1958)*, Padova, Antenore, 1960, p. 28.

[10] C. de La Roncière, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, V (1984), pp. 56-57. Cfr. R. Rusconi, *Confraternite, compagnie e devozioni*, cit., p. 476.

[11] G.G. Meerseman, *La riforma delle Confraternite laicali*, cit., p. 30.

de della chiesa di S. Francesco, e soprattutto dai laudari umbri, si diffondono e si trascrivono in altre aree testi laudistici che presentano ovviamente varianti dialettali locali.

Dal 1300, con l'istituzionalizzazione delle pratiche confraternali dei Disciplinati, si avverte la necessità di disporre di laudari liturgicamente completi, in modo che a ogni festività del calendario liturgico corrisponda una determinata lauda. In quest'ottica, il repertorio dei laudari si arricchisce progressivamente comprendendo laude che definiamo «drammatiche», laude liriche e brevi laude evangeliche. Esistono Compagnie denominate specificatamente dei Laudesi e alcuni statuti dei Disciplini inseriscono come regola, fin dagli ultimi decenni del XIII secolo, il cantare laude. La fioritura della poesia laudistica, oltre che a fattori devozionali, è stata attribuita dalla storiografia letteraria all'influenza di Jacopone da Todi. In numerosi laudari si trovano trascrizioni o derivazioni dei suoi testi. Un caso emblematico è rappresentato dalla lauda intitolata *Donna del Paradiso*, conservata in diversi codici. Ancor più interessante, in considerazione degli sviluppi macabri che subirà il testo nelle elaborazioni dei Disciplini, pare essere la lauda jacoponica dal titolo *Della Morte*, un dialogo che si svolge tra il vivo e il morto. Il primo domanda al secondo dove sono finiti i suoi organi vitali, la sua bellezza e la sua forza e il secondo, ormai cadavere marcescente, non può che constatarne l'assoluta vanità.

La poesia di Jacopone compare in due laudari umbri sotto il titolo di *Quando t'alegri uomo d'altura*, oppure come *Contrasto del Vivo e del Morto* [12]. Per suffragare l'ipotesi di questa consuetudine alla rielaborazione del componimento jacoponico, basti citare, a mo' d'esempio, il testo di una *Laus pro defunctis*, contenuta sia nel laudario Perugino che in quello Vallicelliano, con il titolo di *Tu se del mondo fallace scampato* [13].

Abbiamo introdotto il discorso sulle *laudes pro defunctis* e, a tale riguardo, è importante rilevare che le confraternite dei Disciplinati diventeranno un punto di riferimento insostituibile per tutto ciò che riguarda i riti funebri e, in campo laudistico, daranno vita a una co-

[12] Nel codice Perugino 112 si trova in f. 70r, nel Vallicelliano 151 in f. 155v. Come contrasto è contenuta nel codice Magliabechiano e nel Riccardiano. La lauda è stata pubblicata in edizione critica in Jacopone da Todi, *Laude*, a c. di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, pp. 177-182.

[13] Questa lauda è contenuta sia nel Laudario Perugino 113 in f. 70v, sia nel Vallicelliano 143 in f. 132v.

piosa produzione di laude particolari da recitarsi durante il rito di sepoltura. In questo rapporto privilegiato con la morte e la sua rappresentazione si situa anche il nesso tra compagnie dei Disciplini e committenza delle Danze Macabre.

Questioni generali sulla rappresentazione delle laude

I pochi studiosi che hanno tentato di accostarsi al problema dell'allestimento scenico della lauda si sono direttamente rifatti agli archivi confraternali e in particolare ai libri di prestanze posseduti dalle confraternite, che contenevano le annotazioni delle spese e l'inventario degli oggetti giacenti nei propri oratori.

Dallo studio condotto alla fine dell'Ottocento da Giustiniano degli Azzi che scopre un fondamentale libro di prestanze appartenuto alla Confraternita di S. Agostino di Perugia a quello successivo di Virginia Galante Garrone che mira nelle intenzioni dell'autrice a chiarire definitivamente la questione dell'apparato scenico nel teatro delle confraternite, passando per lo studio di Angela Maria Terruggia negli anni Sessanta, per terminare con il recente saggio di Mara Nerbano, è possibile tracciare alcune coordinate comuni sull'attività rappresentativa dei Disciplini [14].

Dall'analisi complessiva di questi studi, senza peraltro addentrarci specificatamente in ognuno di loro, è ravvisabile come i magazzini confraternali siano ricchi di oggetti con evidente funzione spettacolare. Non è raro trovare chiodi e tenaglie per la croce, barbe e capelli finti, colonne alle quali legare Gesù per la tortura, maschere da diavolo, lance, fruste, a volte persino sculture raffiguranti i ladroni. Per il dramma confraternale tutto sembra essere creato *ex novo*, con un'impronta realistica [15].

Questa attenzione verso il realismo scenico è testimoniata dalla fattura dei costumi utilizzati per dar vita ai vari personaggi. Peraltro, se si riflette sul complesso tema degli aspetti spettacolari della litur-

[14] G. Degli Azzi, *Gli albori del teatro italiano*, in *L'Umbria. Rivista d'arte e di letteratura*, I (1898); V. Galante Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1935; A.M. Terruggia, *In quale momento i Disciplinati hanno dato origine al loro teatro?*, estratto da *Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario dal suo inizio (Perugia 1960)*, Spoleto, Panetto e Petrelli, 1962; M. Nerbano, *Cultura materiale nel teatro delle confraternite umbre*, in *Teatro e Storia. Annali*, 19, XII, (1997).

[15] V. Galante Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, cit., p. 46.

gia, c'è da dire che i Disciplini non sono gli unici attori di questo nebuloso panorama rappresentativo. Anche se le connessioni dirette sono rare, e gli spazi e i tempi delle relative sfere d'azione sono distinti, bisogna ricordare la dilatazione della liturgia della parola e lo sviluppo degli aspetti narrativi e recitativi dell'omelia perseguiti dai predicatori itineranti, che con le loro prediche animate incarnano un ulteriore linguaggio rappresentativo, fortemente patetico e capace di far breccia nella sensibilità della comunità dei fedeli. Come è ormai assodato negli studi sulla predicazione in volgare degli ordini mendicanti, il sermone può uscire dal chiuso della chiesa per incontrare il popolo nei suoi luoghi di raduno comunitario. E soprattutto può coniare stili e linguaggi omiletici estremamente diretti ed espressivi. L'uso del volgare come mezzo di comunicazione gioca certamente un ruolo fondamentale per il raggiungimento di questo successo [16]. La pratica dell'*exemplum*, dell'aneddoto, della casistica *ad status*, rende i contenuti del sermone più vividi, più reali e quest'arte novellistica viene raccolta nei sermonari, un serbatoio ricchissimo a uso e consumo dei frati itineranti.

Tra questi predicatori dal forte carisma e dall'abile retorica, un posto di primo piano spetta a Bernardino da Siena. I suoi sermoni radunano udienze eccezionali, facendo del frate minorita un punto di riferimento e un modello nella vita religiosa e politica dell'intera penisola. Continuatore della linea di San Francesco, egli predica la cosiddetta utilità delle anime, incentrata sulla trattazione dei vizi e delle virtù [17]. Bernardino converte e «volgarizza» nella sua strategia comunicativa il bagaglio dell'arte oratoria classica: si esprime con il corpo, confeziona immagini che strabiliano, impressionano, catturano l'attenzione del pubblico per ore, fissandosi poi nella memoria perché vicine al vissuto di ognuno.

Riguardo alle tecniche della predicazione bernardiniana, è interessante citare lo studio condotto recentemente da Lina Bolzoni [18] che ci aiuta a comprendere le risorse e l'efficacia della comunicazione omiletica in termini applicabili alla funzione parenetica delle

[16] Già agli inizi del XIII secolo, quando Innocenzo III vuole indicare la forma ottimale di predicazione, fa ricorso alla raccolta delle omelie latine di Gregorio Magno e, ostentatamente, la traduce in lingua volgare al popolo che assiste alla Messa. Si veda R. Rusconi, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana*, Torino, Loescher, 1981, p. 59.

[17] Bernardino da Siena, *Prediche della Settimana Santa, Firenze 1425*, a c. di M. Bartoli, Milano, Garzanti, 1995, p. 31.

[18] L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002.

Danze Macabre. Per l'autrice, la città, con i suoi luoghi, i suoi percorsi quotidiani (si pensi al camposanto di Pisa con il Trionfo della Morte), è chiamata a diventare il teatro della memoria della predicazione di Bernardino, che sembra usare come sfondo delle sue prediche gli affreschi che campeggiano sui muri delle chiese e dei cimiteri. Il predicatore ne anima e ne orienta la lettura, costruendo una vera e propria rete di immagini che ha il compito di trattenere il messaggio trasmesso, ben oltre la dimensione effimera della predica [19].

In termini ancor più premeditati, le Danze Macabre di Pinzolo e Carisolo sembrano costruite secondo una scansione precisa e destinate a una lettura orientata. Cartigli, cartelli, movimenti dei personaggi, concorrono a una complessa costruzione che ha bisogno di essere attivata da soggetti capaci di far staccare l'affresco dalla parete, di guidarne la lettura e di fissarla nella memoria dei fedeli.

In termini di relazione con il luogo, la predicazione, come l'attività laudistica dei Disciplini, sembra condividere gli stessi spazi, o comunque ispirarsi a un uso analogo degli spazi e del loro corredo figurativo, integrandosi agevolmente nella complessità delle pratiche paraliturgiche, sfruttando l'alchimia che viene a crearsi quando il popolo incontra il predicatore, il quale si fa «tramite di visioni immaginate e talvolta applicate e realizzate» [20].

Tornando al nostro argomento principale, è proprio nella prospettiva della visione che si inserisce, nell'azione delle confraternite dei Disciplini, lo sviluppo drammatico delle Danze Macabre, un insieme di strumenti e di simboli che, presi nella loro globalità, ci restituiscono un uso e un'attuazione dell'immagine che giustificano il richiamo critico al nostro concetto di teatro.

Nella sfaccettata realtà confraternale, la produzione e la rappresentazione delle laude paiono presentare dei nessi non trascurabili con il fenomeno iconografico e letterario della Danza Macabra. Una disamina della vicenda delle confraternite operanti in Trentino tra il XV e il XVI secolo può contribuire a focalizzare questo incrocio di figurazioni, testi, oratoria e pratiche rappresentative.

[19] L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, cit., p. 155.

[20] R. Guarino, *Prospettive dello spettacolo religioso nell'Italia del Quattrocento*, estratto da *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento. Atti del XVI Convegno di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma e Anagni 1992)*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1992, pp. 25-58, 34.

I Battuti della Val Rendena

Le prime compagnie di Disciplini si stabiliscono in Trentino agli inizi del XIV secolo, in un periodo storico contrassegnato dalla sanguinosa lotta tra i vescovi e i conti del Tirolo, alla quale si accompagnano terribili carestie e scoppi continui di epidemie.

Nella Val Rendena e nelle Giudicarie, le confraternite si stabiliscono capillarmente in ogni borgo, espletando compiti e funzioni eterogenei e trasformandosi, nel corso degli anni, in importanti poli culturali. Grazie alla concessione fatta dagli Ordini mendicanti che, per regola, non possono maneggiare personalmente il denaro derivante dai lasciti testamentari dei fedeli defunti, i Disciplini entrano prepotentemente nella gestione e organizzazione del cerimoniale funebre, ricavandone un cospicuo guadagno economico. Sullo stampo delle congregazioni umbre, anche i Battuti del Trentino fanno del cantare laude un momento centrale della propria devozione e della propria azione sociale.

I laudari appartenuti alla Confraternita di Pinzolo rappresentano una testimonianza imprescindibile circa l'evoluzione e il valore letterario delle laude trentine. Della Confraternita di Pinzolo conosciamo l'attività, protratta fino alla metà dell'Ottocento, grazie all'esistenza di ben due statuti e dei relativi laudari. Il primo statuto risale alla fine del XIV secolo ed è interamente scritto in latino. Redatto direttamente sul calco di quello degli Ordini mendicanti, è impreziosito da citazioni colte e sembra ispirato da un forte spirito religioso, che si concretizza nel perseguimento della salvezza dell'anima, attraverso la dura pratica della penitenza e dell'autoflagellazione. Le attività di solidarietà sociale sono mutuate direttamente dai versetti del Vangelo, con la finalità precipua di onorare Cristo.

A differenza del primo, il secondo statuto si presenta completamente redatto in lingua volgare e pare risalire al XV secolo. Il passaggio dal latino al volgare restituisce il segno della volontà di renderne più fruibile la lettura e la comprensione. La praticità e il tono dimesso manifestano, poi, una maggior preoccupazione per gli aspetti organizzativi della vita dei confratelli. Le modalità di battitura con la disciplina sono riportate con precisione da manuale, ponendo quasi in secondo piano le motivazioni morali, esaltate invece nel primo statuto. Ci si batte nell'oratorio della confraternita settimanalmente e una volta al mese in pubblico. Una delle punizioni più dure alle quali si sottopongono i Disciplini riguarda lo stare sulla *reça*, una grata antistante la porta della chiesa, dove, genuflesso, il

Disciplino aspetta i colpi di flagello che i suoi compagni gli infliggono ogni qual volta gli passano accanto[21].

Sul fronte dell'assistenza, sia interna alla confraternita che rivolta all'intera comunità di indigenti, nel secondo statuto si pone l'accento sui criteri di solidarietà e di mutuo soccorso, all'insegna di una carità prettamente civica, che non ha bisogno di supporti religiosi per attuarsi, ma che risponde a un codice tacito di diritti e di doveri conosciuto dal cittadino in virtù della sua appartenenza alla società.

Entrambi gli statuti riservano poi grande attenzione al culto dei morti. Il confratello defunto, che per regola è tenuto a lasciare i suoi beni in eredità alla scuola, viene onorato con messe e preghiere speciali e la celebrazione del suo funerale segue il rituale tradizionale riservato ai membri della stessa.

Il laudario di Tonone

Due codicetti redatti nell'arco del XVI secolo, il primo nel 1526 e il secondo nel 1565, raccolgono l'intero repertorio laudistico dei Battuti della Val Rendena.

Mentre parti cospicue del codice più tardo vengono pubblicate da Enrico Broll nel 1900, il più antico, conservato nella Biblioteca Comunale di Trento, è rimasto pressoché inedito[22]. In considerazione della scarsa circolazione del manoscritto, d'ora in avanti analizzeremo le laude facendo riferimento al codice trentino, contrassegnato come cod. 1708, ex codice Gentilotti.

Il laudario è datato 1526, ma i testi originali risalirebbero al XIV secolo. Il copista che lo sottoscrive è Tonone de Levri, notaio della località di Fiavè, uomo colto e di ottima grafia, che si premura di raccogliere sedici laude e di corredarle di brani in prosa, preghiere e giaculatorie, confezionando così un vero breviario a uso interno dell'intera compagnia[23].

[21] F. Cichi e L. De Venuto, *Il movimento dei Battuti e le Danze Macabre della Val Rendena*, Trento, Manfrini, 1994, p. 52.

[22] E. Broll, *Laude e sacre Rappresentazioni nel Trentino*, in *Annuario degli Studenti Trentini*, Soc. Tip. Ed. Trentina, 1900, anno VI.

[23] Il codice risulta comunque redatto da mani diverse. La prima è di Tonone de Leporibus. Si tratta di una scrittura semigotica *testualis* ordinata e con pochi segni abbreviativi, che ne rendono semplice l'interpretazione. La seconda mano copre da ff. 99-100 a ff. 109-112 e appartiene a un copista trasandato e maldestro. La terza mano è una semigotica tarda e potrebbe appartenere ancora a Tonone. L'ultima, che redige le laude più antiche, è in effetti una semigotica di fine Trecento. Si veda

La prima pagina del laudario è occupata da un disegno estremamente elementare che riproduce simbolicamente Gesù in croce, contornato dagli strumenti della Passione. Sparsi per l'intera pagina sono ancora visibili i chiodi, i dadi, il martello, le tenaglie e persino la spugna intrisa di aceto. Proprio allo scopo di sottolineare la condivisione di sofferenze tra Cristo e i Battuti, dalle mani inchiodate sono fatte pendere due sferze riferibili alla flagellazione.

Dopo l'annuncio delle indulgenze concesse dal vescovo di Brescia ai Disciplini, la prima parte del codice raccoglie il rituale di inizio dell'assemblea, una serie di Pater Nostro e Ave Maria, in cui il numero delle ripetizioni ha un dichiarato valore simbolico[24]. Questa sezione viene chiusa da una serie di preghiere a suffragio dei morti, particolarmente rivolte a quelle anime che si trovano ancora in Purgatorio e che potranno, proprio grazie alle preghiere dei vivi, guadagnare l'accesso al regno dei cieli.

È di estremo interesse notare che dal laudario è possibile ricostruire le azioni rituali che accompagnano lo svolgimento dell'assemblea dei confratelli. Dalle varie indicazioni, si può dedurre che i Disciplini si raccolgano in una cappella privata, si mettano in ginocchio, bacino il pavimento, indossino la tradizionale *capa* e si flagellino, intervallando i colpi con la recita delle laude.

La parte centrale del codice è interamente dedicata alla raccolta delle laude. Già a una prima lettura ci si può facilmente rendere conto del carattere schiettamente popolare delle laude, nelle quali si tende a trattare esclusivamente quegli aspetti della vita di Cristo più vicini alla sofferenza vissuta quotidianamente da una comunità montana ed estremamente povera.

L'umanizzazione del divino trova degna rappresentazione nella narrazione della Passione e dei dolori di Maria. Piuttosto che indulgere al concetto astratto e inaccessibile della Trinità, si preferisce di gran lunga soffermarsi sugli aspetti fisici di patimento e di nudità di Cristo che rasentano, in alcuni tratti, un carattere morboso. In tale prospettiva, i pianti di Maria segnano il punto più alto di questa spiritualità popolare e rappresentano, per alcuni studiosi, secondo

F. Magagna, *Laudi trentine antiche*, in *Studi trentini di Scienze storiche*, XX, sezione 1.1, Trento, 1991, p. 4.

[24] Tre ripetizioni di preghiera per la Trinità, quattro per i quattro evangelisti, cinque per le cinque piaghe, sei per i seicento colpi ricevuti da Gesù alla colonna e, infine, sette per i sette peccati capitali (*Laudario dei Battuti della Val Rendena*, Trento, Biblioteca Comunale, ms. 1708, ff. 1r-7r).

un'ottica già presente nella storiografia sul dramma volgare delle confraternite, la prova diretta della presenza di una attività teatrale-religiosa in Trentino durante il Medioevo[25]. Nel laudario di Pinzolo, le laude strutturate sul tema della Passione sono veramente numerose, tanto da indurre a ipotizzare che in Trentino la Passione di Cristo venga rappresentata abitualmente durante la settimana di Pasqua. A tale proposito, in una nota posta a margine di un manoscritto cartaceo risalente al XVI secolo e appartenente alla Confraternita di Riva del Garda, si legge quanto segue:

> A li 18 de Zugno 1536 fu fata la Resurectione del Signor nostro messer Jesu Christo, in piaza; qual durò per spazio de hore cinque, qual molto da li astanti fu comendata tanto quanto fuse stata in una ampla citade tal misterio fato[26].

Si tratta di una rappresentazione piuttosto articolata e complessa, nella quale intervengono numerosi personaggi minori, tra i quali il sacerdote Caifa e l'apostolo Luca. Ancora, dallo studio condotto alla fine dell'Ottocento da Albino Zenatti, apprendiamo che, verosimilmente, già nel Cinquecento, nella città di Trento si mette in scena annualmente una grandiosa rappresentazione della Passione, della quale ci resta una minuziosa cronaca risalente al secolo successivo, in un'opera di Michel'Angelo Mariani[27].

Non bisogna credere che la grandiosa rappresentazione della Passione sia un fenomeno riservato esclusivamente alle corti cittadine di Trento e Bolzano. Dallo studio di Zenatti risulta che, ancora agli inizi dell'Ottocento, in vari paesini del Monte Baldo sussisteva il costume di rappresentare durante la settimana santa la processione dei misteri della Passione, con relativi canti degli angeli e piccole scene mimate.

Ad Ala, una piccola contrada trentina, fino alla metà del Settecento si organizza una ricchissima processione il Venerdì Santo, che vede tra i numerosi partecipanti anche il personaggio della Morte, con falce e orologio in mano. Proprio la Morte è protagonista di una delle laude contenute nel laudario di Pinzolo, che trova una sua de-

[25] W. Belli, *Forme della teatralità religiosa*, in B. Sanguanini (a c. di), *Dilettando Educa*, Trento, Edizioni Arca, 1989, p. 36.

[26] A. Zenatti, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, Roma, Innocenzo Artero, 1883, p. 37.

[27] M.A. Mariani, *Trento con il sacro Concilio et altri mirabili libri*, in A. Zenatti, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, cit., p. 38.

gna trasposizione sulle pareti laterali delle chiesa di S. Vigilio e in quella di S. Stefano, nella vicina Carisolo.

Dai versi all'affresco

L'importanza attribuita alla concessione delle indulgenze da parte di papa Urbano e del vescovo di Brescia, come unica ricchezza posseduta dai confratelli, induce a considerare, ancora una volta, la religiosità dei Battuti in un'ottica di pragmatismo popolare, secondo cui la salvezza dell'anima cessa di essere vissuta come un'attesa dell'intera comunità di fedeli, in prospettiva di una palingenesi collettiva, per acquisire, sempre più, carattere individuale. L'indulgenza salva infatti chi in vita ha saputo guadagnarsela con le proprie opere. La morte è un problema personale, al quale ognuno pone rimedio come può.

Il laudario di Pinzolo, che riassume in sé non solo gli aspetti della spiritualità cristiana ma, parimenti, tutto quell'universo soprannaturale ascrivibile alla discussa categoria della «religiosità popolare», contiene una lauda dal titolo *Chi vole lo mondo despresiare*, in cui la Morte dimostra di essere una forza incontenibile e autonoma, solo lontanamente legata al volere e alla potenza di Dio.

Questo componimento è presente anche in numerosi laudari settentrionali e risale al Laudario di Cortona. Pur mantenendo una struttura generalmente invariata, la lauda della Morte tende ad acquisire in ogni regione differenti influenze dialettali.

Nella lauda di Pinzolo, come del resto in tutto il manoscritto, sono ravvisabili strette relazioni con diversi laudari bergamaschi. I traffici commerciali tra queste due valli sono nel Medioevo molto attivi, grazie all'esistenza di agevoli vie di comunicazione. Oltre alle merci arrivano così in Val Rendena anche stimoli culturali e artistici. È proficuo ribadire che i pittori delle Danze Macabre di Pinzolo e Carisolo sono originari di Averara, nel Bergamasco, e conoscono senza dubbio l'affresco di Clusone.

In ogni caso, la *vexata quaestio* dell'identità linguistica delle laude trentine, potrebbe trovare soluzione attraverso un rigoroso accertamento filologico, non ancora compiuto adeguatamente. Accontentiamoci per ora di proporre la lauda della Morte, così come ci viene lasciata dal notaio di Fiavè.

Chi vole lo mondo despreçare
sempre la morte dea pensare.

La morte è dura e fera e forte,
La rompe li muri e speza le porte.
E l'è così come una sorte
Che nisuno homo non la pol scanpare.

Papa cum imperatore
cardinali e grandi signori,
iusti e santi e peccatori
fa la morte risguardare.

La morte si vene cum grande furore
E la spogliano lo omo como un ladrone:
picholi et grandi ela fano tremare
Et ciaschaduno la fano dizunare.

E la morte n'è dona a tuti quanti,
ché le richeze la le àno per niente:
amico non vale, né parente:
ché 'l ge conviene pure andare.

Contra la morte non vale forteza,
sapiencia, né anche richeza:
tore et palagi et grande grandeza
tute le fano arbandonare.

Lo homo che rico si è inasiato
como el è nasuto è molto mato:
ché 'l non se vole remendare,
quel pecador, de i soi peccadi[28].

Ci troviamo all'incrocio tra la diffusione di un testo laudistico, le pratiche cultuali dei Battuti e l'invenzione locale dell'iconografia macabra. Gli stessi sarcastici versi compaiono, con poche differenze, alla base delle due Danze Macabre locali. Gli affreschi, quasi sicuramente voluti e commissionati dai Battuti di Pinzolo, farebbero pensare a una partecipazione diretta di alcuni di loro, forse proprio Tonone, alla stesura delle iscrizioni, per le quali i Baschenis non possono avere una competenza specifica.

Si concretizzano e si precisano qui, nelle ipotesi sulle fonti della stesura e sulle modalità di contemplazione e lettura del messaggio

[28] *Laudario dei Battuti della Val Rendena*, Trento, Biblioteca Comunale, ms. 1708, ff. 32r-v.

composito, visivo e verbale, dell'affresco, le prospettive più pertinenti a una corretta riproposta delle domande sull'allestimento delle laude e sulla correlazione tra iconografia macabra e pratiche rappresentative. Secondo alcuni studiosi, le didascalie delle Danze vengono lette dal ministro della confraternita al pubblico illetterato, in occasione delle festività pasquali, allorquando si rappresenta nello stesso luogo la Passione di Cristo.

L'usanza di recitare la Passione pare d'altronde sopravvivere a Pinzolo fino alla fine dell'Ottocento, così come nei vicinissimi paesi di Carisolo, Condino e Storo, paese nel quale tutta la popolazione partecipa alla rappresentazione del Venerdì Santo. Bisogna poi rilevare che, in occasione della Settimana Santa, tutte le confraternite della Val Rendena e delle Giudicarie, confluiscono nell'importante località di Arco per partecipare alle celebrazioni organizzate da quella stessa confraternita che verrà, nel 1584, aggregata all'Arciconfraternita del Gonfalone di Roma, specializzata nell'allestimento della Passione in Colosseo.

La stessa struttura dell'affresco, come abbiamo già visto nel capitolo sull'iconografia, è ripartita in tre scene susseguenti che ricalcano lo svolgimento di una vera rappresentazione scenica e i cartelli che affiancano i vari personaggi, potrebbero indicare brevi battute, facilmente recitabili.

Affresco, laudario, cimitero e assemblea di Disciplini. Non ci sono documenti o testimonianze che possano provare irrefutabilmente l'avvenuta messa in scena di questa Danza Macabra, nei termini di una sacra rappresentazione o di una forma di teatro a noi più familiare. Della continuità delle danze nelle chiese e nei cimiteri, dai chiari echi pagani, abbiamo certezza poiché, a parte i numerosi indizi precedenti, durante il Concilio di Trento, un bando ne vieta espressamente la pratica, sotto pena di dover pagare 25 marche d'argento[29].

Circa la consuetudine di leggere o di cantare le laude durante le riunioni confraternali, ci pare improbabile che possano sussistere ancora dei dubbi, né possiamo ignorare l'affresco sul muro della chiesa di Pinzolo, nel cui cimitero sono state ritrovate discipline e altri strumenti appartenuti ai confratelli. Sorge quindi spontaneo chiedersi in che maniera si concretizzi il teatro macabro dei Battuti della val Rendena.

Se si pensa alla molteplicità delle forme celebrative, è noto quanti siano gli strumenti che la Chiesa, gli Ordini mendicanti, i predica-

[29] A. Zenatti, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, cit., p. 5.

tori hanno costantemente utilizzato per raggiungere, con più efficacia, il pubblico dei fedeli. L'affresco della chiesa di S. Vigilio riproduce una specie di fondale davanti al quale qualsiasi azione rituale ha la possibilità di richiamare il luogo mentale della danza macabra. D'altro canto, nei riti interni delle confraternite, i Battuti si flagellano con la sferza e recitano ad alta voce le loro laude, esponendo gli strumenti della Passione di Cristo. Le stesse modalità codificate nelle pagine del laudario, attraverso le quali i convenuti debbono inginocchiarsi, baciare il terreno, alzare le braccia al cielo e poi giungere le mani, ricordano la coreografia di una danza sacra.

Malgrado negli inventari delle confraternite trentine non siano stati ritrovati strumenti o costumi che facciano pensare al personaggio della Morte, negli inventari umbri delle Confraternite di S. Domenico e nei libri di prestanze della Confraternita di S. Agostino si annoverano interi corredi composti da falce (*stropiccio*), clessidra (*cacioppola*), mantello nero e persino una mano finta, ciò che induce a ritenere che i Disciplini, magari nella recita dei contrasti, utilizzino personaggi con tali fattezze[30].

Ma l'orizzonte di rappresentazioni in cui va collocato l'uso e la contemplazione degli affreschi è più vasto e complesso. In un orizzonte di cerimonie, pellegrinaggi, prediche animate, riti funebri, la Danza Macabra di Pinzolo acquista quegli aspetti di visione collettiva che abbiamo già posto in rilievo nei paragrafi precedenti. La scarsamente documentata ipotesi di Mâle[31] secondo cui il fenomeno iconografico delle Danze Macabre sarebbe stato preceduto da una versione spettacolare delle stesse, sembra trasformarsi, nel caso di Pinzolo, in una compenetrazione di stimoli, di effetti incrociati, il cui risultato ha i caratteri di un teatro virtuale, quasi che l'affresco, per raggiungere il suo massimo grado di comunicazione, necessiti di essere animato, azionato dalle pratiche eterogenee che si svolgono nello stesso luogo, in un momento particolare.

In altri termini, potrebbe essere il contesto a rendere possibile la messa in scena del messaggio della Danza Macabra, attraverso l'incontro tra i personaggi dipinti, i versi della lauda e la presenza attiva dei Disciplini.

Tornando ai Disciplini, bisogna ricordare che il grande potere delle confraternite in Italia, o degli ordini monastici in Germania e

[30] M. Nerbano, *Cultura materiale nel teatro delle confraternite umbre*, cit., p. 305.

[31] E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Colin, 1908, pp. 361-363.

Francia, sembra concretizzarsi proprio nella capacità di rivisitare, plasmare e, in qualche modo controllare canalizzandolo, uno strato inestinguibile di superstizioni, leggende e culti «popolari» preesistenti. Nel caso specifico, la Chiesa, attraverso l'opera delle confraternite, non può certo tralasciare l'occasione di indirizzare l'espressione di un timore atavico nei confronti dei morti, visti come mera fonte di terrore, verso il terreno, tutto cristiano, della riflessione sulla propria morte.

Come se non bastasse, è certo che la Chiesa del tempo inviti costantemente il fedele a meditare sulla caducità umana, ma non già ad abituarsi a tale idea, non volendo correre il rischio di renderla troppo familiare e quindi, poco temibile. A tale scopo, gli affreschi impressionanti delle Danze Macabre, le voci tonitruanti dei predicatori, le immagini ossessionanti di corpi putrefatti e delle pene dell'Inferno, mantengono viva la paura di una schiera di fedeli analfabeti e superstiziosi.

Agli inizi degli anni Ottanta, Michel Vovelle si domanda se la morte, come tema storico, sia in qualche maniera esaurito, saturo. La risposta che egli stesso fornisce è che l'argomento morte fa capo a troppi e diversi elementi, che ne rendono impossibile un'indagine univoca. In tal modo, lo storico si dovrebbe comportare come un ispettore di rovine, in grado di muoversi all'interno di una «rete di curiosità prossime e complici: la famiglia, la festa, la memoria, le identità»[32].

Se la vocazione di ogni tipo di società consiste nel cercare di lottare contro il potere disgregante della morte, individuale o collettiva, mediante un insieme di credenze e di pratiche, nel caso specifico della Danza Macabra, di questo tema iconografico e letterario, e di questa forma spettacolare ancora insufficientemente documentata, non possiamo continuare a ignorare l'enorme flusso di segnali e tensioni eterogenee che vi gravitano intorno.

Ciò significa che lo storico del teatro dovrebbe, come lo storico tout court, interrogare tutto l'insieme di messaggi e simboli che disegna l'aura della morte tra il medioevo e l'età moderna, senza limitarsi a utilizzare un singolo concetto di teatro come paradigma per qualsiasi altra forma di rappresentazione possibile.

Nel caso di Pinzolo, l'affresco del cimitero, che materializza una confluenza di immagini e testi, i Disciplini nella loro veste di attori, il pubblico di fedeli che partecipa all'evento, ci restituiscono l'idea di

[32] M. Vovelle, *Introduzione* a *La morte oggi*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 12.

un teatro potenziale, di una sintesi espressiva e di un progetto di comunicazione in grado di realizzarsi in un contesto ben definito. Grazie al composito patrimonio di credenze e immagini, e al materializzarsi di visioni collettive, la paura della morte prende forma nei suoi molteplici rappresentanti sociali, per sfilare nell'immaginario dei convenuti, in una sorta di festa macabra.

Marina Longo

TOMMASO FRANCINI, INGEGNERE, SCENOGRAFO, «HONORABLE HOMME» FIORENTINO ALLA CORTE DI FRANCIA (1598-1651)

È ormai un fenomeno ampiamente osservato nelle scienze umane quello per cui una consuetudine o un paradigma, irradiati da un'area propulsiva, sopravvivono nelle aree cosiddette periferiche tenacemente a lungo e in forme assolutamente conservative. Nel campo della storia dello spettacolo Jean Jacquot sosteneva molti anni fa che il prototipo teatrale italiano cinque-secentesco, che si è soliti definire teatro di corte, nel tempo si era affermato con maggior rigore paradigmatico in zone «limitrofe» come la Francia, la Spagna e l'Inghilterra rispetto al luogo di origine [1].

Le vicende di Tommaso Francini (1572-1651) sono il perfetto corollario di questo assunto [2]. Allievo di Bernardo Buontalenti e suo collaboratore nel cantiere della villa medicea di Pratolino [3]. Francini

[1] Cfr. J. Jacquot, *Les types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, études réunies et présentées par J. Jacquot, Paris, Cnrs, 1964, p. 500.

[2] Il presente saggio è estrapolato dalla mia tesi di dottorato di ricerca in Storia dello spettacolo dal titolo *La diplomazia degli ingegni fra Cinque e Seicento. Tommaso Francini, architetto, scenografo, «honorable homme» alla corte di Francia*, coordinatrice prof.ssa Sara Mamone, Università degli studi di Firenze, ciclo XIV.

[3] Tommaso nacque il 6 marzo 1572 da Piero di Tommaso Francini, fabbro di Santa Felicita, e da Clemenza di Frosino di Niccolò Pagni (cfr. Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze – d'ora in poi aodf –, *Battesimi di màschi 1561-1571*; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – d'ora in poi bncf –, *Poligrafo Gargani*, 861, nn. 236-237). Molti anni dopo, per legittimare la nobilitazione concessa con lettere patenti dal re di Francia, il granduca di Toscana avrebbe fornito una documentazione sulle origini antiche e di tutto riguardo della famiglia Francini, in possesso perfino di uno stemma dinastico (cfr. voci *Francine, Francini, Franchini* in Bibliothèque Nationale de France, Cabinet Manuscrits – d'ora in poi bnfm –, *Cabinet d'Hozier*, 150, 343; *Dossiers bleus*, 291; *Pièces originales*, 1235; lo stemma mostra un braccio in armatura con una mano che afferra una pigna con una stella, mentre sul fondo blu campeggiano tre gigli rossi lumeggiati d'oro). Difficile conciliare la paternità del fabbro di Santa Felicita (mestiere affine a quello dei fontanieri) con le illustri ascen-

esportò e consolidò a Parigi un modello artigianale sofisticato, intriso di meccanica aristotelica e di quei contenuti filosofici neoplatonici con cui la corte dei Medici amava da tempo sublimare il proprio teorema di potere. La sua chiamata oltralpe conferma la corrispondenza fra questi canoni e le esigenze della monarchia francese fra Cinque e Seicento, che guardava alle corti italiane (e in particolar modo a Firenze) come fucina di ingegni, in alcuni casi di veri e propri «mestieranti», a cui affidare il compito di una propaganda abile e seducente mascherata nel *divertissement*.

Il microteatro di automi da Pratolino a Saint-Germain-en-Laye

Tommaso Francini partì nel 1598 (assieme ai fratelli Camillo, Piero e Alessandro) incaricato di sovrintendere ai lavori delle grotte del castello di Saint-Germain-en-Laye, fra le principali residenze di Enrico IV[4]; la mansione specifica era dovuta all'interesse suscitato

denze accreditate dalla corte francese, e che parrebbero piuttosto il frutto di una iniziativa autopromozionale. Al di là della supposta partecipazione al cantiere degli spettacoli per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena nel 1589, forse come giovane apprendista della bottega di Buontalenti, la prima presenza professionale attestata di Tommaso riguarda proprio i lavori della villa di Pratolino. Nei registri della Depositeria generale sugli stipendiati di corte compare il suo nome dal 1593, con la retribuzione di «scudi otto il mese per un anno per lavorar sopra li edifizii dell'acqua di Pratolino, e altrove, da cominciare a dì primo di ottobre 1593 come per rescritto di Sua Altezza de 15 settembre 1593». L'incarico gli fu rinnovato dal 7 ottobre 1594 a tutto agosto 1595, e ancora di anno in anno fino al 1597 «con il medesimo salario». Nel frattempo, il 24 ottobre 1594, egli era stato eletto intendente sopra le fonti di Pratolino (cfr. Archivio di Stato di Firenze – d'ora in poi asf –, *Depositeria Generale*, 389, cc. 43v, 45r, 47r, 48v e 50r; *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, f. 3679, c. 74).

[4] Nelle intenzioni dei granduchi la cessione dell'ingegnere doveva essere assolutamente provvisoria, promozionale quanto le *tournées* dei comici dell'arte. Enrico IV, dal canto suo, aveva in progetto massicci ampliamenti nel parco di Saint-Germain; dopo il viaggio ad Amboise di Leonardo da Vinci, cui nel 1517 Francesco I aveva commissionato il grandioso palazzo reale di Romorantin con giardini e fontane, e dopo la chiamata di Sebastiano Serlio a Fontainebleau nel 1543, era quasi implicito che l'appalto di lavori così vistosi dovesse essere affidato a un nome italiano. Diversamente da quanto sostiene Albert Mousset, il primo vero biografo dei Francini (cfr. A. Mousset, *Les Francine créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France de 1623 à 1784*, Paris, Picard, 1930; Id., *Ce que Paris doit aux intendants généraux des eaux et fontaines*, Paris, Éditions littéraires et artistiques nouvelles, 1952), e con lui tutta una schiera di studiosi, personalmente propendo per l'ipotesi di un ruolo di primo piano, nelle trattative per la partenza di

dalle sue creazioni di automi nelle grotte di Pratolino. Nella villa medicea Francini aveva trovato un cantiere ormai quasi compiuto, ma che poteva autoriprodursi all'infinito per gemmazione di artifici e meccanismi sempre più sofisticati e di effetto. Il suo intervento aveva mirato dunque a perfezionare automatismi preesistenti (forse già sottoposti a usure e infiltrazioni) o a crearne di nuovi, ma in strutture comunque già disposte dai predecessori. A lui si devono certamente il congegno della grotta della spugna, ovvero un piano girevole su cui scorrevano attorno a un monte un pastore e i suoi cani, e quello

Tommaso, sostenuto dal maresciallo François de Bassompierre (1579-1646) più che da Jérôme Gondi e dalla sua famiglia, che pure avrebbero mantenuto stretti contatti con i Francini a Parigi. Bassompierre (sul quale si rinvia alla sempre valida biografia di P. Bondois, *Le maréchal de Bassompierre. Portraits et documents inédits*, Paris, Albin Michel, 1925) si trovava proprio nel 1597 in visita a Firenze e Pratolino per conto del re di Francia, a rappresentare il proficuo *trait-d'union* fra il modello filosofico fiorentino inteso come sostegno ideologico del potere e il nuovo contesto culturale in assetto – ma tutto da tessere con alleanze e prestiti allogeni – che doveva legittimare la corona di Francia. Non per caso la sua biografia è costellata di incontri e frequentazioni con gli esponenti più significativi della politica e della cultura «fiorentinocentrica». Nel 1615 Elie Garel gli dedicò la sua interpretazione, di chiara matrice neoplatonica, del *Ballet de Madame* (cfr. [E. Garel], *Les Oracles François, ou Explication allégorique du Ballet de Madame, soeur aisnée du Roy. Oeuvre soigneusement recherchée et curieusement enrichie d'Allégories, Mythologies et Morales conceptions tirées tant des meilleurs Poetes et Historiens Grecs et Latins, que des préceptes de Philosophie. Par Elie Garel.* A Paris, chez Pierre Chevalier, ruë Sainct Jacques, à l'image Sainct Pierre, près les Mathurins. 1615. Avec privilege du roy). Nel 1616, alla vigilia del suo assassinio e isolato dai più, l'odiato italiano Concino Concini gli avrebbe rivelato i suoi fondati sospetti con la confidenza di una frequentazione di lunga data (cfr. [F. de Bassompierre], *Memoires du mareschal de Bassompierre contenant l'histoire de sa vie et de ce qui s'est fait de plus remarquable à la Cour de France pendant quelques années.* A Cologne, chez Pierre du Marteau, 1665, vol. I, p. 400, e asf, *Carte strozziane*, 55, cc. 631v-632r). Nel 1622 il drammaturgo Giovan Battista Andreini gli avrebbe dedicato la sua commedia *Amor nello specchio*, definita dalla critica una «riscrittura 'comica'del mito platonico dell'Androgino» (M. Lombardi, *L'educazione del sovrano. Platonismo nello spettacolo francese del Seicento*, in *Drammaturgia*, a. II, 1995, p. 20). Nel 1630, infine, il cardinale di Richelieu lo avrebbe fatto imprigionare nella Bastiglia accusandolo di complotto antifrancese con la Regina Madre. La presenza di Bassompierre a Pratolino in anni immediatamente precedenti il viaggio di Francini a Parigi è uno dei tasselli che aiutano a ricostruire il processo di esportazione in Francia del neoplatonismo di ascendenza fiorentina come strumento puramente politico. E l'aspetto tecnico-scenografico è una componente fondante di questo processo. Il sapere artigianale di Buontalenti e dei suoi allievi dava forma a un messaggio unidirezionale da parte del granduca con risultati di sicuro effetto spettacolare; era necessario allora acquisirlo, trapiantarlo, per ottenere nella stessa misura un consenso «pubblico» in uno Stato, come quello francese, dilaniato dalle guerre di religione e ancora precario sul piano della legittimità del sovrano.

della metamorfosi di Narciso in fiore, la cui favola ispirava la fontana di un'altra grotta sotto l'Appennino del Giambologna[5]. Le attribuzioni di queste opere di ingegno sono spesso suggerite da Agostino del Riccio, frate domenicano e cultore di botanica e mineralogia, il quale scrisse attorno al 1597 una sorta di *summa* utopica del giardino cinquecentesco plasmata sul modello di Pratolino, in particolare per quel che riguarda «grotte ove vi sieno animali e figure varie d'huomini e donne che buttino acqua per via di ruote, contrapesi, fili d'ottone et di ferro»[6]. Svelando, al di là del «diporto» che gli automi procuravano ai visitatori, il loro indubbio valore metaforico, il Riccio sottolineava la commistione tragicomica – tipicamente cinqueseicentesca – di temi mitologici (che alludevano immediatamente alla figura divinizzata del committente) e di aspetti di vita quotidiana, mescidanza con cui la microrappresentazione automatica sintetizzava la realtà in una miniatura a tutto tondo perfettamente gestibile dal granduca. Il quale si riservava, non da ultimo, il diletto e il potere di cogliere di sorpresa i suoi ospiti con getti d'acqua improvvisi, tramutandosi in regista nascosto ma onnipresente.

La descrizione-creazione del Riccio schiudeva attraverso le grot-

[5] Una miniera di fonti coeve ricostruisce attraverso le descrizioni l'assetto originario della villa di Pratolino e le sue progressive realizzazioni fino al Settecento. Si rinvia ad esempio alle rime *Vaghezze sopra Pratolino* che Raffaello Gualterotti pubblicò nel 1579 (riportate in appendice a E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1989², 2 voll., vol. I, pp. 474-88), a M. de Montaigne, *Journal de voyage*, édition présentée, établie et annotée par F. Garavini, Paris, Gallimard, 1983, pp. 175-77, al *Discorso sopra le meraviglie di Pratellino e d'Amore* di Francesco de'Vieri (1586), (ampi stralci del testo sono riportati in *Il concerto di statue*, a cura di A. Vezzosi, Firenze, Alinea, 1986, pp. 114-40). Sul versante iconografiche imprescindibili i disegni di Giovanni Guerra, conservati nella Biblioteca Albertina di Vienna, e la planimetria di Heinrich Schickardt, nella Landesbibliothek di Stoccarda (riprodotti ivi; la datazione proposta in quella sede è il 1598 per Guerra e il 1600 per Schickardt), oltre alle successive incisioni di Salomon de Caus (cfr. [S. De Caus], *Les raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes. Ausquelles sont adjoints plusieurs desseins de grotes et fontaines. Augmentées de plusieurs figures, avec le discours sur chacune, par Salomon de Caus, ingenieur et architecte du roy*. Paris, chez Hierosme Droüart, ruë Saint Jacques, à l'Escu au Soleil, 1624. Avec privilege du roy) e ad alcune acqueforti di Stefano della Bella, della metà del '600.

[6] Il trattato, non pubblicato, ma la cui data si evince dal Riccio stesso che nella parte conclusiva scrive «quest'anno 1597», è trascritto interamente in D. Heikamp, *Agostino del Riccio, 'Del giardino di un re'*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine. Fonti letterarie e storiche*. Atti del convegno internazionale di studi (Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1981, pp. 59-123.

te un universo polimorfo di animali e figure classico-mitologiche: il drago, l'orso, «animali quadrupici», Cupido, Piramo e Tisbe, Antonio e Cleopatra, ninfe e satiri, belve feroci che il canto di Orfeo miracolosamente ammansisce. Ovvero automatismi indotti dalla cultura del tempo, che attingeva a piene mani tanto alle fonti antiche quanto ai bestiari medievali, rielaborando i soggetti in varie forme artistiche. Non casuale allora, ma piuttosto frutto di una consapevole autocitazione, la ricomparsa di questi temi nelle grotte che Francini realizzò, a partire dal 1599, a Saint-Germain-en-Laye: il trionfo acquatico di Nettuno che avanza attorniato dai marescialli di Francia intenti a forgiare le armi su un'incudine[7], la vittoria di Perseo su un drago rutilante e la liberazione di Andromeda sullo sfondo di una microfucina di fabbri e arrotini, la schiera di belve feroci soggiogate dal suono della lira di Orfeo[8].

[7] Si suggerisce qui un'allusione alla scena del quattrocentesco Trionfo di Vulcano nell'affresco del mese di settembre nel Palazzo Schifanoia a Ferrara. Secondo la recente storiografia le competenze ingegneristiche degli esponenti di area ferrarese-veneta erano ben note ai fiorentini, per cui si può ipotizzare una circolazione proficua tra le due "scuole" di manoscritti di opere scientifiche, quando non la collaborazione dei singoli rappresentanti. La formazione di Francini, plasmata su queste influenze, poteva benissimo presupporre la conoscenza di un *exemplum* come il ciclo di Schifanoia. In quegli stessi anni, e precisamente nel 1608, Giulio Parigi avrebbe scelto per il quinto intermezzo da lui realizzato per *Il giudizio di Paride* proprio il titolo di *La fucina di Vulcano*. L'incisione relativa di Remigio Cantagallina mostra cavità sotterranee che ricordano gli antri di grotte. Cfr. in proposito S. Mamone, *Firenze e Parigi. Due capitali per una regina, Maria de'Medici*, Milano, Silvana, 1988², pp. 95-96. Per una interpretazione degli affreschi ferraresi si rinvia a C. Cieri Via, *I trionfi, il mito e l'amore: la fascia superiore dei mesi negli affreschi di Palazzo Schifanoia*, in *Atlante di Schifanoia*, a cura di R. Varese, Modena, Panini, 1989, pp. 37-55.

[8] Il progetto di Saint-Germain, che sarebbe stato portato a termine da Francini nel corso di undici anni, prevedeva la costruzione di sette terrazze; tra la prima e la seconda uno scalone a ferro di cavallo doveva avvolgere la fontana di Mercurio. Si trattava di un esplicito richiamo alle rampe curve che conducevano fra i getti d'acqua alle grotte di Pratolino; base comune era quel modello buontalentiano di scala, ben noto a Francini, edificato anche nel Teatro Mediceo degli Uffizi. Sotto la terza terrazza, di ordine dorico con portici, in posizione centrale doveva collocarsi la grotta del drago, nell'ala sud la grotta di Nettuno, in quella nord la grotta della damigella che suona l'organo; sotto la quarta terrazza, di ordine toscano, a nord la grotta di Perseo e di Andromeda, a sud quella di Orfeo, infine, centrale, la grotta dei «flambeaux», ovvero una grotta secca illuminata da fiaccole. Anche nel caso di Saint-Germain c'è un confortante sostegno documentario che ha permesso di restituire ciò che gli agenti naturali e il tempo hanno irreversibilmente distrutto. Si rinvia in particolare alla descrizione del tedesco Thomas Platter, riportata in L. Sieber-E. Mareuse, *Description de Paris, par Thomas Platter le jeune de Bâle (1599)*, in *Mémoi-*

In particolare quest'ultima grotta di Orfeo vantava una scenografia indubbiamente teatrale, ascrivibile piuttosto al genere degli intermezzi trionfali che coronavano commedie e drammi in musica del tempo. L'antecedente illustre era quella *Favola di Orfeo* del Poliziano che nel 1506 il governatore francese a Milano, Charles d'Amboise, aveva chiesto di mettere in scena a Leonardo da Vinci, e in occasione della quale era stata creata una macchina teatrale rivoluzionaria, la montagna-caverna[9]. Anche a Saint-Germain era prevista una nuvola che si apriva con una rotazione, lasciando calare questa volta (e non ascendere come nel caso del Plutone leonardiano) una schiera di divinità olimpiche che attorniavano le figure dei sovrani e del delfino. Sullo sfondo alcune «perspectives», una con scena boscherecia, a cui probabilmente si sovrapponeva poi (a caduta) una seconda con la raffigurazione del castello stesso di Saint-Germain[10]. Francini

res de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, xxiii, 1986, pp. 167-224; al diario del medico di Luigi XIII, Jean Héroard ([J. Héroard], *Journal de Jean Héroard, médecin de Louis XIII*, sous la direction de M. Foisil, Paris, Fayard, 1989, 2 voll., vol. I, in particolare le annotazioni sparse relative agli anni 1604-1618); al giornale di viaggio dell'inglese Evelyn ([J. Evelyn], *The diary of John Evelyn, now first printed in full from the manuscripts belonging to Mr. John Evelyn*, edited by E.S. de Beer, Oxford, Clarendon Press, 1955, 6 voll., voll. I-II); infine a [A. Du Chesne], *Les antiquitez et recherches des villes chasteaux et places plus remarquables de toute la France. Selon l'ordre et ressort des Parlements. Oeuvre enrichie des fondations, situations, et singularitez des villes, places, et autres choses notables concernant les Parlemens, Juridictions, Eglises et Polices de ce royaume. Par André du Chesne, vivant conseiller du roy en ses conseils, historiographe de France. Revu, corrigé et augmenté sur les Memoires du deffunt, par François du Chesne son fils, advocat en Parlement et au conseil d'Estat et privé de Sa Majesté, aussi historiographe de France.* A Paris, chez Jeremie Boüillerot, rue de la Calandre, devant le Palais, 1647, e al settecentesco *Journal d'Antoine l'Aîné, porte-arquebuse de chambre de Louis XIII*, Archives Municipales de Saint-Germain-en-Laye – d'ora in poi amsgl –, II. 4, b, cc. 44-47.

[9] Sulla proteiforme attività di Leonardo da Vinci si rinvia almeno a K. Steinitz, *A reconstruction of Leonardo da Vinciś revolving stage*, in *Art Quarterly*, xii, 1949, pp. 325-36, pp. 325-36; *Macchine di Leonardo: mostra di modelli*, catalogo della mostra a cura di G. Di Toni (Brescia, 1987), Brescia, Centro ricerche leonardiane, 1987; *Ingegneri del Rinascimento da Brunelleschi a Leonardo*, catalogo della mostra a cura di P. Galluzzi (Firenze, 22 giugno 1996-6 gennaio 1997), Firenze, Giunti, 1996. Si segnala in particolare il recente e interessantissimo contributo della mostra allestita al Museo Civico di Arezzo: *Leonardo da Vinci, il foglio del teatro*, catalogo della mostra a cura di C. Starnazzi (Arezzo, giugno-settembre 2002), Arezzo, Comune di Arezzo, 2002.

[10] Del meccanismo ben diffuso di *scaena ductilis*, tramite teli dipinti che ne scoprono altri scorrendo lateralmente oppure cadendo, Sabbatini fornì una teorizzazione consuntiva nel 1638; cfr. [N. Sabbatini], *Pratica di fabricar scene e macchine ne'teatri di Nicola Sabbatini da Pesaro già architetto del serenissimo duca Francesco*

utilizzava evidentemente una citazione simbolica attinta al suo patrimonio d'origine, ovvero quella della piazza dei Signori di Firenze adoperata nel corso degli spettacoli allestiti nel 1565 e nel 1568 nel Salone dei Cinquecento[11]. E analoga era l'intenzionalità di un reciproco e speculare rinvio tra paesaggio reale al di fuori della grotta e sintesi idealizzata al suo interno, tanto più in quanto la visione ideale faceva da sfondo all'apoteosi della famiglia dei monarchi e al Delfino che scendeva dal cielo in un carro trionfale sostenuto da angeli (ulteriore citazione degli ingegni brunelleschiani e delle buontalentiane macchine delle nuvole), al suono di strumenti celestiali.

Successivamente, attorno al 1608, la realizzazione della grotta «des flambeaux» potenziò il repertorio scenotecnico, introducendo veri e propri mutamenti a vista. La scenografia, che improvvisamente mostrava un mare in tempesta con tuoni e fulmini, ricordava esplicitamente, forse per una raffinata citazione voluta da Francini, quella illustrata nel trattato di Erone Alessandrino per rappresentare la duplice «favola» di Nauplio e di Aiace[12]. Tutti i congegni menzionati

Maria Feltrio della Rovere ultimo signore di Pesaro. Ristampata di nuovo con l'aggiunta del secondo libro. All'illustrissimo e reverendissimo signore monsignor Onorato Visconti arcivescovo di Larissa della provincia di Romagna ed essarcato di Ravenna presidente. In Ravenna, per Pietro de' Paoli e Giovan Battista Giovannelli stampatori camerali, 1638. Con licenza de'superiori, pp. 50, 65 (si ricordano qui le due edizioni moderne del trattato: cfr. N. Sabbatini, *Pratica di fabbricar scene e macchine ne'teatri*, a cura di E. Povoledo, Roma, Bestetti, 1955, e *Scene e macchine teatrali della commedia dell'arte e della scenotecnica barocca con i disegni originali*, a cura di A. Perrini, Roma, Editori & Associati, 1989).

[11] Sui due eventi ancora preziosa la lettura di L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 103-6.

[12] Alla fine del Cinquecento le due parti degli *Automata* e degli *Spiritalia* di Erone Alessandrino (I sec. a.C.) erano state riportate alla luce in Italia in varie edizioni critiche (con tanto di postille e commenti) da Vannucci Biringucci (cfr. [O. Vannucci Biringucci], *Erone Alessandrino tradotto d'Oreste Vannocci Biringucci*, 1582, Siena, Biblioteca Comunale, ms. LVI), da Giovan Battista Aleotti (cfr. [G.B. Aleotti], *Gli artifitiosi et curiosi moti spiritali di Herrone. Tradotti da Maestro Giovan Battista Aleotti d'Argenta. Aggiontovi dal medesimo quattro theoremi non men belli, e curiosi de'gli altrj. Et il modo con che si fa artifitiosamente salir un canale d'acqua viva, o morta, in cima d'ogn'alta torre. Al serenissimo signore Duca Alfonso II duca di Ferrara suo signore.* In Ferrara, 1589. Per Vittorio Baldini, stampator ducale), da Bernardino Baldi (cfr. [B. Baldi], *Di Herone Alessandrino de gli automati, overo macchine se moventi libri due, tradotti dal greco da Bernardino Baldi.* In Venezia, appresso Girolamo Porro, 1589), da Alessandro Giorgi da Urbino (cfr. [A. Giorgi da Urbino], *Spiritali di Herone Alessandrino. Ridotti in lingua volgare da Alessandro Giorgi da Urbino.* In Urbino, appresso Bartolomeo e Simone Ragusi fratelli. Con licenza de'superiori. 1592).

da Erone venivano singolarmente riesumati da Francini con puntuale ricorrenza di situazioni, e con la stessa accortezza nel mantenere il dispositivo nascosto alla vista e all'udito. Il secondo mutamento a vista prevedeva un fondale dipinto identico a quello utilizzato nella grotta di Orfeo (con il castello di Saint-Germain e il carro trionfale dei sovrani), mentre con l'ultimo il giardino ideale si tramutava in paesaggio desertico popolato da belve feroci, in cui campeggiava una fata a statura naturale che suonava il liuto (altro motivo desunto dal mito di Orfeo della grotta precedente) [13]. In una sorta di *iter mentis ad regem* le due grotte, quella di Orfeo e in seguito quella delle fiaccole, dovevano configurarsi dunque come il culmine del percorso dei visitatori di Saint-Germain, con l'apoteosi della rappresentazione dei sovrani e della loro residenza in un duplicato *féerique* dalle implicazioni ideologiche chiarissime: il divertimento automatico era un privilegio esclusivo della corte generosamente offerto alla contemplazione di sguardi esterni [14].

[13] Cfr. *Journal d'Antoine l'Aîné*, cit., pp. 45-46.

[14] Occorre sciogliere un'apparente incongruenza tra le fonti scritte e quelle iconografiche a noi pervenute. Una indubbia scenografia con nuvole e carri trionfali compare alle spalle di Orfeo nell'incisione della grotta, appunto di Orfeo, eseguita da Abraham Bosse in anni successivi (cfr. Bibliothèque Nationale de France, Cabinet Estampes – d'ora in poi bnpe – Ed.30 rés., *Oeuvre d'Abraham Bosse*). Ma della grotta di Orfeo manca una testimonianza scritta circa la presenza di scenografie. Tale testimonianza sussiste al contrario, nel *Journal d'Antoine l'Aîné*, per la grotta delle fiaccole, a cui però non fa riscontro alcun documento iconografico, salvo un disegno attribuito allo stesso Tommaso Francini con una sorta di «secondo teatro» innalzato su una grotta adornata di conchiglie, e in cui compare la scenografia di un *donjon*, che potrebbe benissimo rappresentare uno dei campanili del castello di Saint-Germain. È vero che entrambe le tipologie documentarie di cui si dispone (le descrizioni di Antoine l'Aîné e le incisioni di Bosse) sono piuttosto tarde rispetto alla progettazione e alla costruzione delle grotte, per cui, soprattutto per la seconda, si potrebbe pensare a una sovrapposizione involontaria nella memoria *a posteriori* dell'incisore, o, più verosimilmente, a una lucida operazione di sintesi di elementi enucleati da diversi *loci* e giustapposti in un compendio iconico promozionale. Fenomeno del resto diffuso nel caso delle incisioni decorative di testi «ufficiali» cinque-secenteschi, in cui l'intenzionalità primaria mirava alla propaganda di luoghi, autori ed eventi, e in cui la verosimiglianza sottostava spesso alla volontà di offrire in un solo colpo d'occhio paradigmatico i singoli aspetti di uno stile o di una circostanza da celebrare. A dirimere la questione sopraggiunge un atto notarile da me rinvenuto negli Archivi Nazionali parigini, stipulato nel 1604 da Tommaso Francini e dal fratello Alessandro, anch'egli ingegnere e intendente alle acque di Fontainebleau (cfr. Archives Nationales de Paris – d'ora in poi anp –, *Minutier Central*, Et XIX, 351, c. 66r). Vi sono contenute precise indicazioni sulle «prospettive» da utilizzare nella grotta di Orfeo, che a partire dal 1603 era in una fase avanzata di lavori.

Le due esperienze di Pratolino e Saint-Germain vanno esaminate come ricadute fenomenologiche di quel binomio concettuale giardino-teatro fondamentale nella prospettiva di una riflessione storica sull'evoluzione del luogo teatrale fra Cinque e Seicento. Scaturito dalla laicizzazione di un archetipo sacro medievale [15], lo spazio del giardino cinque-seicentesco offriva spunti immediati per la prossemica teatrale; se viali, fontane e grotte, venivano minuziosamente rielaborati come sintesi prospettica delle tre scenografie di ascendenza vitruviana (tragica, comica, satirica), il teatro a sua volta rubava artifici alla natura, facendo confluire nello spettacolo automatico (si pensi agli intermezzi buontalentiani del 1586) un immaginario magico-esoterico che i giardini possedevano *ipso facto* [16].

La perizia delle direttive fornite e la presenza anche del fratello di Tommaso sottolineano il livello dell'elaborazione tecnica richiesta. Si potrebbe dedurre che la scenografia, pensata nel 1604 per l'allora esistente grotta di Orfeo, sia stata poi virata, con ulteriori perfezionamenti e multipli cambi di scena, nella nuova grotta delle fiaccole, che nel 1608 doveva essere comunque approntata poiché, come racconta Jean Héroard nel suo *Journal*, il piccolo Delfino ne conosceva bene i meccanismi (cfr. [Héroard], *Journal de Jean Héroard*, cit., vol. I, p. 1507).

[15] Per una profonda comprensione di questa evoluzione dal *claustrum* di origine biblica (inteso come recinzione simbolica della castità di Maria) al *locus amoenus* in quanto spazio privilegiato per l'ozio del principe (in cui l'apparente casualità della natura che irrompeva con suoni e profumi rientrava in realtà in un ordine supremo, cabalistico, governato dall'armonia di rapporti e di proporzioni) resta illuminante l'*excursus* in Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Einaudi 1988, pp. 82-93 e note relative.

[16] Qualche anno più tardi Bacone avrebbe stilizzato nel *Novum Organum* (1620) l'immagine del sapere come «selva», come giardino che lo scienziato-filosofo deve decodificare, svelando le leggi seguite dal Dio meccanico nel gioco della sua creazione. Si rinvia in proposito a P. Rossi, *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, Milano, Feltrinelli, 1984, e H. Bredekamp, *La nostalgie de l'antique*, Paris-New York-Amsterdam, Diderot, 1996, p. 80, in cui si rinviene un altro *topos* utilizzato da Bacone, questa volta nell'opera *Nuova Atlantide*, ovvero la «casa di Salomone», la sede della conoscenza, raffigurata come una sorta di *kunstkammer* decorata con elementi naturali e artificiali. Cfr. anche M. Mastrorocco, *Le mutazioni di Proteo. I giardini medicei del Cinquecento*, Firenze, Sansoni, 1981, L. Berti, *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze, Edam, 1996², C. Bino, *L'ordine meccanico. Tecnica e sapienza nel teatro degli Uffizi di Bernardo Buontalenti*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dello spettacolo, coordinatore prof. Siro Ferrone, Università degli studi di Firenze, XIII ciclo (in particolare alle pp. 33-78); si veda anche il recente L.J. Feinberg, *Nuove riflessioni sullo Studiolo di Francesco I*, in *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537-1631*, catalogo della mostra a cura di M. Chiarini – A.P. Darr – C. Giannini (Firenze, 13 giugno-29 settembre 2002/Chicago, 9 novembre 2002-2 febbraio 2003), Milano, Skira,

Nel caso esemplare di Pratolino il sodalizio intellettuale tra il granduca Francesco de' Medici e l'ingegnere Bernardo Buontalenti, più volte indagato dalla storiografia recente [17], aveva raggiunto l'apice nella creazione di automi raffinatissimi che in una combinazione iterata di meccanismi idrodinamici tentavano di riprodurre con la scienza e l'arte il movimento della natura. L'infinita ripetizione meccanica della materia potenziava il fascino dell'elemento acquatico, simbolo di uno spirito cosmico, di una forza immanente e invisibile che rappresentava, nel progetto filosofico neoplatonico di Francesco, il principio motore di tutte le cose [18]. Per Buontalenti e i suoi allievi la villa di Pratolino aveva aperto di fatto un vasto campo di sperimentazione, oltre che dei principi di idrologia, delle teorie classiche della dinamica, sull'abbrivio delle riflessioni umanistiche rivolte al teatro antico. L'interesse per le potenzialità dinamiche dei flussi di aria e di liquidi rientrava in un'ottica di studio e combinazione di movimenti meccanici (tramite argani, leve, ruote dentate, assi e cilindri) che fin dai tempi di Leonardo da Vinci aveva avuto applicazione tanto nell'architettura militare quanto nella scenotecnica dei *divertissements* cortigiani. Nel Cinquecento il doppio versante ingegneristico-scenografico trovò nel contesto fiorentino, arricchito dai continui apporti della tradizione ferrarese (con Giovan Battista Aleotti in prima linea, che visitò peraltro la villa di Pratolino nel 1591) [19] una fucina di sviluppo e di perfe-

2002, pp. 57-75. Sugli intermezzi dell'*Amico fido* realizzati nel primo Teatro mediceo degli Uffizi nel 1586 si rinvia a Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., pp. 110-17; A. Testaverde Matteini, *L'officina delle nuvole. Il teatro Mediceo nel 1589 e gli intermedi del Buontalenti nel 'Memoriale' di Girolamo Seriacopi*, in *Musica e teatro. Quaderni degli amici della Scala*, vii, 1991, pp. 78-81; Bino, *L'ordine meccanico*, cit..

[17] Si vedano almeno *Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici*, a cura di C. Vasoli, Firenze, Giunti Martello 1980; G. Lensi Orlandi, *L'arte segreta. Cosimo e Francesco de'Medici alchimisti*, Firenze, Convivio/Nardini, 1991; Berti, *Il principe dello studiolo*, cit.; A. Fara, *Bernardo Buontalenti e Firenze. Architettura e disegno dal 1576 al 1607*, Firenze, Olschki, 1998; Bino, *L'ordine meccanico*, cit.

[18] Sul fiorire di traduzioni delle opere di Erone Alessandrino si è già detto in precedenza. Per le suggestioni filosofiche degli automi si rinvia, fra gli altri, a P. Morel, *Osservazioni sugli automi nel loro rapporto con le grotte, alla fine del Rinascimento*, in *Arte delle grotte. Per la conoscenza e conservazione delle grotte artificiali*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 17 giugno 1985), a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M. Pozzana, Genova, Sagep, 1987, pp. 59-64; M. Szafranska, *The Philosophy of Nature and the Grotto in the Renaissance Garden*, in *Journal of Garden History*, ix, 1989, n. 2, pp. 76-85.

[19] Si rinvia in proposito ai due volumi: *Ingegneri del Rinascimento*, cit., e *Giovan Battista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*. Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara, 6-7 dicembre 1996), a cura di A. Fiocca, Firenze, Olschki, 1998.

zionamento delle tecniche che la figura versatile di Bernardo Buontalenti prima, e della sua scuola poi, seppero recuperare in vari campi, dall'edificazione di fortezze e intendenza delle acque al microteatro degli automi, quest'ultimo al tempo stesso anticipazione e ricaduta «*en maquette*» del vero e proprio teatro di corte con le sue macchine per voli, apparizioni, mutamenti di scena[20].

Nella prospettiva più personale e contingente di Tommaso Francini, questa simbiosi fra giardino e teatro permette di armonizzare in un solo quadro unitario e coerente aspetti della sua attività che spesso sono stati analizzati, negli studi passati, come mondi coesistenti ma reciprocamente estranei. Su un versante lo si è voluto celebrare come l'intraprendente capostipite di una famiglia di fontanieri fio-

In quest'ultimo si segnalano i saggi di D. Lamberini (*Cultura e ingegneristica del Granducato di Toscana al tempo di Aleotti*, pp. 293-308), che profila un anello di congiunzione tra Ferrara e Firenze proprio attorno alle meraviglie idrauliche di Pratolino, e quello di W. Moretti (*Aspetti letterari dell'Idrologia' di G.B. Aleotti*, pp. 103-16), che focalizza la filiazione dell'opera aleottiana dai poemi di Ariosto e Tasso. Il nesso fra le ascendenze letterarie tassiane e il retaggio tecnico ferrarese appare pregnante nell'esperienza dei *ballets de cour* francesi curati da Tommaso Francini, di cui si parlarerà più avanti.

[20] Fra i numerosissimi contributi sul nesso teatro-giardino si segnalano i più recenti I. Mamczarz, *I teatri provvisori di «verzura» in Italia e in Francia*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Atti del convegno di studi (Roma, 23-26 maggio 1990), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1991, pp. 257-80; V. Cazzato-A.M. Giusti-M. Fagiolo, *Teatri di verzura. La scena del giardino dal Barocco al Novecento*, Firenze, Edifir, 1993; *I giardini del Principe*. Atti del convegno internazionale di studi (Racconigi, 22-24 settembre 1994), a cura di M. Macera, Torino, Ministero per i beni culturali e ambientali/Comitato per lo studio e la conservazione dei giardini storici/Soprintendenza per i beni ambientali e architettonici del Piemonte, 1994, 3 voll.; H. Brunon, *L'art des jardins en Italie et en France: sa dimension théâtrale aux XVIe et XVIIe siècle. Bibliographie critique et perspectives de recherche*, mémoire de diplôme d'études approfondies en histoire de l'art, sous la direction de D. Rabreau, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, U.F.R. d'Histoire de l'art et archéologie, 1995; *Il giardino delle muse: arti e artifici nel barocco europeo*. Atti del convegno internazionale di studi (Pietrasanta, 8-10 settembre), a cura di A.M. Giusti e A. Tagliolini, Firenze, Edifir, 1995; M. Fagiolo – A.M. Giusti – V. Cazzato, *Lo specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall'antico al Novecento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1998; *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*. Atti del convegno (Firenze-Lucca, 16-19 settembre 1998), a cura di I. Ballerini e L.M. Medri, Firenze, Centro Di, 1999; M. Mastroianni, *La grotta, luogo teatrale e simbolo barocco*, in *Les noces de Pélée et de Thétis/Le nozze di Peleo e Teti (Venezia, 1639-Parigi, 1654)*. Atti del convegno internazionale di studi (Chambéry/Torino, 3-7 novembre 1999), a cura di M.-T. Bouquet-Boyer, Bern et al., Peter Lang, 2001, pp. 283-302.

rentini particolarmente benvoluti dai sovrani di Francia per quasi due secoli; significativa in questo senso la citata biografia di Albert Mousset, che di Francini ha lasciato quasi completamente in ombra il ruolo di scenografo di Maria de' Medici prima, di Luigi XIII poi. Sul versante opposto gli studiosi della danza hanno sottolineato le soluzioni scenotecniche dei periatti, dei palchi rotanti e dei piani inclinati adottate dal fiorentino nei *ballets de cour* cui sovrintese, come picchi innovativi nel panorama spettacolare francese dell'epoca avulsi dal retroterra culturale e artigianale che Francini naturalmente ereditava dalla formazione fiorentina. Al contrario emergono vere e proprie *marques*, cifre stilistiche consapevolmente esibite che unificano senza soluzione di continuità i molteplici ambiti esplorati da Francini, suturando quelle conoscenze, trasmesse dalla storiografia in modo frammentario e irrelato, in una figura poliedrica che si può considerare a tutti gli effetti di *iconologo*. E al tempo stesso tali *marques* stilistiche, ovvero macchine semoventi o girevoli con grotte, giardini, rocce e sorgenti d'acqua, animali immaginari e figure mitologiche, ricompongono un bagaglio chiaramente leggibile in una chiave altra, quella ideologico-filosofica alla base della cultura, non soltanto teatrale, legata alla corte.

L'iconologo di Maria de' Medici

In quest'ottica lo snodo dell'attività di Francini si ravvisa proprio nel secondo decennio del Seicento, ovvero nel momento storico della reggenza di Maria de' Medici, la quale seppe disporre l'«allineamento paratattico» delle plurime circostanze spettacolari affidate alla sovrintendenza di Francini in una sintassi ideologica perfettamente congegnata. In essa il progetto per l'entrata della neoincoronata regina di Francia nel 1610 interagisce, sul piano tecnico e dei contenuti, con l'allestimento del carosello nella Place Royale (1612), del *Ballet d'Alcine* (1610), di *pièce* come la *Bradamante* di Garnier (1611), del «balletto-pièce» per Madame Elisabeth del 1613, per confluire nel noto *Ballet du triomphe de Minerve* del 1615.

Tanto l'ingresso trionfale di Maria de' Medici del maggio 1610, per il cui progetto è esplicitamente attestata la presenza dell'«ingenieur de Sa Majesté» Tommaso Francini al fianco dell'architetto del re Louis Métezeau e di Pierre Guillain «maistre des ouvriers de ma-

çonnerie» di Parigi[21], quanto il carosello nella Place Royale dell'aprile 1612, in cui il contributo di Francini non è comprovato ma sostenuto come ipotesi di lavoro, afferiscono a quella tipologia di spettacolarità viaria che fra Quattrocento e Settecento attuò una costante «rifondazione della città», fenomeno ampiamente analizzato, con analogie e differenze di casi, dagli studiosi della storia dello spettacolo[22]. E in entrambi i casi, per circostanze diverse, le strutture effimere rimasero a lungo esposte alla contemplazione dei sudditi, vere e proprie ossature di una città ridisegnata secondo precisi intenti propagandistici. Nel 1610 l'assassinio di Enrico IV aveva cancellato dal programma di cerimonie l'ingresso trionfale di Maria, la quale però aveva potuto realizzare il sogno dell'incoronazione a regina di Francia; il poeta François de Malherbe ricorda all'amico Peiresc che lun-

[21] Un resoconto puntuale dell'avanzamento dei lavori è nell'*Extraict des Registres de l'Hostel de Ville* in Bnfm, *Manuscrits français*, 18520, cc.77r-200r. Sul *sacre et couronnement* di Maria si rinvia a Mamone, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 181-91.

[22] Nel caso degli ingressi solenni, il concetto di «metamorfismo urbano» sottolineato da Ludovico Zorzi si è nutrito nel tempo degli apporti di studi specifici da cui è comunque emerso un elemento di fondo, ovvero la volontà, nei committenti, di offrire una «manifestazione visiva» di un preciso programma politico. All'interno del percorso gli archi trionfali non erano semplicemente «śoglie'glorificanti per l'ospite illustre»; il loro susseguirsi, dettato da una logica rigorosa, stimolava lo sguardo del visitatore a montare i frammenti degli oggetti «scaglionati nel tempo e nello spazio» in una sequenza dinamica, quasi «filmica», che nel suo fluire disvelava i valori semantici (cfr. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 191n; C. Conforti, *Feste medicee: il battesimo, le esequie, l'apoteosi*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina, 1980, p. 108). La fenomonologia dei singoli eventi contingenti sottendeva, pur nella variabilità dei luoghi e dei gusti decorativi, un progetto sempre identico nella sua finalità, frutto dell'intervento di esperti artisti legati al potere, spesso riuniti proficuamente in uno *staff* dalle plurime competenze (cfr. A. Testaverde, *Feste medicee: la visita, le nozze e il trionfo*, ivi, pp. 69-100). Francini potrebbe essere considerato proprio uno degli «iconologi» dell'entrata del 1610, favorito dalle sue origini fiorentine imbevute di spettacolarità cittadina, di cui fu probabilmente testimone oculare a partire dalle feste nuziali di Francesco Medici e Bianca Cappello nel 1579. Ma un *exemplum* di chiara fama e molto vicino nel tempo fu sicuramente l'ingresso di Maria Maddalena d'Austria a Firenze del 1608, di cui la regina di Francia dovette avere una relazione dettagliata dai suoi informatori epistolari. A Maria non poteva sfuggire l'affinità dei due episodi: come quello fiorentino rappresentava il punto di congiunzione fra due momenti storici, così il suo ingresso dopo l'incoronazione rappresentava il traghettamento verso un nuovo assetto politico, e indubbiamente una rete di protezione nella eventualità non così lontana di una caduta del consorte (sul caso paradigmatico dell'entrata fiorentina di Maria Maddalena d'Austria e il ruolo di iconologo svolto da Ludovico Cigoli cfr. Testaverde, *1608: l'ingresso a Firenze di Maria Maddalena*, in *Città & regione*, nn. 8-9, 1979, pp. 170-92).

go il percorso cittadino «tous les arcs qu'on avoit dressés demeurent, et en a-t-on seulement ôtés les tableaux»[23]. Le creazioni che si potevano ammirare fra gli archi erano statue di Giove e Minerva (ovvie traslazioni evemeriste delle figure di Enrico IV e della consorte), isole ben salde sulle piattaforme e ricoperte di verzura, e templi, come quello dell'Eternità abitato da Demogorgone, rappresentati in forma di grotta muschiosa. In particolare quest'ultima soluzione scenografica (desunta dall'esperienza coeva dei giardini di Saint-Germain-en-Laye) rinvia automaticamente al repertorio franciniano. Anello di congiunzione tra le due fasi di attività dell'ingegnere fiorentino a Saint-Germain e a Parigi, *ante* e *post quem*, ovvero prima e dopo la morte di Enrico IV, la grotta è, fra gli ingegni di Francini, il *leitmotiv* che meglio avrebbe attecchito nei diversi contesti di rappresentazione, configurandosi come una sorta di «logo» di riconoscimento sapientemente dosato a scopi anche autopropagandistici[24].

Ugualmente nell'aprile 1612 le strutture realizzate per il carosel-

[23] Lettera a Peiresc da Parigi, del 19 maggio 1610, in [F. de Malherbe], *Oeuvres complètes de Malherbe, recueillies et annotées par M. L. Lalanne*, Paris, Hachette, 1862, 6 voll., vol. III, pp. 167-74.

[24] Un riscontro iconografico indiretto ma pregnante di questo evento spettacolare è nelle illustrazioni che corredano il *Livre d'architecture* che il fratello di Tommaso Francini, Alessandro, pubblicò a Parigi nel 1631, e in cui si dà ormai per certa l'ispirazione ai disegni e alle realizzazioni di Tommaso (cfr. A. Francini, *Livre d'architecture concernant plusieurs portiques et différentes inventions sur les cinq ordres de colonnes*. A Paris, chez Melchior Tavernier, graveur et imprimeur du roy pour les tailles-douces, demeurant en l'Isle du Palais, sur le quay qui regarde la megisserie, 1631. Avec privilege du roy. Del trattato esiste una ristampa anastatica moderna consultata: cfr. A. Francini, *Livre d'architecture concernant plusieurs portiques et différentes inventions sur les cinq ordres de colonnes*, London, Gregg International, 1966). Gli archi e portali delineati come *exempla* dei vari ordini architettonici di derivazione vitruviana (dorico, ionico, corinzio, toscano, composito) rappresentano tanto l'esplicazione figurativa più calzante delle sintetiche descrizioni contenute nei registri dell'Hôtel de Ville, quanto, su un piano generale, il punto di raccordo tra il versante teorico della trattatistica e quello empirico della spettacolarità coeva, di cui altrimenti non resterebbero che fenomeni irrelati e incompresi nel loro valore paradigmatico. Il ricorrente particolare delle balaustre e degli archi spezzati (indubbia cifra buontalentiana), unito alle nicchie, ai rivestimenti di muschio, alle fontane, alle decorazioni di *coquilles* e armi con i gigli di Francia, può essere validamente interpretato sia come abbozzo sia come memoria consuntiva delle complesse architetture viarie del 1610. Nel primo caso si potrebbe parlare di copie di quei progetti verosimilmente sottoposti da Francini all'approvazione dei colleghi Métezeau e Guillain e alla supervisione di Maria de' Medici; nel secondo si propenderebbe per un tentativo di ricostruzione *a posteriori*, dunque una traccia mnemonica relativamente attendibile di quelli che furono effettivamente gli archi trionfali in tale circostanza.

lo voluto dalla reggente Maria de' Medici rimasero per qualche tempo ancora nella Place Royale a causa della mole considerevole e dei meccanismi complicati di funzionamento: «la plus grande part des machines ne peurent sortir hors la Place Royale, principalement toutes celles que l'on avoit veuës cheminer seules»[25]. Sono proprio le macchine ad avallare l'ipotesi (sfortunatamente non supportata da documenti d'archivio) di un ruolo centrale di Tommaso Francini nel contesto di questi festeggiamenti. Al di là della sua probabile parentela con Honoré Laugier de Porché res, poeta di corte e autore per volontà sovrana della relazione del carosello[26], Francini era sicuramente un'importante memoria storica della sbarra medicea del 1589 a Firenze (non si esclude, si è detto, una sua partecipazione marginale in qualità di «garzone») e un simbolico *trait d'union* con la tradizione di origine della regina committente. Reciprocamente la piazza e i suoi luoghi deputati rappresentavano per il fiorentino, come accadde con l'entrata di Maria nel 1610, il campo di sperimentazione e perfezionamento, su scala amplificata, di macchine e dispositivi riconducibili al teatro automatico delle grotte e alla scena dei balletti e delle *comédies*. È sufficiente scorrere il campionario di «venture» di-

[25] *La continuation du Mercure françois, ou suitte de l'histoire de l'auguste regence de la royne Marie de Medecis, sous son fils le thres-chrestien roy de France et de Navarre, Louys XIII.* A Paris, chez Estienne Richer, au Palais, sur le Perron Royal, 1615. Avec privilege du roy, p. 354.

[26] Cfr. H. Laugier de Porchéres, *Le Camp de la Place Royale, ou Relation de ce qui s'est passé les 5e, 6e et 7e jour d'avril mil six cens douze, pour la publication des mariages du roy et de Madame avec l'Infante et le prince d'Espagne, le tout recueilli par le commandement de Sa Majesté.* A Paris, chez Micard et Du Bray, 1612. Le fonti a disposizione sul carosello del 1612 sono molteplici – indizio eloquente dell'ottica propagandistica con cui si andava costruendo l'evento –: a quelle ufficiali del *Romant des chevaliers de la gloire* di François de Rosset (cfr. [F. de Rosset], *Le Romant des chevaliers de la gloire, contenant plusieurs hautes & fameuses adventures des Princes, & des Chevaliers qui parurent aux Courses faictes à la Place Royale pour la feste des Alliances de France & d'Espagne. Avec la description de leurs Entrées, Equipages, habits, Machines, devises, armes & blasons de leurs Maisons. Dedié à la reine Regente: par François de Rosset.* A Paris, chez la veuve Pierre Bertaud, au mont S. Hilaire à l'Estoile d'or couronnée, & à sa boutique en la grande Court du Palais près de l'Audience, 1612. Avec Privilege du Roy) e del *Mercure françois* (cfr. *La continuation du Mercure françois*, cit., pp. 330-354) si aggiunse un florilegio di relazioni e *abrégés* che comparvero in concomitanza presso librai e *bouquinistes* della capitale. L'iconografia, altrettanto prolifica, mostra da vari punti di vista l'assetto paratattico della piazza in cui domina la celebre invenzione del Palazzo della Felicità (si vedano il noto quadro conservato al Musée Carnavalet e la serie di incisioni conservate in Bnfe, Cabinet Estampes, Qb[1] 1612, riprodotti in Mamone, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 228, 231, 239-43).

slocate nelle quattro giornate dell'aprile 1612 per individuare elementi facilmente ascrivibili alla produzione macchinistica di Francini. Le nicchie con maschere da cui zampillano fontane, con il dio Pan e i pastori che suonano flauti e oboi, i due elefanti, condotti per mano da quattro mori, che sostengono due torri piene di lance, le strutture piramidali (o fontane) su cui svetta Cupido, i mostri marini e le figure di Perseo, Pegaso, Andromeda, di Orfeo che con la sua lira muove rocce rivestite di verzura sono una eco diretta degli automatismi mitopoietici realizzati nelle grotte di Saint-Germain (e ancor prima a Pratolino), cui attingeva parallelamente la scenografia dei *divertissements* all'interno delle residenze reali (si pensi alla simbologia cosmica raffigurata nei sette piani della Torre dell'Universo e al retroterra filosofico dei contemporanei *ballets de cour* a partire dal 1581)[27]. Fra le testimonianze scritte e quelle iconografiche la corrispondenza è evidente: la macchina dell'elefante che sostiene le torri trova preciso riscontro in uno schizzo compreso nel taccuino di disegni ormai attribuito proprio a Tommaso Francini[28], in cui l'elefante è sovrastato da una torre decorata di stelle che sprigiona getti d'acqua. Ed è utile ricordare che gli attributi dell'antico *topos* dell'elefante, rivisitato nelle miniature medievali fino alla *summa* simbolica dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna e alla sua estroflessione artistica del giardino di Bomarzo, sono per antonomasia la castità, la forza e la saggezza[29].Virtù immancabili nella figura della sovrana Maria de' Medici che il carosello del 1612 aveva il preciso scopo di esaltare.

Nel vasto campo di possibili applicazioni delle competenze tecniche di Francini alle paternità ormai accertate si vuole qui affiancare una serie di ipotesi di attribuzione costruite per via indiziaria e analogica. La collazione di fonti, archivistiche, iconografiche, letterarie, edite e inedite, lascia supporre (anche se in assenza di prove dirimenti) un numero ancora maggiore di spettacoli legati al nome di

[27] Si veda per esempio la triplice lettura allegorica che del *Ballet comique de la royne* dette lo stesso autore, Belgioioso, in [B. de Beaujoyeulx], *Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur. Par Baltasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy, & de la Royne sa mere.* A Paris, Par Adrien le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy. 1582. Avec privilege, pp. 202-203.

[28] Ovvero la raccolta conservata in Bnfe, Hd.100.

[29] Cfr. G. Weber, *Un livre d'esquisses inédit attribué à Tommaso Francini (1571-1651)*, in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1980 (1982), p. 77.

Francini, proprio in virtù della posizione di assoluto privilegio di cui godevano artisti del suo calibro, consultati quando non ingaggiati effettivamente nelle ricorrenze spettacolari di rilievo. L'assunto di fondo è sempre quello di un unico modello costantemente riproposto in variazioni "invariate" che attengono alle diverse tipologie della spettacolarità di Antico Regime (ingressi trionfali, tornei, balletti, commedie, opere in musica), cui corrisponde specularmente l'omogeneità dei soggetti, nella quasi totalità attinti, oltre che al repertorio classico, a quel serbatoio mitopoietico che è la letteratura epico-cavalleresca. L'estrema duttilità della materia e l'assenza di unità d'azione permettevano di fatto una continua rielaborazione di personaggi, tematiche e intrecci ispirati ad Ariosto e Tasso. Se si è voluto vedere un terreno prediletto di attecchimento della letteratura italiana cinquecentesca nella pastorale, che seppe innestarsi perfettamente nell'*esprit* francese soprattutto grazie all'*Aminta*, al *Pastor fido* e alla *Filli di Sciro*[30], parallelamente le Armide e i Rinaldi, le Bradamanti e i Tancredi fagocitarono ogni forma spettacolare, supportati da una iconografia imponente che si andava diffondendo[31], e finirono per creare reti di citazioni e allusioni che oltrepassavano le barriere «fenomenologiche» dei generi, affermando una rappresentazione complessa e pregnante della realtà, quella appunto della «selva» con le sue venture e le sue *quêtes*[32]. C'è dunque un doppio binario di

[30] Sul trapianto della pastorale italiana oltralpe cfr. almeno D. Della Valle, *L'influence de l'"Aminta" sur la pastorale dramatique française*, Paris, Vrin, 1977; *Origini del dramma pastorale in Europa*. Atti del convegno internazionale di studi (Viterbo, 31 maggio-3 giugno 1984), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1985; *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Atti del convegno di studi (Roma, 23-26 maggio 1990), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale, 1991; C. Vinti, *L'"Amyntas" de Pinô: le Tasse en France*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997; E. Strauch Ngatoum, *Les éditions du 'Pastor fido' en France au temps de la cour médicéenne: de la scène au salon*, in *Voyages des textes de théâtre Italie-France-Italie (XVIe-XXe siècles)*, textes réunis et présentés par F. Decroisette, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998, pp. 17-37.

[31] Esemplificativo è il catalogo della mostra fiorentina *L'arme e gli amori: la poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra a cura di E. Fumagalli-M. Rossi -R. Spinelli, (Firenze, giugno-ottobre 2001), Livorno, Sillabe, 2001.

[32] Nella recente bibliogafia sulla fortuna tassiana e ariostesca in Italia e in Europa cfr. I. Gallinaro, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della 'Liberata' nei secoli XVII-XIX*, Milano, Angeli, 1994; *Torquato Tasso e la cultura estense*. Atti del Convegno Internazionale (Ferrara, 10-13 dicembre 1995), a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999; *Tasso e l'Europa: con documentazione inedita*. Atti

continuità, quello particolare fra le varie tappe della carriera di Francini, ma anche quello «macrostrutturale», che smentisce in un certo senso la distinzione di tipologie drammaturgiche in virtù della mescidanza, questa, ancora, tratto caratterizzante della cultura cinquesecentesca di matrice italiana (ferrarese e fiorentina).

Proprio la condivisione di un soggetto ariostesco permette di accostare due *divertissements d'enfants* (consuetudine spettacolare che avrebbe incontrato particolare favore alla corte di Maria), contigui nel tempo e allestiti con ogni verosimiglianza da Tommaso Francini: il *Ballet de Monsieur de Vendosme*, o *Ballet d'Alcine*, danzato la sera del 17 gennaio 1610 al Louvre e replicato all'Arsenal il 18[33], e la commedia *Bradamante* (tratta dalla tragedia di Robert Garnier), messa in scena nel castello di Saint-Germain il 2 agosto 1611[34].

Protagonista del primo era il quattordicenne figlio legittimato di Enrico IV e Gabrielle d'Estrées, duca di Vendôme, accompagnato dagli altri piccoli «figli di Francia», ovvero dalla folta schiera di figli legittimi e illegittimi del re. Il libretto del *ballet* contiene una descrizione della sala del Louvre, in cui si nota la presenza di palchi e gallerie a tre ordini protette perimetralmente da lunghe transenne. Il «théâtre» dove sedeva il re era elevato «de trois marches», con un baldacchino, centrale di fronte alla scena, in cui assistettero Enrico, Maria, la regina Margherita, e il Delfino ai loro piedi, fiancheggiati, nei doppi ordini di gallerie sulle ali della sala, dalla corte al comple-

del convegno internazionale di studi (Bergamo, 24-26 maggio 1995), a cura di D. Rota, introd. di G. Resta, prolusione di G. Bárberi Squarotti, Viareggio (Lucca), Baroni, 1996; Testaverde, *«Trattino il cavalier d'arme e d'amori»: etica spettacolare ed etica dinastica alla corte medicea nel secolo XVII*, in *«L'arme e gli amori»: Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, The Harvard University Center for the Italian Renaissance Studies, 27-28 giugno 2001), in corso di stampa. Più in particolare sulla fortuna della *Gerusalemme liberata* si rinvia a *La Jérusalem délivrée du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet*. Atti del convegno internazionale di studi (Paris, 13-14 novembre 1996), a cura di G. Careri, Paris, Klincksieck-Musée du Louvre, 1999.

[33] Cfr. *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme, dansé par luy douziesme en la ville de Paris dans la grande salle de la maison royalle du Louvre, puis en celle de l'Arsenac le dix-sept et dix-huitiesme jour de janvier 1610*. A Paris, chez Jean de Heuqueville, 1610.Un'analisi puntuale del balletto è in M. McGowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Paris, Cnrs, 1963, pp. 69-84.

[34] Le fonti sull'allestimento della *Bradamante* sono ancora il giornale del medico di corte Héroard (cfr. [Héroard], *Journal de Jean Héroard*, cit, vol. II, p. 1940), la lettera di Malherbe a Peiresc del 4 agosto 1611 (cfr. [Malherbe], *Oeuvres complètes de Malherbe*, cit., vol. III, p. 247), e alcune lettere di Maria de' Medici (cfr. bnfm, *500 Colbert*, 88, cc. 194v-195r, 203r, 205r, 207v, 208v, 209r-v).

to, «chacun assis selon son rang et qualité». Dietro i sovrani erano schierate le guardie, gli arcieri, infine gli ufficiali e i maestri di cerimonie «près les barrières, pour empescher qu'il y eust ny desordre ny confusion»[35]. Il sipario nascondeva il «bois enchanté» di Alcina, una foresta rigogliosa di querce, olmi, faggi e sorbi; al centro della foresta si ergeva il Palazzo incantato, in forma di anfiteatro con portici, colonne, nicchie e figure antiche, sovrastato da balaustre dorate; davanti una piramide «portant une certaine prophetie».

I particolari che emergono dalle descrizioni sulla struttura del palco e sul *décor* sono alquanto esigui: l'«eschaffault», ovvero il palco dove «salivano» i musici, doveva essere situato in alto, come nelle *salles des ballets* dei castelli di Saint-Germain e Fontainebleau. Il repentino cambiamento a vista della scena avveniva tramite *châssis* o teli dipinti che cadevano su quelli precedenti esattamente come era caduto il sipario all'inizio del balletto. Lo conferma il fatto che i dodici cavalieri incantati si trovavano «au devant les niches», e non all'interno. Le uniche «machines» praticabili sono gli strumenti da cui uscivano i piccoli danzatori, che vi rientravano al termine del loro balletto, «au bas de la salle». Il palco doveva essere quindi sopraelevato e collegato alla platea, per la continua osmosi tra i due spazi prevista dalle *entrées*, tramite quei tradizionali scalini che fin dal Cinquecento permettevano agli attori di fluire impercettibilmente dal pubblico alla scena[36]. Due elementi farebbero attribuire la scenografia a Francini[37]: il palazzo incantato, nella forma di anfiteatro di

[35] *Ballet de Monseigneur le duc de Vendosme*, pp. 3-6. Una fonte preziosa sui frequenti episodi di tafferugli occorsi durante i balli ufficiali e privati nel corso del secolo è l'ugonotto Tallemant Des Réaux, il quale ricorda che il ministro delle finanze Sully, artefice nel 1609 della costruzione di una sala da ballo all'Arsenal, custodiva personalmente le entrate per preservare gli spettacoli da ingerenze e sguardi importuni; cfr. G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, édition établie et annotée par A. Adam, Paris, Gallimard, 1960-1961, 2 voll., vol. I, p. 50.

[36] Un esempio è il teatro eretto nel secondo cortile del palazzo fiorentino di via Larga nel 1539 da Bastiano da Sangallo (cfr. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 96). Sull'analoga prassi francese cfr. [G. Bapst], *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène, par Germain Bapst*, Paris, Hachette, 1893, pp. 173-74.

[37] Il libretto non menziona alcun nome di allestitore; per via indiziaria (come del resto in questa sede) tutta una corrente storiografica ha attribuito la paternità al fiorentino: cfr. H. Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du 'Ballet de la Délivrance de Renaud'*, Paris, Laurens, 1914, p. 178; M. Horn-Monval, *La grande machinerie théâtrale et ses origines*, in *Revue d'histoire du théâtre*, ix, 1957, n. 4, pp. 291-308; McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., pp. 81-82.

ascendenza classica[38], riprende i motivi delle nicchie e colonne cari alle grotte di Pratolino e Saint-Germain, ma anticipa anche di pochi mesi le sopra citate strutture effimere per l'entrata di Maria a Parigi. Se non proprio a un riutilizzo di quei materiali nell'ingresso trionfale, smentito dai lavori *ex novo* che costrinsero peraltro la regina a rinviare l'evento, certamente si può pensare a una prefigurazione, nel balletto, di decorazioni emblematiche come la piramide con la profezia in anticipazione delle iscrizioni greche e latine che avrebbero scandito il percorso cittadino.

La seconda cifra stilistica franciniana, ossia la foresta incantata, era anche la forma più consona per rivestire un preciso contenuto simbolico. La presenza costante di maghi e figure ammaliatrici traccia, nell'arco di quarant'anni tra la fine del Cinquecento e gli anni Venti del Seicento, un filo rosso all'interno di quei balletti allegorici che celebrano la sacralità del monarca. Gli inganni di Circe nel *Ballet comique de la royne* (1581) e nel *Ballet des Argonautes* (1614), di Alcina nel balletto del 1610, di Armida nella *Délivrance de Renaud* (1617) e di Ismeno nelle *Adventures de Tancrède* (1619) non sono altro che iterate manifestazioni del caos che attanaglia il regno, delle forze sovversive e malefiche sedate dal re il quale esercita il suo potere divino ed esorcizzante. Il termine «délivrance», apparso tra le righe della relazione del 1610, verrà esplicitato nel balletto del 1617, in analogia con la contemporanea *Liberazione di Tirreno* fiorentina, con cui condivide, si vedrà, il messaggio inequivocabile.

L'allestimento della *Bradamante* fu voluto e gestito in ogni sua fase dalla regina in persona, che designò nel ruolo principale la figlia Elisabeth, e ne seguì con cura la preparazione: in Elisabeth si proiettava una parte fondamentale del futuro della Francia, e la sua immagine doveva risaltare fra quelle delle altre *filles de France* anche in occasione di un intrattenimento privato, perché la superiorità del sangue reale apparisse in maniera inequivocabile al pubblico dei sudditi. Di riflesso il breve resoconto della *Bradamante* che Malherbe fece a Peiresc fu piuttosto incline a sottolineare la miracolosa grazia performativa dei principini legittimi, Elisabetta, appunto, vestita da

[38] Il palazzo incantato come *topos* del luogo da espugnare affonda radici già nella spettacolarità ferrarese fra Quattro e Cinquecento: si pensi ad esempio al *Tempio d'Amore* rappresentato nel 1565 per le nozze del duca Alfonso con Barbara d'Austria, annoverabile nel filone delle «cavalerie» della città estense; si rinvia in proposito a L. Riccò, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 80-92, e alla bibliografia ivi segnalata.

amazzone, Cristiana (che comparve solo alla fine dell'ultimo atto per pronunciare «un mot») e Gastone, che declamò sei mediocri versi. L'impressione che affiora è di una non pretenziosa rappresentazione *ad usum Delphini*, il cui diletto derivava principalmente dallo spettacolo dei piccoli in costume immersi in un contesto curato nei minimi dettagli, a detrimento di un testo rimaneggiato che probabilmente non spiccava per originalità o bellezza[39].

L'unico dettaglio di cui siamo a conoscenza circa la scenografia, assieme al «theatre tout accommodé en ceremonie» di cui parla Héroard, è contenuto nella lettera che la regina scrisse tre giorni prima dello spettacolo all'intendente ai *meubles* del re, Delafont, chiedendo di inviare alcuni dei suoi arazzi più consunti per coprire tutte le finestre della *salle des ballets* di Saint-Germain. Data la rappresentazione pomeridiana occorreva fare buio per accendere le tradizionali candele che creavano l'atmosfera suggestivamente atemporale del teatro[40]. Non sono pervenuti documenti a riscontro di queste informazioni, ma una ipotesi di paternità dell'allestimento potrebbe implicare il nome di Tommaso Francini. Data la sua presenza stabile a Saint-Germain anche dopo il 1610[41], si potrebbe pensare a un suo

[39] Data la tenera età degli interpreti si è portati a pensare che, nel corso degli intermezzi che possono essere stati elaborati al fine di non confondere gli atti della *pièce* e di dare il senso dello scorrere del tempo, le figlie di Enrico si esibissero anche in balletti, affiancate poi nella recitazione di alcuni versi della tragedia dai gentiluomini in comparsa straordinaria. Il già citato Héroard riporta infatti il *cast* della *Bradamante*, quasi interamente al femminile ad eccezione di tre gentiluomini, i quali appunto potrebbero aver sostenuto ruoli strutturalmente funzionali e forse più complessi.

[40] Cfr. bnfm, *500 Colbert*, cit., c. 207v.

[41] Terminata l'effettiva costruzione delle grotte, l'incarico di Francini andò comunque oltre, con l'impegno nella manutenzione dei meccanismi idraulici. L'opera era considerata a tutti gli effetti una filiazione dell'intendente di corte, che doveva assicurare negli anni a venire il giusto funzionamento della cisterna che forniva l'acqua alla città e al castello, dei condotti e dei bacini delle fontane, fino alla spesa di un organista che accordasse e aggiustasse le canne degli organi. Proprio nel 1611 fu stipulato un patto valido per sei anni con la retribuzione di 1200 lire annue e il finanziamento di «1800 livres pour la nourriture de Francini et de ses hommes», stabilendo che le spese che avessero superato le 1800 lire sarebbero andate a carico del re; cfr. anp, *Minutier Central*, Et XIV, 9. Il documento è parzialmente trascritto in M. Jurgens, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, Paris, La documentation française, 1974, 2 voll., vol. I, p. 785. Ancora il 14 aprile 1620 Francini sottoscrisse un nuovo atto, su pagamento di 1800 lire, per l'esecuzione di «tous les travaux nécessaires au rétablissement de la grotte de l'Orphée au château neuf de Saint-Germain-en-Laye», fra cui era necessario «refaire de neuf touttes les roues tant de bois, cuivre que fer, comme aussy le tambour où est la

diretto coinvolgimento in questa circostanza, come sempre richiesto da Maria de' Medici con lo scopo di mantenere un referente costante negli intrattenimenti di corte. Già nel dicembre del 1604 Héroard menzionava un palco nella «salle du bal» di Saint-Germain ai piedi del quale si era seduto con il piccolo Luigi[42]. Probabilmente dal momento del suo arrivo Francini era stato incaricato di erigere anche un palco stabile nella sala, che via via andò dotando di una (pur ridotta) macchineria teatrale, verosimilmente impiegata anche nella *Bradamante* del 1611, forse con un riciclaggio di materiali di circostanza in circostanza che permetteva il risparmio economico favorendo l'autocitazione[43].

Il primo balletto in cui Tommaso Francini è ufficialmente riconosciuto come allestitore risulta essere il noto *Ballet du Triomphe de Minerve*, o *Ballet de Madame* perché espressamente concepito per la futura regina di Spagna nonché figlia di Francia, Elisabeth. Nonostante i tumulti incontrollabili, l'inaugurazione al Louvre avvenne la sera del 19 marzo 1615, con una replica la domenica 22[44]. Nel libret-

musicque de son dudict Orphée, à cause de l'humidité qui a tout pourry, comme aussy refaire de neuf le registre et sommier qui porte le vent et fait ledict son, lequel est aussy pourry», anp, *Minutier Central*, Et XIX, 387; cfr. anche Jurgens, *Documents du Minutier Central*, cit., vol. I, p. 793.

[42] Cfr. [Héroard], *Journal de Jean Héroard*, cit., vol. I, p. 553.

[43] Cfr. a riguardo Mamone, *Callot e lo spettacolo fiorentino: il risparmio e lo spreco*, in *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra (Roma-Pisa-Napoli, 1992), Milano, Mazzotta, 1992, pp. 68-83.

[44] Un antecedente di questo balletto è il *Ballet de Madame* che la regina Maria fece allestire nel castello di Fontainebleau nel novembre 1613. E, come probabilmente nel caso della *Bradamante*, anche qui il balletto si intrecciò con altre forme di spettacolo. Il primo a suscitare curiosità è proprio il libretto che riporta, dopo l'ordine delle entrate, un «sonetto del signore Leandro» (cfr. *Ballet de Madame soeur du Roy. Devant le Roy et la Royne. Où sont representez les Meteores, par quatorze Nymphes de Junon. A Fontainebleau, le Dimanche dix-septiesme Novembre mil six cens treize. Avec un sonnet italien.* A Paris, par Fleury Bourrinquant, en l'Isle du Palais, ruë traversante. 1613, p. 13). Appurata ormai la composizione del *cast* di comici dell'arte che giunsero dall'Italia, guidati dall'Arlecchino-Tristano Martinelli, nel settembre di quel 1613, e che nel novembre si trovavano proprio a Fontainebleau in attesa di recitare all'Hôtel de Bourgogne, si può identificare il Leandro in questione con Benedetto Ricci, figlio del Pantalone-Federigo Ricci (nella folta bibliografia si veda almeno, su questa *tournée* del 1613, Mamone, *Firenze e Parigi*, cit., pp. 247-57, e S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 219n). Sfortunatamente non disponiamo di notizie precise sul repertorio delle rappresentazioni dei comici italiani nei mesi di ottobre e novembre a Fontainebleau. Un'ipotesi che personalmente avanzo è che Giovan Battista Andreini, *leader* emergente della compagnia, avesse deciso di allestire

to Francini era designato come l'iconologo «à qui toute la France doit ceder ceste gloire de sçavoir mieux inventer et parfaire telles choses, qu'autre personne qu'elle nourrisse»[45]. Al fine di illustrare preventivamente le innovazioni tecniche che intendeva apportare per l'occasione egli realizzò alcuni modellini delle macchine, *maquettes* probabilmente attinte alle esperienze pregresse degli automi di Saint-Germain e in particolare di quella grotta dei «flambeaux» che accoglieva ancora (forse già in condizioni di deterioramento) molte-

quella sacra rappresentazione che in vista dell'arrivo in Francia aveva dedicato a Maria de' Medici nei primi mesi del 1613: l'*Adamo* (si rinvia all'edizione moderna del testo: G.B. Andreini, *L'Adamo*, a cura di A. Ruffino, Parma, Centro Studi Archivio Barocco, 1998). Il livello di elaborazione della macchineria teatrale è testimoniato dalle illustrazioni del libretto dell'*Adamo*, disegnate da Carlo Antonio Procaccini e incise in rame da Cesare Bassani: alla scena iniziale, che rappresenta il Paradiso terrestre con fiume, alberi e un architrave in verzura, seguono scene infernali con diavoli che irrompono dal sottopalco, nuvole, carri trainati da animali mostruosi, cori di spiriti diabolici, fino all'apoteosi finale con il coro di angeli trionfanti. Si tratta evidentemente di una precisa idea di regia che Andreini aveva in mente componendo il testo, e che forse ne guidava la stesura (sull'influenza che le illustrazioni e le didascalie protoregistiche di Andreini ebbero sulle consuetudini editoriali si rinvia a Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., in particolare pp. 225-26). Ma l'inventario scenotecnico illustrato e la rievocazione dell'idea stessa di Eden come giardino ha anche netti punti di tangenza con l'attività di Francini a Saint-Germain e con gli spettacoli che fino a quel momento erano stati allestiti alla corte di Francia, proprio grazie alle importazioni di tradizione fiorentina volute dalle due regine Medici. Maria potrebbe aver coinvolto l'ingegnere di corte nella realizzazione materiale di questa idea di messinscena che Andreini aveva ben chiaramente espresso nel libretto. Un dettaglio intrigante è la presenza, nella scena sesta dell'atto V dell'*Adamo*, di un «coro di donzelle alla ninfale» che verosimilmente si esibivano in un balletto, a *pendant* di quello che poco prima avevano fatto i folletti maligni nella quinta scena dell'atto III. Come recita già nel titolo il relativo libretto, anche il *Ballet de Madame* rappresentava «quatorze nymphes de Junon». Ci si affida ancora una volta a Héroard per una testimonianza probante: il 17 novembre il medico annota che Luigi si recò «à la comédie italiene, puis en la chambre ovale [*salle de bal*] pour y voir danser le balet de Madame» ([Héroard, *Journal de Jean Héroard*, vol. II, p. 2159). Se non proprio innestati l'uno nell'altro, il balletto delle *filles de France* e la commedia di Andreini si intrecciarono nella cornice cortigiana di Fontainebleau. Forse il testo del drammaturgo aveva fornito uno spunto per il soggetto del balletto, che si tramutò in un'appendice coreutica all'apoteosi finale delle schiere angeliche dell'*Adamo*. La dislocazione dei due momenti in sale diverse (*salle de bal* e *salle de la belle cheminée*) dava semmai la possibilità di una pausa al pubblico stimolandone la curiosità, e al tempo stesso costruiva un percorso insolito all'interno del castello in cui le stanze si riconfiguravano nella prossemica dello spettacolo.

[45] *Description du ballet de Madame soeur aisnée du roy*. A Lyon, pour François Yvrad, prins sur la copie imprimée à Paris, avec privilege du roy. 1615. Avec permission, p. 5.

plici cambi di scena a vista. Del resto una citazione evidente delle terrazze con lo scalone a ferro di cavallo del castello di Saint-Germain era proprio nel «theatre» eretto in fondo alla sala del Bourbon, riccamente ornata, sotto una volta cosparsa di gigli, da nicchie, architravi, capitelli e «flambeaux de cire blanche» proprio come le decorazioni degli antri delle grotte[46]. Il palco, sul lato opposto al baldacchino reale, presentava un'elevazione di sei piedi da terra; la scena che appariva dopo i versi iniziali cantati da Le Bailly su una nuvola in movimento presentava rocce ricoperte di vegetazione, animali, fiori e ruscelli, ciascuna alta quattro tese, collegate alla platea attraverso «deux descentes desdits rochers renforcées par dessous de trois grottes, desquelles sortoient la pluspart des entrées et dont les bords estoient recouverts de semblables choses que les rochers cy-dessus»[47].

Se la consuetudine di coprire lo zoccolo del palcoscenico con mura merlate di città o altri elementi architettonici risale alla tradizione quattrocentesca ferrarese[48], le due «descentes» in questione fanno pensare alla presenza, accanto ai tradizionali scalini, di veri e propri piani inclinati, soluzione innovativa che la storiografia attribuisce a Francini solo a partire dai balletti successivi, ma che è opportuno anticipare[49]. L'ingresso dei ballerini avveniva appunto attra-

[46] Cfr. ivi, pp. 6-7.

[47] Ivi, pp. 8-9. Un riscontro di questa descrizione ufficiale è il resoconto, per più aspetti a questa attinta, che il residente fiorentino Luca Fabbroni inviò alla granduchessa di Toscana (cfr. asf, *Carte strozziane*, 55, cc. 36r-42v). Il dispositivo della nuvola che avanza ingrandendosi è del resto una cifra dello spettacolo buontalentiano fin dagli intermezzi del 1586 (cfr. Testaverde Matteini, *L'officina delle nuvole*, cit., p. 81).

[48] La testimonianza iconografica è ancora una volta nel riquadro superiore del mese di settembre nel ciclo di affreschi di Schifanoia, con il trionfo di Vulcano e lo scudo dei Ciclopi; cfr. Zorzi, *Il teatro e la città*, cit., p. 51n, e Cieri Via, *I trionfi, il mito e l'amore*, cit.

[49] Per la lettura della storiografia tradizionale si rinvia a G.R. Kernodle, *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago-London, Univ. of Chicago Press, 1944, p. 205, e O.G. Brockett, *Storia del teatro dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Novanta*, a cura di C. Vicentini, trad. di A. De Lorenzis, Venezia, Marsilio, 1998 (ediz. originale: *History of theatre*, Newton-Mass., Allyn & Bacom, 1987), p. 248. La McGowan per prima legge invece «descentes» come piani inclinati (cfr. McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., p. 92). In ambito ferrarese l'uso di piani inclinati è attestato, successivamente, nella circostanza del torneo ferrarese *La contesa* del 1631 allestito dal Guitti; cfr. G. Adami, *L'ingegnere-scenografo e l'ingegnere-venturiero. Le macchine e le scene di Francesco Guitti ideate per il torneo de 'La contesa': Ferrara 1631*, in *Barocke Inzenierung*. Atti

verso le porte di questa *frons scaenae* sotterranea di verzura oppure scendendo i «degrez» o lungo i piani in pendenza, per giungere comunque davanti al baldacchino dei sovrani a cui si dedicavano danze o versi cantati. La comparsa improvvisa di altri elementi naturali sulla scena era assicurata invece dalla presenza di un sottopalco da cui essi emergevano «comme saillant de la terre»[50].

Il vero sorprendente cambiamento di scena avveniva tramite la combinazione di una *scaena ductilis*, ovvero di un telo dipinto che scorreva sul fondo, con una *scaena versatilis* realizzata su quinte laterali girevoli, i *periaktoi*, che ruotando attorno a un perno infisso nel palco mostravano le varie facce in prospettiva[51]. Il pubblico, piacevolmente ingannato da suoni di strumenti che assolvevano al compito di distogliere l'attenzione dal meccanismo stesso del mutamento, vide tramutarsi la scena da roccia in foresta, poi in paesaggio marino, infine in una unica nuvola (di cui non si riusciva a scorgere il sostegno) per il trionfo finale di Minerva, momento in cui si sovrapposero vari piani spettacolari (nel cielo della scena, sul palco, nel centro della sala) offrendo simultaneamente un'apoteosi di musica, canti e danze[52]. Anche in questo caso, però, occorre rivedere un'acquisizione storiografica impropria: non fu il balletto del 1615 a introdurre l'innovazione dei *periaktoi*, la cui comparsa va anticipata alla fine del Cinquecento, precisamente in occasione di quell'allestimento della pastorale *Arimène* di Nicolas de Montreux nel castello di Nantes, nel 1597, finanziato dal duca di Mercoeur e suggestivamente attribuito a Cosimo Ruggeri. Francini semmai rinvigorì l'uso aderendo a una linea di tendenza marcatamente classica[53].

del convegno internazionale di studi (Berlino, 20-22 giugno 1996), a cura di J. Imorde, F. Neumeyer, T. Weddigen, Emsdetten/Zürich, Edition Imorde, 1999, pp. 172-75. Se ne veda anche la teorizzazione consuntiva nel trattato coevo del *Corago* (si rinvia all'edizione moderna: *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983, pp. 32, 35).

[50] Cfr. *Description du ballet de Madame*, cit., pp. 10-11.

[51] La soluzione dei *periaktoi* fu considerata, nel trattato consuntivo di Sabbatini del 1638, la migliore nel cambiamento rapido delle scene (cfr. Sabbatini, *Pratica di fabricar scene*, cit., p. 66).

[52] Cfr. *Description du ballet de Madame*, cit., pp. 15-30.

[53] Secondo le descrizioni dei due libretti dell'*Arimène* pubblicati nello stesso anno (cfr. [N. de Montreux], *L'Arimene ou berger desespéré. Pastorale par Ollenix du Mont-Sacré gentilhomme du Maine*. A Paris, chez Abraham Saugrain et Guillaume des Rues, rue saint Jean de Beauvais, 1597. Avec permission, e [N. de Montreux], *L'Arimène d'Olenix du Mont-Sacré, gentilhomme du Maine, pastorale. A*

Il *Ballet de Madame* si configurò, diversamente dal suo antecedente «melodrammatico» del *Ballet d'Alcine* del 1610, come una giustapposizione di *topoi* allegorici accumulati senza eccessiva cura del

monseigneur le duc de Mercoeur, et devant luy représentée. A Nantes, chez Pierre Dorion, imprimeur et libraire-juré de l'Université, demeurant en la rue Saint-Pierre, 1597), il palco appariva inclinato per rendere «plus apparente la perspective», mentre i *periaktoi* erano collocati sul fondo, come quinte praticabili, poiché tra di essi si aprivano le entrate degli attori, e dietro «la musique». L'espediente era mutuato dal teatro antico, cui la Francia si era accostata con varie traduzioni, come quella dell'*Andria* di Terenzio curata da Charles Estienne nel 1542, ma è difficile non pensare alle sperimentazioni venete di Barbaro e Palladio, filtrate dal ramo fiorentino di ingegneri e architetti i quali facevano contemporaneamente confluire la tradizione degli intermedi buontalentiani degli anni Ottanta del Cinquecento. Con gli spettacoli della corte consanguinea fiorentina, e in particolare con gli intermedi del 1586, la messinscena dell'*Arimène* condivide, oltre alla forma ad anfiteatro del luogo destinato agli spettatori (scelta per maggiore «comodità») e al baldacchino centrale per i sovrani, anche il *décor* magico-esoterico: un *velarium* con cielo stellato che esaltava la luce soffusa di «flambeaux» e «lampes» di vetro profumate di varie essenze, le quali proiettavano diversi colori sugli accurati abiti «semez de roses» e sulle calotte dei *periaktoi*, «semez de fleurs». La presenza, fondamentale nel *plot* della pastorale, del mago Circimant, di una grotta e di una roccia sede di incantesimi riconduce al contesto alchemico di Francesco de' Medici, e al tempo stesso fa da *trait d'union*, nell'ambientazione e nel contenuto filosofico della rappresentazione teatrale, fra il *Ballet comique de la royne* del 1581, il *Ballet d'Alcine* del 1610 e, appunto, il *Ballet de Madame* del 1615. Pur in assenza di riscontri documentari gli studiosi da tempo hanno legato questa *mise en scène* al nome di Cosimo Ruggeri, inquietante figura di astrologo e fine conoscitore della cultura classica, giunto da Firenze alla corte di Caterina de' Medici probabilmente nell'ultimo ventennio del Cinquecento. È acquisizione della storiografia che Cosimo Ruggeri facesse parte dell'*entourage* dei coniugi Concini; Leonora Galigai, moglie del maresciallo fiorentino e consigliera insostituibile di Maria de' Medici, gli aveva fatto concedere una pensione annua di 13000 lire e il titolo di storiografo, mentre il marito gli aveva riservato una parte del suo hôtel nella rue de Tournon (cfr. H. D'Alméras, *Concini maréchal d'Ancre*, Paris, Berger-Levrault, 1928, p. 42, e J.-F. Dubost, *La France italienne. XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Aubier, 1997, p. 419). D'altro canto è pervenuta una incisione firmata da Bosse raffigurante una fontana di Nettuno creata da Francini al castello di Lésigny-en-Brie, notoriamente residenza appartenuta ai Concini (l'incisione è contenuta in bnfe, Ed. 30 rés.). Inoltre il nome di Sébastian Galligaye (il fratello di Leonora Galigai) compare accanto a quello di Tommaso Francini nei registri parrocchiali di Saint-Germain del 1608, avvalorando la tesi di un rapporto diretto con i Concini. Questa comune frequentazione lascia ipotizzare un incontro fra Ruggeri e Francini, che può essersi tradotto anche in uno scambio di competenze tecniche, basato sulla condivisione di una cultura di stampo classico e sul contesto fiorentino di provenienza. Suggestivamente si può leggere la morte di Ruggeri, avvenuta proprio nell'anno della messa in scena del *Ballet de Madame*, il 1615, come il passaggio di testimonio dalla sua generazione, legata alla regina Caterina de' Medici, a quella di Francini, anch'egli legato, senza soluzione di continuità, a un'altra regina Medici.

percorso narrativo[54]. L'unico elemento unificatore dei tanti nuclei drammaturgici affastellati quasi in un'ansiosa coazione a ripetere erano proprio le macchine di Francini, mezzo ma anche fine autoreferenziale dello spettacolo.

I ballets de cour di Luigi XIII

Si verifica inevitabilmente, nel percorso fin qui tracciato, un ribaltamento rispetto alla visione storiografica consolidata. Quegli episodi generalmente considerati come chiave di volta, ovvero i balletti della *Délivrance de Renaud* (1617) e delle *Adventures de Tancrède* (1619) con cui si inaugura la stagione del *ballet de cour* sotto Luigi XIII, appaiono ridimensionati in quanto iterazioni quasi tautologiche di un ordine già consolidato da Francini negli anni precedenti. La condivisione di un impianto spettacolare sostanzialmente identico, accentuata dalla presenza immutata di un referente iconologo quale appunto l'ingegnere fiorentino, attenua il concetto di rottura e di svincolamento dal retaggio materno con cui si è voluto guardare al regno di Luigi XIII e sottolinea invece la persistenza di una cultura fiorentina ancora ben tenace e longeva.

La propaganda messa in atto con descrizioni e illustrazioni prestigiose per il *Ballet de la délivrance de Renaud*, danzato al Louvre da Luigi XIII il 29 gennaio 1617 e allestito ufficialmente da Tommaso Francini[55], ha fatto a volte dimenticare agli storiografi che si trattava della imponente punta di un iceberg, elevata su un trentennio di sperimentazioni di temi e meccanismi scenotecnici e sulla consumata esperienza dell'ingegnere fiorentino. Secondo George Kernodle, ad esempio, qui compare per la prima volta una scena prospettica all'italiana, ma mancano i piani inclinati; tale uso invece, come si è visto, è presente già a partire dal *Ballet de Minerve* del 1615[56]. Inoltre l'innovazione che riscosse grande successo, ovvero l'apertura della cavi-

[54] La rilevanza del significato allegorico del balletto è confermata dalla pubblicazione, contemporanea al balletto, di una sua lettura simbolica fatta da Elie Garel, poeta ufficiale di corte: cfr. [Garel], *Les Oracles François*, cit.

[55] Cfr. [E. Durand], *Discours au vray du ballet dansé par le Roy le dimanche 29e jour de janvier 1617. Avec les desseins tant des machines et apparences différentes, que de tous les habits des Masques*. A Paris, par Pierre Ballard, Imprimeur de la Musique du Roy, demeurant ruë Sainct Jean de Beauvais, à l'enseigne du mont Parnasse, 1617. Avec privilege de Sa Majesté. Sul balletto del 1617 e sui suoi risvolti politici si rinvia a McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., pp. 101-15.

[56] Cfr. Kernodle, *From art to theatre*, cit., pp. 202 e sgg.

tà del monte su un palco rotante (l'arretramento delle rocce laterali avveniva attraverso la rotazione degli assi verticali attorno a un perno infisso nel piancito) va piuttosto letta come elaborazione e perfezionamento graduali della *scaena versatilis* che aveva fatto la sua comparsa sempre nel *ballet* del 1615, e ancor prima nell'*Arimène* del 1597 (senza contare il microallestimento delle grotte di Saint-Germain che si ispirava alla prefigurazione leonardiana della *Favola di Orfeo*). Se le *planches* che corredano il libretto del balletto della *Délivrance* hanno il pregio di restituire per la prima volta, con un'immediatezza propria soltanto delle immagini, il contesto e lo spirito di quell'evento, essi costituiscono non l'eccezione ma la "normalizzazione teorica", la messa a punto consuntiva di una serie di acquisizioni pregresse dei balletti fin dal 1610. L'«ingegno» di Tommaso Francini, fin dalla realizzazione degli automi di Saint-Germain, non aveva creato nulla, aveva semmai (operazione ugualmente meritoria) saputo intelligentemente adeguare e sperimentare sul campo il suo bagaglio di apprendistato fiorentino.

Anche per il soggetto la *Délivrance* attinse ancora una volta alla miniera del poema cavalleresco per realizzare, sul copione dell'avventura tassiana di Rinaldo e Armida, una *suite* di balletti, abbattimenti stilizzati e *performances* cantate che recuperavano l'arsenale del *divertissement* di corte. Sul palco, che assieme alla nicchia laterale con i *vingt-quatre violons* del re occupava l'intera larghezza della sala del Louvre, si ergeva centrale nel giardino di Armida una montagna nelle cui cavità una grotta rivestita di erba e fiori accoglieva Rinaldo rapito in un sonno incantato. Improvvisamente la montagna «se tourna d'elle mesme, les rochers des costez secoüerent leurs testes, qui sembloyent immobiles, tout changea d'un instant et en leur place parut [...] de beaux jardinages occupans la largeur de la salle et dans ces jardins trois grandes fonteynes»[57]. Poco dopo l'arrivo dei liberatori di Rinaldo il giardino di Armida si trasformò in una caverna deserta, che ruotò al comando della «strega»; ancora dopo al movimento rotatorio delle ali della scena si combinò quello verticale di due grandi palme che issavano i trofei strappati ai nemici della cristianità. Infine anche il padiglione con il trono di Luigi-Goffredo girò su se stesso mostrando all'interno un trionfo di cortigiani, che suscitarono lo stupore e gli applausi del pubblico.

Le incisioni contenute nel libretto costituiscono un accurato «estratto» pubblicitario fruibile autonomamente come anticipazione

[57] [Durand], *Discours au vray*, cit., p. 10v.

dello spettacolo, di cui coglie gli snodi stilizzando al tempo stesso l'intero repertorio scenotecnico di Francini. La prima incisione mostra la montagna-grotta con il re e gli altri dèmoni[58]: la *frons scaenae* è inquadrata da pareti di muschio e da un cielo stellato sotto cui aleggia una nuvola; ben evidenti sono i tre scalini di collegamento tra la scena e la platea. Dopo alcune sequenze delle coreografie che il re e i suoi cortigiani disegnano nei panni di demoni stravaganti, sullo sfondo tripartito di apertura compaiono tre fontane zampillanti: da quella centrale emerge una figura femminile con abiti cavallereschi (che in realtà corrisponde pudicamente alla ninfa nuda descritta da Durand e interpretata da uno dei paggi della *musique du roi*). Si introduce poi l'elemento esotico dei balletti del tempo, segnato dalla presenza di animali enormi e pittoreschi evocati da Armida: lumache, gamberi, tartarughe. L'esotico si trasforma in *burlesque* quando gli animali mostruosi, a testimonianza della progressiva perdita di poteri della maga, si convertono in grottesche *silhouettes* di vecchie donne raffigurate in altrettanto grottesche movenze di danza. Infine le ultime due incisioni mostrano il trionfo dell'esercito di Goffredo, dapprima quasi mimetizzato tra gli arbusti di una piattaforma mobile posta davanti al palcoscenico e a una esemplare scena di città con archi e strade in prospettiva, poi disposto in una piramide gerarchica su cui svetta Luigi con il suo scettro, e attorno alla quale si ricompone la *scaena frons* con le palme e i trofei laterali.

Innegabile, nell'apoteosi di Luigi-Goffredo, l'urgenza di imprimere un messaggio che andava oltre gli «amori di Armida e Rinaldo», e che piuttosto insisteva sul valore metaforico della *délivrance*. Luigi, che sulla scena finale si offriva alla contemplazione dei suoi sudditi, aveva prima interpretato un ruolo ancora più eloquente sul piano dell'ideologia che sottendeva lo spettacolo, quello del dèmone del fuoco. La valenza simbolica di questa scelta fu sottolineata da Durand in un passo della sua descrizione molto vicina negli intenti a quell'«explication allégorique» che un altro poeta di corte, Élie Garel, aveva apposto al *Ballet de Madame* nel 1615[59]. La simbologia ignea derivava proprio dal *Ballet du triomphe de Minerve* con cui

[58] Emergono ancora i caratteristici tratti di continuità tra giardino e teatro. L'*exemplum* del «jardin delicieux» di Armida è ricorrentemente citato anche in Fagiolo-Giusti-Cazzato, *Lo specchio del Paradiso*, pp. 140-144; cfr. inoltre H. Brunon, *L'artifice animé: sur l'estéthique maniériste de l'automate*, in *Artifici d'acque e giardini*, cit., pp. 164-79.

[59] Cfr. Durand, *Discours au vray*, cit., p. 5v.

Maria aveva sancito il termine della sua reggenza. Anche nella *Délivrance* le interpretazioni spaziavano dalle leggi della fisica alle gerarchie celesti, ma il *memento* era contenuto nella triade quasi teologale di attributi, «bonté-puissance-majesté», con cui il re si arrogava un diritto innegabilmente divino. Il linguaggio cifrato del regime non cambiava, soprattutto quando a raccoglierne le istanze e a dare loro una congrua veste spettacolare era lo stesso referente, Francini. La zona franca del teatro riusciva ad avvicinare Maria de' Medici e Lugi XIII (nella realtà madre e figlio ben più distanti e antitetici) in virtù di un comune intento autocelebrativo che nel *ballet de cour* aveva trovato il suo terreno privilegiato di realizzazione, e di riflesso a intrecciare ancora, sinergicamente, la tradizione spettacolare della Firenze manierista con le aspirazioni barocche della monarchia francese in odore di assolutismo.

Di fatto il legame con la tipologia di spettacolarità fiorentina si esplicitò, in occasione della *Délivrance*, in una vera e propria simbiosi che sul versante italiano può addirittura raffigurarsi come un rapporto di dipendenza: soltanto una settimana dopo il balletto francese, in occasione delle nozze di Caterina de' Medici, sorella del granduca di Toscana, con Ferdinando Gonzaga, la corte fiorentina fece allestire nel Teatro degli Uffizi *La liberazione di Tirreno e Arnea, autori del sangue toscano*, su libretto di Andrea Salvadori musicato da Marco da Gagliano, con scene di Giulio Parigi e coreografie di Agnolo Ricci[60]. Anche l'argomento della veglia traccia evidenti allusioni alla filiera spettacolare francese. La presenza topica della maga Circe costituiva *l'impasse* in cui si trovava irretito Tirreno, il mitico capostipite della genealogia toscana, che grazie all'intervento di Ercole veniva poi ricondotto al suo destino e all'unione vittoriosa con Arnea nel regno di Amore. Più in particolare il secondo intermezzo presentava una invocazione di Circe ai suoi demoni che poco si discosta da quella in cui lo stesso Luigi XIII entrava in scena nel suo *ballet*. Al di là delle diverse circostanze da cui erano scaturiti i due eventi, essi raffiguravano l'emanazione di uno stesso progetto di fondazione di un potere assoluto (confermato dalla volontà di una memoria visiva consegnata alle incisioni)[61]: nel caso di Luigi XIII era

[60] Nella ricca bibliografia relativa all'evento segnalo il recente contributo di D. Sarà, *Andrea Salvadori alla corte medicea: osservazioni sul mecenatismo spettacolare di Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria*, in *Medioevo e Rinascimento*, xvi, n.s. xiii, 2002, pp. 269-311.

[61] Nonostante la mancata pubblicazione del libretto della *Liberazione di Tirre-*

necessario ribadirlo con la presenza del sovrano nella rappresentazione a causa del difficile momento di ascesa al trono; per i granduchi si trattava del rinnovamento di un cerimoniale consueto quanto l'impianto scenotecnico che lo supportava. Il parallelo richiamo all'*auctoritas* di una tradizione ormai lontana, che affonda le radici nella seconda metà del Cinquecento, crea il paradosso per cui *La liberazione*, considerando i termini cronologici, diventa una emulazione della *Délivrance* parigina. In realtà si vede confermata la tesi di Jacquot citata in apertura: appurata la persistenza rigorosa del modello italiano in un'area periferica come la Francia fra Cinque e Seicento, il successivo flusso contrario di ritorno di temi e soluzioni tecniche dai confini verso l'epicentro poteva configurarsi in apparenza come un'influenza *ex novo*. La ricaduta, all'interno della veglia fiorentina, dei temi ariosteschi e dell'uso macchinistico invalsi nella spettacolarità francese confermava invece tautologicamente la valida applicazione di questa prassi, come uno specchio in cui l'immagine propulsiva era riflessa con estrema fedeltà, forse anche con maggiore nitidezza dell'originale.

Il 1619 vide Francini protagonista riconosciuto di due allestimenti complementari nella sala del Louvre: il balletto danzato da Luigi XIII alla mezzanotte del 12 febbraio, ancora ispirato alla fonte tassiana, ovvero *L'adventure de Tancrède en la forest enchantée*[62], e

no sono pervenute tre incisioni firmate da Jacques Callot, che fanno presumere quantomeno l'esistenza di un progetto di descrizione ufficiale. Su questa fonte iconografica si rinvia almeno a O.-J. Rothrock, *Jacques Callot and Court Theater, 1608-1619. Studies in Court Theater and its printed Propaganda in the Background of Callotś artistic Individuality*, Princeton, Univ. of Princeton Press, 1987, e *Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra (Roma-Pisa-Napoli, 1992), Milano, Mazzotta, 1992, in particolare pp. 194-96.

[62] Cfr. [S. de Grammont], *Relation du Grand Ballet du Roy, dancé en la salle du Louvre le 12 Fevrier 1619. Sur l'Adventure de Tancrede en la Forest enchantée. Faict par le commandement expres de Sa Majesté. Avec figure.* A Paris, chez Jean Sara, 1619; [R. Bordier], *Vers pour le Ballet du Roy, representant les adventures de Tancrède en la forest enchantée.* A Paris, chez Jean Sara, rue Sainct Jean de Beauvais, devant les Escholles de Decret, 1619. Il *Mercure françois* fornisce una versione evidentemente esemplata sulla relazione ufficiale; cfr. *Cinquiesme tome du Mercure françois, ou Suitte de l'histoire de nostre temps, sous le regne du thres-chrestien roy de France et de Navarre, Louys XIII. Contenant ce qui s'est passé de memorable ez années 1617, 1618 et 1619, jusques à la declaration de la volonté du roy sur le depart de la royne sa mere du chasteau de Blois. Publié le 20 juin 1619.* A Paris, chez Estienne Richer, au Palais, sur le Perron Royal, 1619. Avec privilege du roy, pp. 88-104. Un'analisi puntuale del balletto è in McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., pp. 117-31.

quello che la regina Anna danzò cinque giorni dopo «sur le mesme theatre qui representoit un beau jardin», ispirato alla favola di Psiche[63]. La contiguità nell'uso di macchine e scene fra i due balletti non rispondeva a una mera necessità visto il breve intervallo fra le due circostanze, quanto alla precisa intenzionalità di affermarne il legame programmatico: si trattava di due facce di una stessa immagine da cui si irradiava un'unica iconologia spettacolare. Con il binomio epico-mitologico Tancredi-Psiche si suggellava l'identità della corona e della stessa nazione francese, nata dall'armonioso connubio di Marte-Luigi e Amore-Anna che dava nuova linfa a quella figura ideale di sovrano-ermafrodito già evocata nel 1615 nell'interpretazione allegorica del *Ballet de Madame*[64].

[63] Cfr. [S. de Grammont], *Discours du Ballet de la Reyne. Tiré de la Fable de Psyché. Avec les vers.* A Paris, chez Jean Sara, 1619. Una descrizione del balletto ancora attinta alla relazione ufficiale è in *Cinquiesme tome du Mercure françois*, cit., pp. 104-8.

[64] L'intento allegorico del *Ballet de Tancrède* trapela ancora una volta dal libretto della relazione steso da Grammont (cfr. Grammont, *Relation du Grand Ballet du Roy*, cit., pp. 3-4). Per le circostanze del 1619 disponiamo comunque di una ulteriore fonte documentaria, ossia dei registri dei pagamenti dei «menuz plaisirs, affaires et necessitez de la chambre du roy», tra cui figurano tanto il *Ballet de Tancrède* quanto quello *De la fable de Psyché*. Il primo dei creditori risulta essere appunto Tommaso Francini, al quale furono devolute rispettivamente 3419 lire e diciassette soldi, e 1130 lire e dieci soldi «pour son remboursement de pareille somme par luy passée à plusieurs ouvriers qui ont travaillé aux machines». Leggere i dettagli delle spese significa introdursi nella fucina dello scenografo, fatta di assi di legno, ruote, teli, candele, ricomponendo un suggestivo *arrière-plan* artigianale dell'evento, altrimenti rievocabile soltanto nella descrizione patinata e celebrativa delle relazioni ufficiali. Francini coordinò e mediò, dal 27 gennaio al 17 febbraio, il lavoro di mercanti di stoffe, di legno, di ferro, di pittori, droghieri, fruttivendoli, fiorai, ceraioli, fabbri, ordinando quasi "demiurgicamente" il caos dei materiali in un preciso progetto di allestimento. La scrittura meticolosa dei registri rivela infatti (come si era verificato per l'entrata di Maria nel 1610) la finalità e la coerenza dei singoli oggetti in un contesto prestabilito, e fornisce una ulteriore conferma alle ipotesi di messinscena formulate sulla base delle descrizioni del libretto. Cfr. bnfm, *Clairambault*, 808, cc. 207-15. Fra i nomi pressoché sconosciuti di esponenti delle corporazioni cittadine e quelli di Scipion de Grammont, Jacques de Belleville «conducteur du ballet du roy», Daniel Rabel, «pour avoir servi et faict les desseins dudict ballet de la royne», compare «Orasse Morel commissaire ordinaire d'artillerie de France», in credito di 150 lire per aver pagato «douze coiffures garnyez de feu». Di quest'ultimo, presente già nei registri dei preparativi per l'entrata trionfale di Maria de' Medici a Parigi del 1610, non è generalmente nota l'origine italiana: Horace Morel (Morelli?), nato a Torino, fu naturalizzato soltanto nell'ottobre 1622, dunque nel 1619 figurava ancora come «piemontese» (cfr. bnfm, *Manuscrits françois*, 4834, p. 1147). La stretta collaborazione con Francini gli permise di sostituirsi, a partire dagli anni Trenta, al suo

Nella girandola di cambiamenti di scena e di complesse coreografie il soggetto di partenza del balletto di *Tancrède* divenne ancora una volta una successione di motivi e temi accostati per creare un percorso analogico, di cui si coglieva immediatamente la sofisticheria della rappresentazione e più sottilmente il rinvio ai messaggi ideologici codificati. Nella sala del Louvre, spartita nella canonica giustapposizione del doppio ordine di palchi laterali e del baldacchino reale al centro, Francini concepì un palcoscenico allargato ai due lati per supplire allo spazio ristretto che difficilmente poteva contenere il numero altissimo di comparse (137); il limite fu comunque lamentato anche nella relazione encomiastica di Scipion de Grammont, segno che l'enorme apparato coinvolto aveva creato qualche piccolo intralcio in scena, o quantomeno aveva escluso molti spettatori «privez du contentement de le voir». L'incisione pervenuta chiarisce ulteriormente sulla struttura del teatro: il piano del palco «alloit en penchant», declinando da un'altezza di otto piedi sul fondo fino a cinque piedi nel proscenio. Il collegamento era assicurato (come già si era verificato nel *Ballet de Madame* del 1615) da un doppio scalone in forma di pendio, con l'immancabile soluzione buontalentiana cara a Francini fin dalle terrazze di Saint-Germain. Sotto, nello zoccolo del palco, si aprivano tre entrate, di cui quella centrale più grande rispetto alle laterali, con le medesime proporzioni tra la *ianua regia* e gli *hospitalia* di una *frons scanae* classica, che si riproduceva dunque inalterata al livello del sottopalco (come le tre grotte del 1615).

Sul «theatre» invece un sipario dipinto con la scena dell'assedio di Gerusalemme scoprì, cadendo all'inizio del balletto, una fitta foresta «en plate peinture» su cui risaltavano in rilievo alberi carichi di castagne e ghiande. «Insensiblement», e certo con grande effetto scenico, dal sottopalco emerse Ismeno, come il Plutone leonardesco dalle profondità dell'inferno; la voce e l'aspetto terribili evocarono subito il *topos* della magia nera che ossessionava da tempo la cultura francese, in precedenza dissimulato nelle apparenze sensuali di Alcina e Armida. Le cadenze rituali del mago, che si girava tre volte verso Oriente, tre verso l'Occidente, tre volte scuoteva la bacchetta nella mano destra, tre colpiva la terra con il piede nudo, recitando giaculatorie sul sottofondo di un'aria «melancholique», stilizzavano quelle cerimonie sataniche di cui erano stati realmente accusati Leo-

predecessore fiorentino nella sovrintendenza di scene e macchine dei *ballets de cour*. Egli risulta infatti macchinista e scenografo del *Ballet de l'Harmonie* e del *Ballet des effects de la nature* (1632), e del *Ballet des cinq sens de la nature* (1633).

nora Galigai e il suo protetto Cosimo Ruggeri. Era forse la formula apotropaica con cui si intendeva espellere un passato sgradevole, esorcizzandone il senso inquietante nei movimenti regolari e prevedibili della danza. Era anche, più semplicemente, il pretesto per evocare forme di animali «estranges et affreux», folletti, le tre potenze infernali Minosse-Eaco-Radamanto, le tre Parche, in breve un popoloso universo ctonio che sfilò nelle entrate «en cadence», per poi risalire sul palco e arretrare «entre les arbres». Il dettaglio suggerisce l'esistenza di spazi praticabili tra le quinte, soluzione che era già stata adottata nell'*Arimène* del 1597. Ma forse non è un caso che Francini la riprendesse in esame proprio a un anno dalla traduzione francese di Jean Martin del *De architectura*[65]: il confronto costante con le sale di palazzo stimolava negli architetti la sperimentazione diretta del modello vitruviano, su cui era stata fondata l'idea stessa di luogo teatrale.

Con la comparsa in scena procrastinata di Tancredi (significativamente interpretato, come il Rinaldo del 1617, dal duca di Luynes, favorito del re) la magia scenotecnica di Francini prese il sopravvento: riportata la luce sulla scena, la foresta si tramutò in anfiteatro, al centro del quale comparve improvvisamente il cipresso in cui si era incarnata Clorinda, che altrettanto inaspettatamente scomparve sotto lo sguardo incredulo di Tancredi. Gli spettatori attoniti «ne se pouvoyent quasi persuader qu'il n'y eust de l'enchantement en effect»: l'incantesimo consisteva di fatto nella velocità e nell'efficacia con cui le macchine del sottopalco avevano issato e ritirato il telaio dipinto. Terminato il balletto delle schiere di angeli calate dal cielo, avvenne il cambiamento di scena più risonante che suggellava l'apoteosi finale: «la scene apparut partie en temple, partie en amphitheatre, où l'on descouvrit les seize conquerans de la Palestine»[66]. Era la perfetta applicazione del teatro rotante classico, descritto da Plinio nella sua *Storia naturale*, e composto da due anfiteatri opposti e complementari[67]. Probabilmente, come nel 1617, Francini realizzò una piattaforma girevole che si apriva mostrando due metà differenti, non dipinte ma praticabili poiché i conquistatori della Terrasanta erano «tous assis de rang dans un tabernacle en demy-rond represen-

[65] L'edizione è citata in R. Arbour, *L'ère baroque en France. Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*, Genève, Droz, 1978-85, 4 voll., vol. II, p. 75.

[66] Grammont, *Relation du Grand Ballet du Roy*, cit., p. 23.

[67] Cfr. Plinio, *Storia naturale*, trad. e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, Einaudi, 1988, 6 voll., vol. V, pp. 665-69 (XXXVI, 116-19).

tant le theatre de la gloire enrichy de pyramides, trophées d'armes, palmes et lauriers», ovvero ornato dei tradizionali fregi trionfali.

Come dimostrava l'esplicita e ossequiosa menzione di Tommaso Francini in calce al libretto[68], con il 1619 la meraviglia delle macchine aveva anche espresso ai massimi livelli il contenuto ideologico che informava la rappresentazione, esaurendo, in un certo senso, la filiera di balletti allegorici ispirati alla letteratura cavalleresca e alla mitologia classica. Di fatto è evidente una cesura con il ventennio successivo della politica spettacolare di Luigi XIII, più orientata nei balletti verso il soggetto *burlesque*, che non vuol dire il venir meno di intenti autocelebrativi[69]. Più che l'accidentale morte nel 1621 del favorito Luynes (icona dei balletti di «legittimazione» di Luigi) fu la consapevolezza del giovane re di aver raggiunto l'obiettivo del consenso a suggerirgli di cambiare strategia. Da quel momento non era più necessario mostrare il sovrano come terribile e vendicativo, ma semmai come un generoso demiurgo che sapeva anche ridere e far ridere impersonando ruoli grotteschi e stravaganti. Era il re che si divertiva a bagnare con inaspettate trappole di getti d'acqua i visitatori delle grotte di Saint-Germain; ma in questa messinscena comica, che non intaccava affatto la sua *auctoritas*, si attuava una catarsi analoga alla purificazione del fuoco.

Il versatile «ingenieur ordinaire de Sa Majesté» Francini riuscì a leggere e a tradurre in spettacolo anche questa volontà. A partire dal 1625 fu coinvolto dal re in una operazione (con terminologia moderna la si potrebbe definire di «ampliamento del bacino di utenza») che valicava i confini delle sale di palazzo per affiancare il genere élitario del *ballet de cour* ai prototipi della spettacolarità cittadina (caroselli, ingressi trionfali, fuochi d'artificio); la fruizione «mescidata» doveva dunque avvenire in uno spazio di compromesso tra le due sfere, che venne identificato nell'Hôtel de Ville. Il primo esperimento fu il *Ballet des fées des forests de Saint-Germain*[70]. Numerose fonti

[68] «Ce ballet a esté des plus beaux qui se soyent jamais faict en France, tant pour l'invention, ordre, suite, varietez et ornemens que monsieur de Porcheres qui en donne le dessein y apporta, comme aussi pour la structure du theatre et de toutes les machines que fit joüer le sieur Francine, grand architecte et ingenieur du roy» (Grammont, *Relation du Grand Ballet*, cit., p 25).

[69] Su questo viraggio di toni si rinvia, per le differenti ipotesi, a Prunières, *Le ballet de cour en France*, cit., pp. 123-25, e McGowan, *L'art du ballet de cour en France*, cit., pp. 133-53.

[70] Cfr. [R. Bordier], *Les Fées des forests de Saint-Germain. Ballet Dansé par le Roy en la Salle du Louvre, le 9. jour de Fevrier 1625*. A Paris, chez Jean Sara, 1625.

si incrociano nel ridisegnare i contorni di questo balletto, come di quelli che nei due anni successivi condivisero la duplice destinazione della sala del Louvre (privata) e dell'Hôtel de Ville (pubblica). Dai registri dell'«Argenterie du roy» del 1625 il totale della spesa per il balletto del re risulta di 41769 lire e 6 denari: una cifra esorbitante che testimonia l'impiego massiccio di costumi lussuosi, macchine e personale[71]. L'attrattiva erano tanto la stravaganza delle figure e la vivacità «capricciosa» dei costumi quanto il duttile supporto delle macchine utilizzate, che davano al balletto il giusto sottotitolo di «ballet des ridicules».

L'anno successivo Francini e Horace Morel furono chiamati a supervisionare la sala dell'Hôtel de Ville che doveva accogliere un altro balletto danzato dal re al Louvre. I registri dell'Hôtel ragguagliano sulle fasi e le modalità dei lavori[72]: il 9 febbraio i gentiluomini del duca di Nemours informarono che il balletto disponeva di macchine non trasportabili per la loro stazza; si decise allora di affidare allo scultore Bourdin la riproduzione di tutti gli elementi lì presenti. Il balletto in questione era *La douairiere de Billebahaut*, trionfo del *burlesque* con entrate di grandi elefanti, cammelli, cavalli autentici, pappagalli, conchiglie[73]. L'argomento era come sempre pretestuoso, l'avida curiosità degli spettatori richiedeva ormai una ipertrofia di entrate sempre più bizzarre legate da un tenue filo drammaturgico: la *douairière* e il suo amante Fanfan de Sotteville, «cavalier extravagant», fungevano soltanto da introduzione a re e principi delle cinque parti del mondo, radunati per dar luogo ciascuno alle sue *entrées*[74].

[71] Cfr. anp, KK 200. Fra i creditori del re figura ancora Daniel Rabel, cui era ormai regolarmente affidato il compito di immortalare nei disegni quegli eventi che Luigi XIII stimava più efficaci da trasmettere alla memoria del tempo. I disegni sono conservati in bnfe, Qb.3 rés (si veda in proposito M.-F. Christout, *Les Ballets-Mascarades des Fées de la Forêt de Saint-Germain et de la Douairière de Billebahaut et l'oeuvre de Daniel Rabel*, in *Revue d'histoire du théâtre*, xiii 1961, n. 1, pp. 7-24). Fra le immagini e le voci della spesa reale c'è una precisa corrispondenza che ricostruisce anche il percorso diacronico di questo prototipo di «balletto a entrate» (la definizione tipologica è in Prunières, *Le ballet de cour en France*, cit., p. 122).

[72] Cfr. bnfm, *Nouvelles acquisitions françaises*, 9745, cit., cc. 237r-v.

[73] Cfr. [R. Bordier], *Grand Bal de la Douhairère de Billebahaut. Ballet dansé par le Roy, au mois de Fevrier 1626. Vers dudit ballet. Par le sieur Bordier.* A Paris, chez Mathurin Hénault [Imprimé au Louvre], 1626; [C. de L'Estoile], *Maistre Galimathias, pour le grand bal de la douairiere de Billebahaut.* A Paris, chez Mathurin Hénault, 1626.

[74] Anche in questo caso si dispone, oltre che dei libretti e della descrizione uf-

Nel 1627 un terzo balletto, *Du sérieux et du grotesque*[75], precedentemente danzato dal re al Louvre, fu riadattato alla prossemica dell'Hôtel de Ville a condizione che le macchine non trasportabili dalla sala del Bourbon fossero riprodotte *in loco*. L'8 febbraio Francini fece un sopralluogo «pour faire disposer la grande salle, entrées et theatres le même le Louvre», e gli fu chiesto «d'avoir l'oeil sur les ouvriers de la ville»[76]. Il fidato scultore Bourdin realizzò le copie della nave e del carro trainato dalle quattro teste (persistenze tenaci dei carri trionfali di tornei, entrate e balletti allegorici), e Gallier sovrintese all'ordine della sala al fine di evitare le temute invasioni. Il 15 febbraio le macchine fecero il loro ingresso all'Hôtel, e il giorno successivo (ultimo giorno di carnevale) ebbe luogo il balletto.

Nella sostanziale assenza di mutazioni di scena a vista – che erano state invece la prerogativa dei balletti del decennio precedente – l'esperienza di Francini fu impiegata prevalentemente nei progetti di adeguamento delle strutture logistiche e decorative del teatro alla sala dell'Hôtel de Ville. Il suo estro si esibì invece nelle macchine dei *défilés*, come la «grosse femme» della musica nel 1625 e l'elefante con baldacchino nel 1626. Non mancarono le critiche a questa linea

ficiale del *Mercure françois* (cfr. *Le douziesme tome du Mercure françois, ou suitte de l'histoire de nostre temps, sous le regne du tres-chrestien roy de France et de Navarre Louys XIII*. A Paris, chez Jean et Estienne Richer, ruë Saint Jean de Latrau à l'Arbre verdoyant et au Palais sur le Perron Royal, 1626-1627. Avec privilege du roy, pp. 187-92), della testimonianza figurativa di Rabel, perfettamente complementare (cfr. bnfe, Qb. 3 rés). In particolare occorre sottolineare, nell'epilogo grottesco dell'entrata della *douairière*, del suo spasimante e degli osti della locanda Clamart, come nel disegno di Rabel i locandieri siano raffigurati davanti a una vera e propria garitta laterale, eredità della scenografia della commedia dell'arte. Memori della commistione che già nel 1613 aveva avvicinato balletto e comici dell'arte a Saint-Germain, ci si chiede se i due ruoli dei locandieri non fossero stati affidati volutamente a una coppia di *farceurs* (come i celebri Turlupin, Gaultier-Garguille e Gros-Guillaume attivi al tempo all'Hôtel de Bourgogne), con lo scopo di saldare ulteriormente il legame fra *divertissement* cortigiano e teatro pubblico.

[75] Cfr. [R. Bordier], *Le sérieux et le grotesque, ballet dansé par le roy en la salle du Louvre et à l'Hostel de Ville. Vers dudit ballet par le sieur Bordier*. A Paris, chez Mathurin Hénault. 1627. Il 4 gennaio Gastone d'Orléans aveva danzato analogamente il suo *Ballet des quolibets* prima al Louvre e poi all'Hôtel de Ville (cfr. [Sigognes], *Le ballet des quolibets, dansé au Louvre et à la maison de ville par Monseigneur le frere du roy le quatriesme janvier 1627*. A Paris, chez Augustin Courbé et Antoine de Sommeville. 1627). L'emulazione del procedimento e la vicinanza fra i due balletti fa presupporre che la macchineria fosse sostanzialmente la stessa, e che quindi anche Monsieur avesse fatto ricorso alla consulenza di Francini.

[76] Cfr. bnfm, *Nouvelles acquisitions françaises*, 9745, cit., cc. 246v, 248v.

di tendenza: Michel de Marolles lamentò l'uso nocivo di «grandes machines» e «longues perspectives», a detrimento degli attori nella commedia e dei cantanti e ballerini nel teatro musicale[77]. Le riflessioni dell'abate sono alla base di una posizione che molti suoi contemporanei (fra cui Gédéon Tallemant des Réaux) condivisero, e che nelle critiche alla «maraviglia» delle macchine racchiudeva implicitamente l'avversione per lo spettacolo e la cultura di derivazione italiana.

La storia non dette ragione a Marolles. Se già negli anni '20 l'esperienza comunicava piuttosto un alto gradimento dell'elemento macchinistico in ogni forma di *divertissement*, in una prospettiva "di lunga durata" questo avrebbe rivoluzionato lo spettacolo dalla metà del secolo dettando legge sul gusto del pubblico. L'interscambiabilità di macchine e scene, o addirittura il loro riutilizzo in contesti successivi, sottolinea inoltre un'autoreferenzialità destinata a sfociare nell'edonismo scenografico e nell'assoluta negligenza del testo tipici dello spettacolo barocco[78]. Erede del bagaglio franciniano sarà proprio quella generazione di italiani – Francesco Guitti, Ludovico Vigarani, Giacomo Torelli, Giovanni Niccolò Servandoni – che a Parigi porterà alle estreme conseguenze la meraviglia dei mutamenti di scena e delle apparizioni nelle costosissime *pièces à machines*.

La diplomazia degli ingegni

Quello di Tommaso Francini è, in ultima analisi, anche un caso di perfetta integrazione sociale, di fortuna costruita con l'abilità e l'oculatezza del mestiere, perfino in momenti storici estremamente delicati per l'*intellighenzia* fiorentina alla corte di Francia.

Già nel febbraio 1600 il legato Baccio Giovannini informava la corte medicea che Enrico IV aveva «dato una badia al Francino di rendita di mille scudi», cercando di scongiurare, con una strategia di

[77] [M. de Marolles], *Les Memoires de Michel de Marolles, abbé de Villeloin. Divisez en trois parties. Contenant ce qu'il a vû de plus remarquable en sa vie, depuis l'année 1600. Ses entretiens avec quelques-uns des plus sçavants hommes de son temps. Et les genealogies de quelques familles alliées dans la sienne, avec une brieve description de la tres-illustre Maison de Mantouë, & de Nevers*. A Paris, chez Antoine de Sommaville, au Palais, en la Gallerie des Merciers, à l'Escu de France. 1656. Avec Privilege du Roy, p. 70.

[78] Cfr. in proposito S. Mamone, *La macchina o l'indifferenza del mito*, in *Les noces de Pélée et de Thétis*, cit., pp. 219-35.

vincolamento patrimoniale, il ritorno in patria di un così «bello spirito»[79]. Ottenuta la «naturalité» francese nel 1602 assieme ai fratelli Camillo, Piero e poi Alessandro[80], e in attesa di concludere il contratto di matrimonio stipulato nel 1602 con Louise de Porché res, figlia di un gentiluomo di camera del re, Tommaso aveva acquistato la terra di Grand-Maisons, che fu presto nominata dal sovrano residenza signorile. In quegli stessi anni il suo nome comparve ripetutamente nei registri parrocchiali di Saint-Germain in occasione di cerimonie religiose cittadine, con la qualifica di «ingenieur du roi» e di «honorable homme». Questo *iter* di «radicamento nel territorio» permetteva a Francini di tutelarsi dal serpeggiante anti-italianismo dei francesi giocando sulla reputazione professionale di cui godeva e al tempo stesso costruendo gradualmente un'identità sociale di sostegno che lo mettesse al riparo dalla volubilità della fortuna. Essere facoltosi e aristocratici funzionari di corte proteggeva ben più dell'essere artisti geniali ma sprovveduti.

Questa sapiente operazione di «visibilità» sociale spiega anche come, pur nella sostanziale interscambiabilità delle mansioni pratiche di Tommaso e di suo fratello Alessandro, entrambi responsabili della manutenzione delle acque delle residenze reali di Francia (in particolare di Saint-Germain e Fontainebleau), si verificasse una innegabile disparità di trattamento economico segnalata nei registri dei funzionari di corte (nel 1636 Tommaso guadagnava 3000 lire per la carica delle acque di Francia e 1200 per Saint-Germain, contro le 1320 lire di Alessandro per Fontainebleau!)[81]. Accanto alla figura un po' defilata del «fontaniere» Alessandro quella di Tommaso acquistava sempre più un differente spessore nella misura in cui riusciva a trasformare il sapere ingegneristico in una versatile ed estrosa macchina mitopoietica secondo le esigenze ideologiche del *divertissement* nei suoi vari aspetti fenomenologici.

Questo gli consentì di passare indenne perfino attraverso l'epu-

[79] Dispaccio di Baccio Giovannini a Belisario Vinta del 24 febbraio 1599 [1600], in asf, *Mediceo del Principato*, f. 4615, c. 182r. Un altro ambasciatore, Raffaello Romena, comunicava qualche giorno dopo che Francini poteva disporre anche di una pensione di duemila franchi, «siché egli ha saputo far molto bene gittare le fontane, e perché Sua Maestà preme estremamente in questa materia gli darà ciò che vuole per farlo restare qua» (dispaccio di Raffaello Romena a Belisario Vinta del 27 febbraio 1599 [1600], ivi, c. 205r).

[80] Cfr. bnfm, *Manuscrits français*, 4834, p. 1114-15.

[81] Cfr. Anp, O[1] 2387, cc. 1r, 8r, 17r, 52v, 56v, 61r; *Minutier central*, Et XIX, 380, c. 23.

razione sciovinista con cui Luigi XIII inaugurò il suo regno, e che travolse tanto i coniugi Concini nell'aprile 1617 (con l'irreversibile allontanamento della reggente Maria)[82], quanto il «poète ordinaire» e librettista Étienne Durand, condannato a morte nel giugno 1618 per la stesura di un libello diffamatorio contro il re[83]. Al contrario, Francini ottenne nel 1616 la carica prestigiosa di «clerc d'office» di Anna d'Austria, e la mantenne ininterrottamente fino al 1622, dunque negli anni più difficili dell'avvicendamento al potere, minacciati dalle frequenti espulsioni di stranieri invisi al monarca e al suo progetto di assolutismo nazionalista[84]. Nel 1623 gli fu concessa per decreto reale la carica di intendente generale delle acque e fontane di Francia, con cui sovrintese ai lunghi lavori dell'acquedotto di Rungis[85].

Sul volgere della sua carriera egli riapprodò definitivamente alle sue competenze di origine, con un percorso circolare, si direbbe, barocco. Nonostante i dubbi avanzati sulla sua paternità del progetto originale della grotta che dominava i giardini annessi al palazzo del Luxembourg – nota poi come «fontaine de Marie de Médecis[86] – nel 1635 Luigi XIII gli affidò l'incarico di presentare una relazione al

[82] Nel *mare magnum* di fonti sugli eventi citati si rinvia a quella meno nota della lettera inviata da Luca Fabbroni a Cristina di Lorena del 2 agosto 1617, in asf, *Mediceo del Principato*, f. 6008, cc. 244r-46v; *Carte strozziane*, 55, cc. 654r-58v.

[83] Con lui furono imprigionati e giustiziati anche i fratelli fiorentini Siti, legati all'*entourage* del fratello di Leonora Galligai. Cfr. *Cinquiesme tome du Mercure françois*, cit., p. 268.

[84] Cfr. bnfm, *Manuscrits françois*, 7854, c. 326v, 7856, p. 1636.

[85] Cfr. anp, Z^{1f}, 570, c. 67r. Lo stesso atto è riportato, con qualche variante, in bnfm, *Manuscrits Français*, 21631, cc. 200r-v. La paternità di Francini nella conduzione dei lavori è confermata nei registri dei pagamenti del 1625 agli «officiers des bastiments du roy», dove risulta un aumento di 1200 lire in suo favore «pour les fontaines de Rongis» (anp, O^1 2387, c. 29v). Alla somma di 3000 lire si doveva aggiungere il consueto onorario di 1200 lire per la manutenzione delle grotte di Saint-Germain, e l'onere di 600 lire che i quartieri cittadini si impegnarono a dare, in quello stesso 1625, per «bien et düement» preservare le fontane del castello, ovviamente «sans diminution de l'eau qui va aux grottes de Sa Majesté» (amsgl, DD, 9 a).

[86] L'appalto dell'opera si era concluso nel 1625 con un atto che menzionava esplicitamente Jean Hirio e Nicolas Huot «maîtres maçons de Paris», ma che sottintendeva comunque la sovrintendenza generale di Francini. A lui probabilmente si deve anche il progetto della terrazza in pietra (sul modello buontalentiano di Saint-Germain-en-Laye) che con le scale e le balaustre in marmo nascondeva i canali di distribuzione dell'acqua nel parco. Accanto al nome di Francini si potrebbe ipotizzare quello di Salomon de Brosse, regolarmente citato nei registri di pagamento per i «bastimens de la royne mere» (esplicitamente per il castello di Monceaux; cfr. ad esempio anp, KK 193, c. 85v, relativo al 1630).

consiglio del re sullo *statu quo* dei giardini e la proposta di una soluzione definitiva[87]. Nello stesso 1635 fu incaricato della realizzazione di un'altra grotta, nel castello di Wideville proprietà di Claude de Bullion, sovrintendente alle finanze di Luigi XIII[88]. Si trattava ormai a tutti gli effetti di una carica *ad honorem*, espletata nella consulenza o nella supervisione dei punti di snodo della conduzione idrica parigina, che permettevano poi lo sfruttamento delle risorse nei *divertissements* più diversi, dagli automi e giochi d'acqua delle residenze reali e aristocratiche alle fontane nel cuore della città[89].

Di fatto nell'ultimo ventennio l'attività di Tommaso Francini si contrasse alla funzione di consulente decano sempre più vicino al re[90], operando il vero e proprio insediamento di una dinastia. I figli Henri, Pierre e François mantennero infatti la nomina onorifica di intendenti delle acque di Francia, e, ancora per la legge dell'invarianza del modello, le loro vicende biografiche e realizzazioni ripercorsero le orme paterne. Tanto Pierre quanto François, funzionari di cor-

[87] La nota, la cui datazione del 1635 è dedotta da una glossa manoscritta apposta durante la catalogazione delle carte di Richelieu, si trova in Archives du Ministère aux Affaires Étrangères, *Fonds France*, 1590, f. 184, ed è trascritta in L.A. Hustin, *La création du jardin du Luxembourg par Marie de Médecis*, in *Archives de l'art français*, viii, 1914, pp. 102-4.

[88] Un atto testimonia l'inizio dei lavori nell'agosto di quell'anno e la responsabilità del progetto dell'edificio di Francini, che ancora una volta non si occupava soltanto di sovrintendere alle acque del luogo. Le analogie strutturali con la coeva grotta del Luxembourg permettono di constatare invariata l'area "multifocale" d'influenza dell'ingegnere fiorentino, del resto legittimata dalla carica esclusiva di sovrintendente che il re gli aveva concesso. Il documento, conservato in anp, *Minutier Central*, Et. LI, 178, è trascritto in E.-J. Ciprut, *La grotte du château de Wideville, sa date et son auteur*, in *Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, xcii, 1965, pp. 47-52, pp. 47-52, e in C. Grodecki, *La construction du château de Wideville et sa place dans l'architecture française du dernier quart du XVIe siècle*, in *Bulletin monumental*, cxxxvi, 1978, pp. 135-75.

[89] Francini figurava anche come tramite di queste concessioni, addetto alla stipulazione dei contratti e alla valutazione delle quantità d'acqua riservabili. Creò così una sorta di archivio professionale che ci è pervenuto in forma di numerose copie di atti notarili con interessanti glosse in italiano (cfr. anp, O[1] 1595, cc.n.n.).

[90] Un brevetto dell'agosto 1631 lo nominò «gentilhomme servant du roy»; con una lettera del 25 novembre 1642 Luigi XIII volle nominarlo fra i suoi gentiluomini di camera, sempre in considerazione dei «buoni e fedeli servizi» attestatigli. Il 22 aprile 1643 il piccolo Luigi XIV si appellò ancora ad alcune «buone considerazioni» e al parere della reggente sua madre (Luigi XIII si era ritirato a Saint-Germain-en-Laye, dove sarebbe morto il 10 maggio di quell'anno) per concedere a Francini la collana dell'ordine di Saint-Michel, massimo riconoscimento reale. Cfr. bnfm, *Dossieurs bleus*, 291, cc. 10r, 12v, 70v-71r.

te, lavorarono infatti al cantiere di Versailles, creando giochi d'acqua e rappresentazioni automatiche che sono una indubbia propaggine di quelle di Tommaso a Saint-Germain-en-Laye, rinvigorite dalle istanze assolutiste di Luigi XIV[91]. Il cerchio si chiude sulla condivisione di una carica specifica, quella di *fontainiers*, che è di fatto solo una delle fenomenologie attraverso cui i Francini dispiegarono il loro ingegno versatile. Dietro la conoscenza specialistica, manuale, c'era l'*esprit* dell'iconologo, che piegava la molteplicità del reale alla sua inventiva, e ai postulati del potere cui legava di necessità il suo nome. È questa la lezione che Tommaso Francini aveva ereditato dai grandi ingegneri del Cinquecento.

Cronologia della vita di Tommaso Francini

1572	Nasce a Firenze da Piero di Tommaso Francini, fabbro di Santa Felicita, e da Clemenza di Frosino di Niccolò Pagni.
1593	Lavora alle realizzazioni di automi e fontane nella villa medicea di Pratolino come allievo di Bernardo Buontalenti. Realizza certamente le grotte delle spugne e di Narciso.
1598	Intraprende il viaggio in Francia, incaricato dell'intendenza alle acque di Saint-Germain-en-Laye, residenza di Enrico IV.
1599-1610	Nella residenza di Saint-Germain realizza le grotte del drago, di Nettuno, di Orfeo, di Perseo, degli organi e delle fiaccole, oltre alla fontana di Mercurio e ad altri giochi d'acqua.
1600	Acquisisce per decreto reale, assieme ai fratelli Camillo e Piero, la naturalizzazione francese. Contemporaneamente ottiene dal re una badia nei pressi di Nancy per la rendita di duemila scudi, con l'impegno di restare al servizio della corte francese. Acquista un immobile a Saint-Germain e successivamente la terra di Grand-Maison, nei pressi della residenza dei Gondi a Villepreux.

[91] Nel 1662 François e Pierre intrapresero in collaborazione i lavori di Versailles, dove le scarse riserve d'acqua costituivano un problema sostanziale. Di necessità si fece virtù, e i Francini elaborarono sistemi di conduzione avanzatissimi, con i quali dotarono i giardini di fontane e innumerevoli giochi d'acqua. A François si deve, fra le prime realizzazioni di Versailles, la grande volta che conduceva all'Orangerie, la fontana di Latona, del drago, di Apollo e dei cavalieri del Sole (compiuta nel 1666 e distrutta nel 1684). Di queste ultime è sopravvissuta la descrizione che Jean de La Fontaine incastonò nei suoi *Amours de Psyché et de Cupidon* (1669) recuperando, nell'enumerazione di figure mitologiche, silvestri e marine, le suggestioni di un universo irreale in muto movimento che celebrava l'apoteosi del re-Sole.

Sposa Louise de Porché res, figlia di un gentiluomo di camera del re.
La sua presenza è frequentemente attestata nei registri ecclesiastici di Saint-Germain, in qualità di «ingenieur du roy» e «honorable homme».

1610 È incaricato, assieme a Pierre Guillain e Louis Métezeau, del progetto per l'entrata trionfale di Maria de' Medici a Parigi. Verosimilmente cura l'allestimento del *Ballet de Monseigneur de Vendosme*, danzato il 17 gennaio al Louvre e il 18 all'Arsenal.

1611 Probabilmente sovrintende all'allestimento della *pièce Bradamante*, messa in scena il 2 agosto nella *salle des ballets* del castello di Saint-Germain. Nel dicembre firma un contratto per la manutenzione delle grotte di Saint-Germain.

1612 Compare fra i consulenti per i lavori dell'acquedotto di Rungis. Contribuisce con tutta verosimiglianza alla costruzione delle macchine impiegate nel carosello della Place Royale nel marzo-aprile.

1613 Con ogni probabilità sovrintende al *Ballet de Madame* allestito nella sala del castello di Fontainebleau il 17 novembre, che si intreccia con una commedia (l'*Adamo* di Giovan Battista Andreini?) della *troupe* di Tristano Martinelli.

1615 Allestisce il *Ballet du Triomphe de Minerve*, o *Ballet de Madame*, danzato al Louvre il 19 e il 22 marzo.

1616-1622 Esercita la carica di «clerc d'office» di Anna d'Austria.

1617 Allestisce il *Ballet de la Délivrance de Renaud*, danzato da Luigi XIII al Louvre il 29 gennaio.

1619 Allestisce il *Ballet de l'adventure de Tancrède en la forest enchantée*, danzato da Luigi XIII al Louvre il 12 febbraio, e il *Ballet de la fable de Psyché*, danzato da Anna d'Austria sempre al Louvre il 17 febbraio.

1620-1625 Dopo aver rinnovato il contratto per la manutenzione delle grotte di Saint-Germain sovrintende ai lavori dell'acquedotto di Rungis e probabilmente alla realizzazione della grotta di Marie des Médecis nei giardini del Luxembourg.

1623 Ottiene per decreto reale la carica di sovrintendente generale alle acque di Francia.

1625-1627 È nominato supervisore per i tre balletti che il re decide di danzare in replica durante il carnevale all'Hôtel de Ville: il *Ballet des fées des forests de Saint-Germain* (1625), il *Ballet de la douairiere de Billebahaut* (1626) e il *Ballet du sérieux et du grotesque* (1627).

1631 Un brevetto lo nomina «gentilhomme servant du roi».

1635 È chiamato a stendere una relazione sui lavori dei giardini del Luxembourg da presentare al consiglio del re. Realizza la grotta

nel castello di Wideville, di proprietà del sovrintendente alle finanze Claude de Bullion.

1636 Ottiene per il figlio Henry la trasmissibilità della carica di sovrintendente alle acque di Francia. Il titolo passa all'altro figlio, François, nel 1637.
Luigi XIII lo nomina gentiluomo di camera.

1643 Gli viene concessa la collana dell'ordine di Saint-Michel, massimo riconoscimento reale.

1649 Il 15 maggio dispone il lascito testamentario.

1651 Il 15 aprile muore nella residenza della rue Traversante a Parigi. Il corpo viene trasferito nel convento dei padri Récollets di Saint-Germain, che aveva contribuito a costruire.

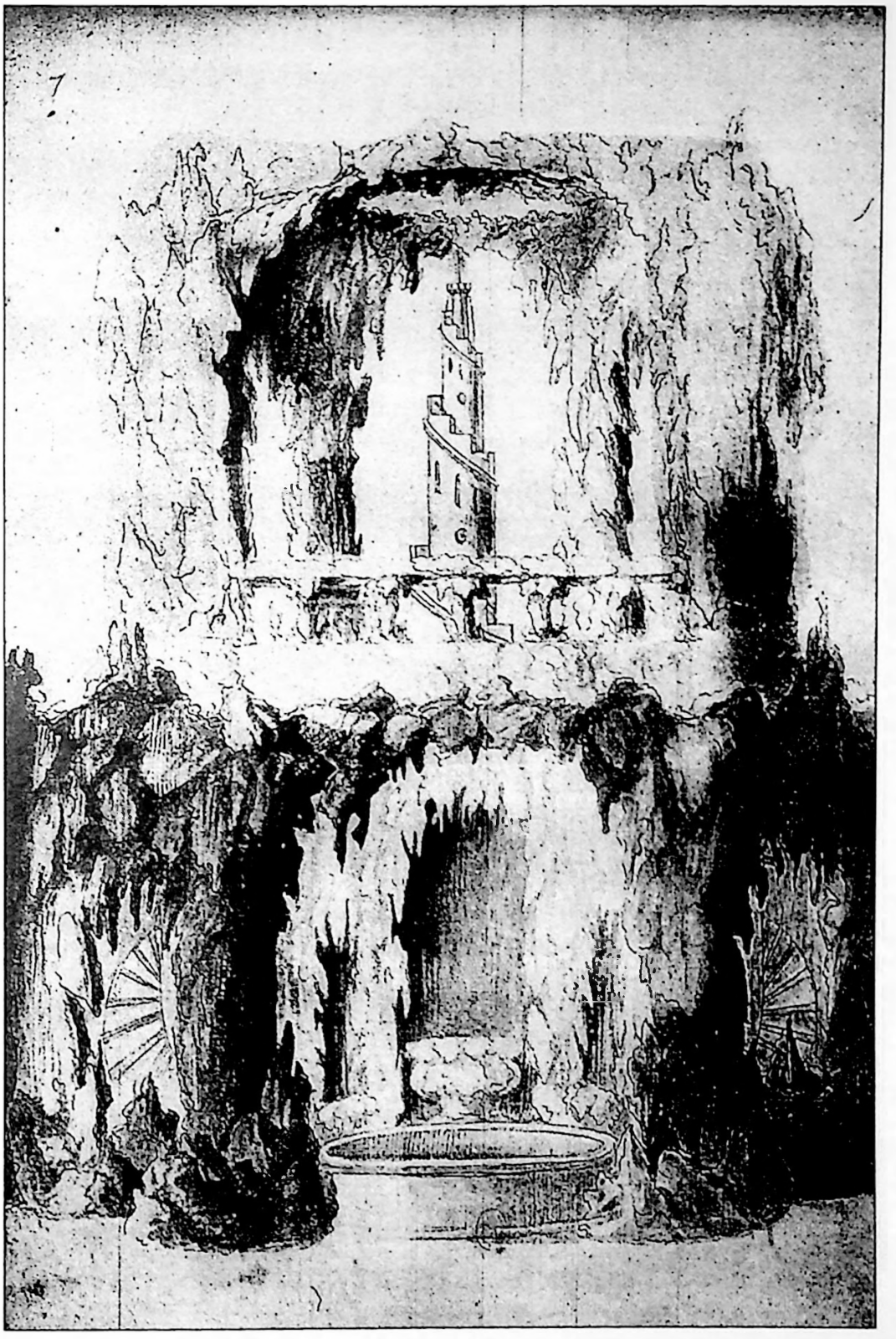


Fig. 1. T. Francini, *Disegno di grotta.*

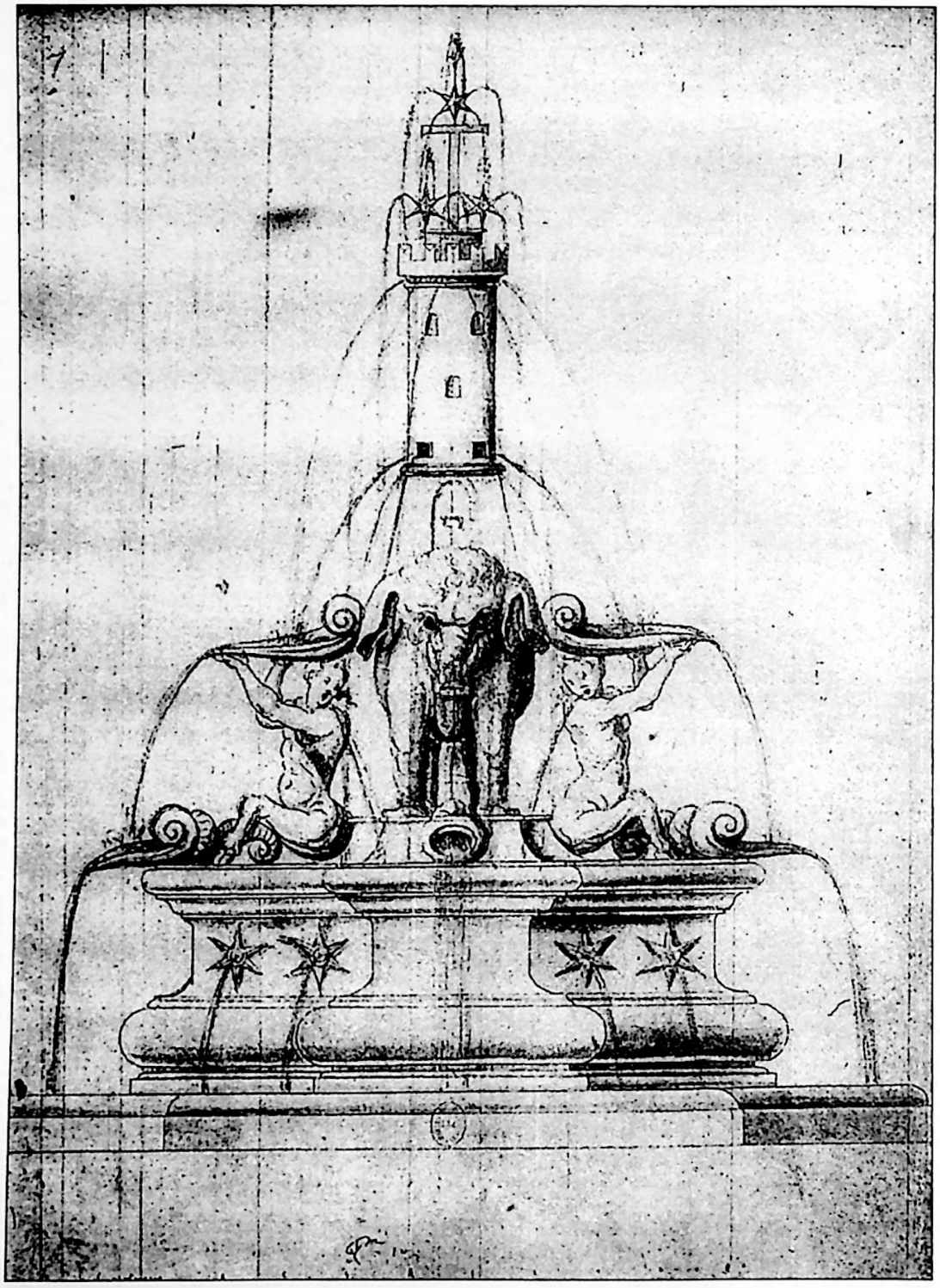


Fig. 2. T. Francini, *Disegno di fontana*.

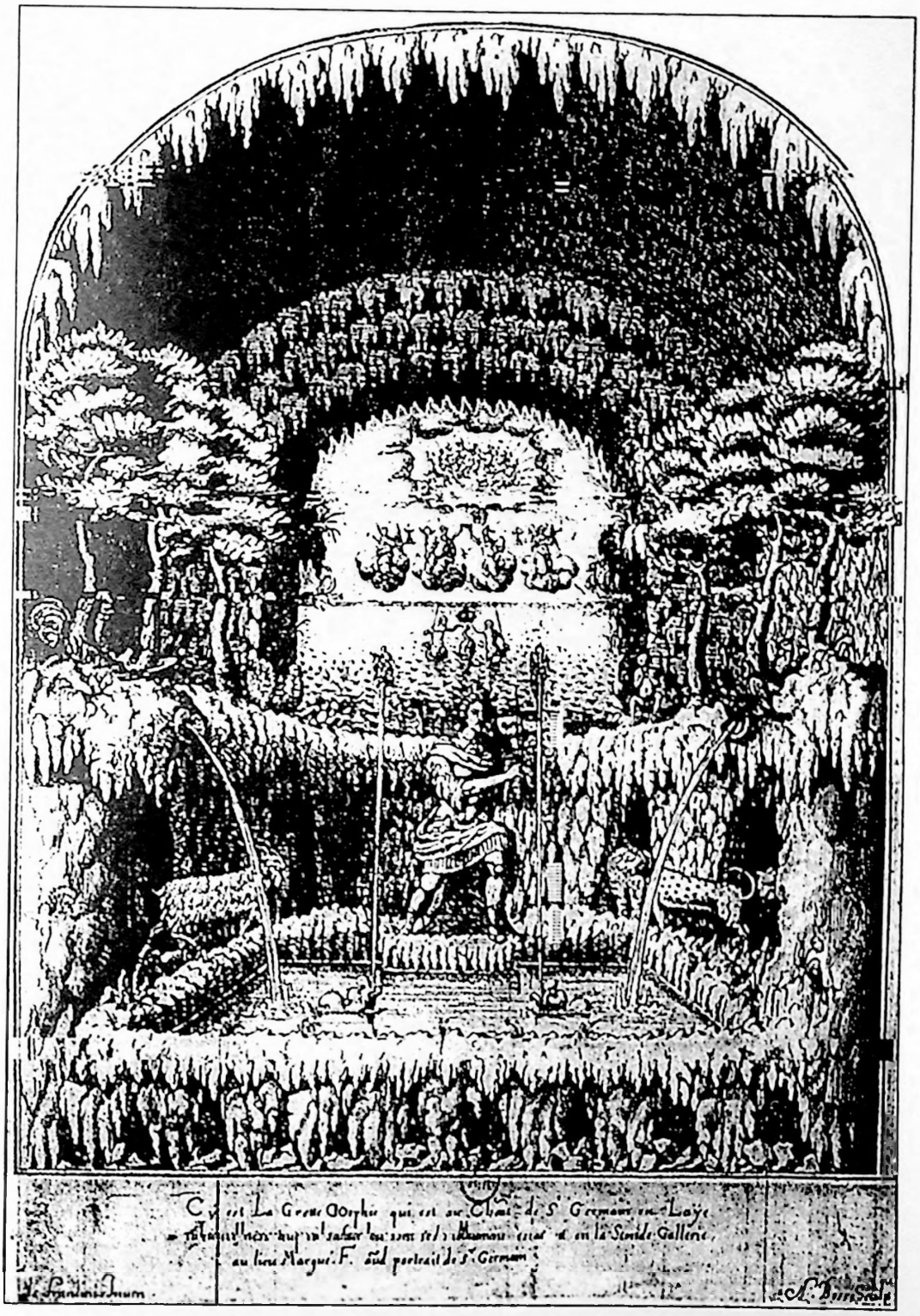


Fig. 3. A. Bosse, *Incisione di grotte e fontane di Tommaso Francini.*

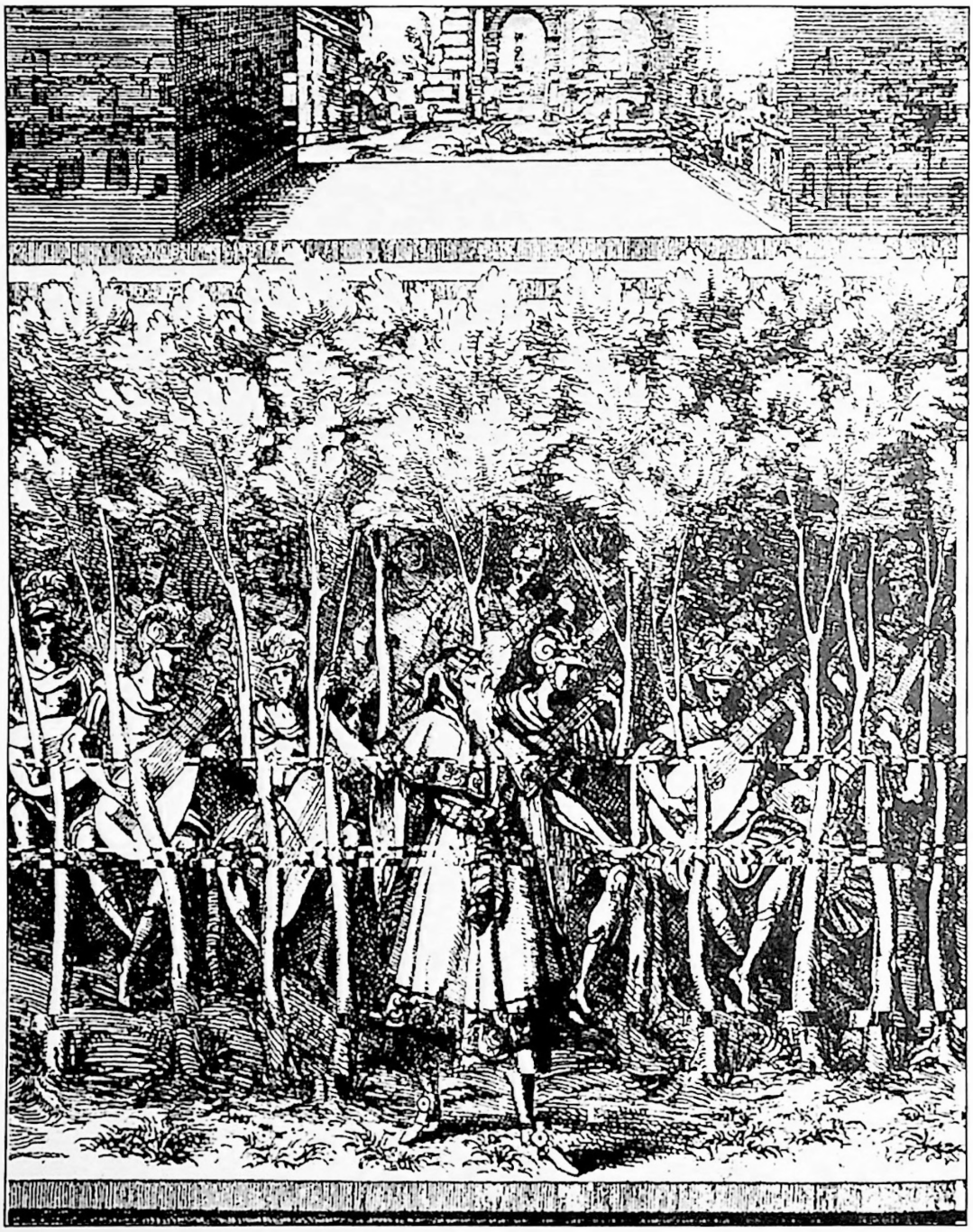


Fig. 4. Incisione dal *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617).



Fig. 5. Incisioni dal *Ballet de la délivrance de Renaud* (1617).



Fig. 6. Incisione dal *Ballet des adventures de Tancrède* (1619).

Sarah Di Bella

PRAGMATICAMENTE VERSO LA TEORIA: LE LETTERE DI LUIGI RICCOBONI A LODOVICO ANTONIO MURATORI

Entrambi modenesi, Luigi Riccoboni (1676-1753) e Lodovico Antonio Muratori (1672-1750) erano pressoché coetanei[1]; entrambi frequentarono il collegio dei gesuiti di Modena, dove il Muratori entrò nell'85 per volontà del padre, che lo destinava agli studi giuridici, mentre il Riccoboni ne usciva, nel 1690, anch'egli per un'opposta volontà paterna.

Antonio Riccoboni infatti, attore professionista, obbligava il figlio alla vita di commediante ed ad interrompere per quella gli studi, benché un maestro gesuita del ragazzo, padre Serra, sembrava saper leggere nella natura del giovane ed ispirargli una vocazione religiosa che avrebbe potuto allontanarlo forse per sempre dalla tradizione familiare *dell'Arte*. Gli insegnamenti del Serra e la sensibilità del Riccoboni per l'educazione gesuita condizionarono il suo rapporto col teatro e col mestiere teatrale, in cui il giovane attore proiettò da subito una volontà di ispirazione che fu colta dai maggiori riformatori italiani. Per primo, dal marchese Giovan Gioseffo Orsi, colui che probabilmente determinò il legame tra i due giovani modenesi. Il Muratori gli dedicò, nel 1693, il dialogo *De Graecae linguae usu et praestantia*, e scriverà, nel 1706, sotto la guida del marchese, il trattato *Della perfetta poesia italiana*: trattato di poetica che nasceva in risposta alla polemica Orsi-Bouhours e che conteneva al centro della sua struttura, rigorosa e chiara, delle pagine di un'importanza capitale sulla questione della riforma della tragedia italiana. Nello stesso anno, Luigi Riccoboni, con la moglie, Elena Balletti, lancerà «sa se-

[1] Una parte delle notizie biografiche che faranno seguito provengono da Martino Capucci, *L'erudizione storica e Lodovico Antonio Muratori. Critica e storiografia letteraria*, in *Storia della letteratura italiana* (diretta da Enrico Malato), Roma, Salerno Editrice, 1998, vol. VI: *Il Settecento*, cap. VII, pp. 369-440.

conde croisade pour la tragédie» – come scrive Courville[2] –, anch'essa dettata da anni di insegnamenti del marchese Orsi presso l'accademia animata dallo stesso a Bologna, accademia tra le più influenti dell'epoca[3]. I due giovani riformatori, entrambi resi sensibili dal marchese alle tensioni europee che facevano perno sulla questione del genere tragico, si conoscevano dunque, forse già dagli anni della scuola gesuita, e costruivano la loro posizione in seno alla nascente cultura settecentesca italiana: riflettendo entrambi sulle implicazioni morali e civili del teatro e, in questa prospettiva, sulla necessità di una riforma di questo, condividevano uno stesso punto di partenza, una fede comune.

Nonostante la *Perfetta poesia* fosse la sola pubblicazione del Muratori sul teatro (prima che questi si dedicasse interamente agli studi storici), restò il testo teorico fondamentale della riforma e riferimento essenziale per tutti coloro che in quella s'impegnarono poi[4]. Un dato che, come constateremo, emerge dalla corrispondenza con il Riccoboni è che il Muratori continua ad esercitare la propria autorità in materia teatrale anche trent'anni dopo la stesura di quel testo: per comprendere il peso di quell'autorità bisogna guardare alle relazioni che egli intrattenne con gli uomini che furono invece a lungo legati al teatro italiano, quali l'Orsi, il Maffei, il Martello e lo stesso Riccoboni. Ad ogni modo nel caso della relazione con il Riccoboni, siamo portati a credere che fosse determinante il fatto d'esser stati entrambi culturalmente orientati da un uomo come l'Orsi e d'aver fatto le

[2] Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio*, in 3 voll.: rispettivamente i primi due volumi (*L'expérience italienne. 1676-1715*; *L'expérience française. 1716-1731*, Paris, Droz, 1943, e 1945) e il terzo (*La leçon. 1732-1753*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958). Si deve al Courville la prima importante biografia del Riccoboni ed una bibliografia estremamente utile ancora oggi. La «seconde croisade», guidata dai principi dell'Orsi, succede alla prima che, come racconta Riccoboni nella sua *Histoire* (*Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue de tragédies et de comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusque l'an 1660 et une Dissertation sur la Tragédie moderne par Louis Riccoboni*, Paris, Delormel, 1728, p. 81-82), si era ispirata all'esempio di Pietro Cotta, attore professionista.

[3] Cit. e cfr. Courville, *ibid.*, vol. I, pp. 39-42.

[4] Su una prima recenzione del *Della perfetta poesia italiana* (prima edizione: Modena, Soliani, 1706; ultima edizione: a c. di Ada Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972) da parte dei maestri-interlocutori del Muratori, ed in particolare sulla questione della musica al teatro in seno al discorso muratoriano, vedere il libro di Alfredo Cottignoli, *Muratori teorico. La revisione della 'Perfetta poesia' e la questione del teatro*, Bologna, Editrice Clueb, 1987.

prime prove importanti sotto l'egida dello stesso, d'essersi poi molto frequentati nella sfida comune della riforma della tragedia.

Il carteggio tra Luigi Riccoboni e Lodovico Antonio Muratori a noi pervenuto consiste di ventisette lettere che coprono il periodo che va dal 1725 al 1747: l'ultima ha la data 18 aprile[5]. Le lettere di Riccoboni sono ancora inedite, ad eccezione di alcune che Arturo Parisi pubblicò nel suo articolo del 1933[6], di alcuni passaggi citati nei lavori di X. de Courville del 1943, del 1945 e del 1958[7] e della riproduzione fotografica di alcune di esse fatta da Irène Mamczarz nella sua edizione critica del *Discorso della commedia all'improvviso* di Luigi Riccoboni[8]. Non sappiamo invece quale sia stato il destino delle lettere del Muratori[9].

Senza volere colmare l'ignoranza a cui questa perdita condanna lo storico, crediamo, da una parte, di poter evincere qualcosa del contenuto e dello «spirito» delle muratoriane per mezzo delle autografe dell'attore; mentre dall'altra, tenteremo di fare di questa assenza una ragione ulteriore per acuire il nostro sguardo analitico sulla scrittura del Riccoboni. Sebbene non sarà mai possibile misurare con esattezza i margini della parzialità con cui Riccoboni, nelle sue risposte, filtrava il pensiero muratoriano, perché preso da preoccupazioni strettamente legate al mestiere fino al 1729, la maturità crescente dell'ex attore come uomo di Lettere, ampiamente documentata dal susseguirsi delle sue pubblicazioni francesi, ci rassicura sulla prossimità

[5] L'insieme delle autografe del Riccoboni si trova alla Biblioteca Estense di Modena, Archivio Muratoriano, filza 76, le lettere non sono numerate.

[6] A. Parisi, *Luigi Riccoboni (A proposito d'un carteggio inedito con L. A. Muratori)*, in *Atti e memorie della R. deputazione di storia patria per le province modenesi*, serie VII, t. VIII, pp. 234-276. In ordine di apparizione nel testo di Parisi: l'autobiografia di Riccoboni, inclusa nella let. del 5 giugno 1746; le ultime righe della let. che Parisi data 27 luglio 1733, in realtà del 25 luglio 1733; la let. dell'8 luglio 1738; la let. del 12 dicembre 1728; un breve passaggio della lunga let. del 23 marzo 1734; l'inizio della let. del 9 settembre 1737, di cui Parisi non precisa la data; alcuni passaggi della let. del 28 gennaio 1734; la let. del 2 aprile 1726, in realtà 22 aprile e in cui Parisi decifra male il nome del duca di Mortemart che lui dà per Montemart; un passaggio della let. del 2 luglio 1726; l'ultima parte della let. dell'8 marzo 1745; l'ultima parte della let. che Parisi data al 3 marzo 1732, ma che in realtà è del 15 marzo 1732; due righe della let. del 5 maggio 1732; altre due della let. del 6 marzo 1746.

[7] Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre*, *op. cit.*

[8] Irène Mamczarz (a c. di), *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti* di Luigi Riccoboni, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1973. Le lettere riprodotte sono: Parigi, 12 dicembre 1728, 12 ottobre 1744, 5 giugno 1746.

[9] Nel tentativo di ritrovarne le tracce, ho intrapreso una ricerca presso gli Archivi Nazionali di Parigi, senza alcun esito a tutt'oggi.

– in termini di comprensione, ma non necessariamente di accordo teorico – dei due uomini nell'ultimo decennio della loro corrispondenza.

Fatte queste premesse, cercheremo di dimostrare che questa corrispondenza epistolare prova non solamente il consolidarsi d'una relazione decisiva per la formazione del Riccoboni teorico, ma anche, e più sottilmente, documenta la storia di una dialettica molto particolare, quella tra un ambizioso pragmatismo d'attore e l'idealismo riformatore del Muratori.

Ripercorrendo cronologicamente il carteggio, ne sottolineremo i luoghi in cui l'attitudine pragmatica del Riccoboni si rivela in questioni legate più direttamente per esempio al mercato editoriale, o di fronte a scelte progettuali riguardanti le sue nuove ambizioni letterarie. Seguiremo a un tempo il percorso d'emancipazione del Riccoboni teorico dalle *Auctoritates* italiane, ed evidenzieremo, quando sarà il caso, il ruolo che quel pragmatismo d'attore giocò in quel percorso di emancipazione intellettuale.

1. *La trilogia d'apertura del carteggio: attiva trasparenza del Riccoboni*

Nel 1725 Riccoboni, capocomico della Nouvelle Comédie-Italienne dal 1716, è un attore preoccupato di giocare al meglio il ruolo d'intermediario tra coloro che rappresentano per lui un'autorità: rispondere alle richieste dell'uno facendo ricorso all'aiuto dell'altro, supplicando il primo per servire il secondo e viceversa. Come dimostrano le lettere del 26 novembre 1725, del 22 aprile e del 2 luglio 1726, Riccoboni tenta con ogni mezzo di rispondere ai desideri del duca di Mortemart, *Premier Gentilhomme de la Chambre* del Re e responsabile dei *menus intérêts de la troupe* dei Comici Italiani. Il duca e il capocomico ebbero l'occasione di frequentarsi durante i soggiorni della compagnia a corte, e si intrattennero anche su questioni letterarie. Inoltre, Riccoboni, rivelando la conoscenza del Muratori al duca, fu presto considerato da questi un tramite prezioso per arricchire la biblioteca privata con opere letterarie d'oltralpe. Poiché non c'è ragione di credere che la lettera de 26 novembre 1725 fosse preceduta da altre, possiamo concordare con Courville che la corrispondenza tra l'attore e il grande modenese trovasse l'occasione della propria origine precisamente nella necessità del Riccoboni di asse-

condare la prima richiesta del protettore francese [10]. Ecco come Riccoboni spiega al Muratori le ragioni di questa prima lettera:

> L'occasione che mi provoca l'onore di scriverle, e di rammemorare a V. S. Illustrissima l'antica mia ossequiosissima devozione è di tal vigore per me, che sono certissimo che la gentilezza sua mi perdonerà l'incomodo, e la noia della mia lettera.
>
> Nel mio soggiorno di tre mesi a Fontanebleau col resto della Corte a reali servizi ho avuto apertura di lunghe conversazioni col s.e duca di Mortemart Primo Gentiluomo della Camera del Re, e da cui dipendo nel mio impiego. Questo Principe che è signore di buon gusto nelle Belle Lettere, è qualche tempo che fra l'altre belle arti di cui fa raccolta di rarità, e le favorisce, ammassa ancora un gabinetto di libri scelti, per lo che mi fece premurosa istanza per sapere se avevo con V. S. Illustrissima alcuna servitù, o conoscenza, del che assicuratolo per esserlo della stessa Patria, ed avere avuto mille volte occasione d'inchinarla, mi ordinò egli di scrivergli per essere da Lei favorito di qualche memoria di quei libri che d'Italia in genere di Belle Lettere, e di Storia si potesse far raccolta [...] [11].

È forse necessario ricordare che gli attori italiani furono promossi al titolo di *Ordinari del Re*, dunque ad eguali degli attori della Comédie-Française, solo nel 1723, dopo sette anni dal loro arrivo a Parigi. Il 1725 fu l'anno del matrimonio del Re. La compagnia di Lelio recitò due mesi sui tre di soggiorno a corte. Proprio in quel tempo il duca di Mortemart succedeva a Rouillé de Coudray che aveva fino ad allora riempito le funzioni di protettore degli attori italiani e di moderatore dei loro lavori teatrali; era dunque negli interessi del capocomico di rinvigorire la bontà del nuovo protettore mostrandosi quanto più pronto a servirlo.

La decisione di far ricorso direttamente alla persona del Muratori non dovette essere immediata e s'impose invece a causa dell'inefficacia delle soluzioni precedentemente tentate dall'attore, com'egli stesso scrive:

[10] Courville, *op. cit.*, vol. 2, p. 240.

[11] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, il 26 novembre 1725. Ove necessario per la comprensione, adeguo all'uso moderno la grafia relativa ai verbi essere e avere. Non intervengo invece nell'uso delle doppie quando scorretto, né su altri errori anche vistosi. In generale, le mie aggiunte sono motivate da difetti materiali della lettera, quali macchie o strappi. Accanto a titoli o riferimenti erronei aggiungo un [sic] esplicitando, quando necessario, in nota la forma esatta. Rispetto inoltre le sottolineature e le maiuscole, nonché la punteggiatura, tranne quando l'assenza di una virgola pregiudica il senso di tutta una frase.

Già son due mesi che al s.e Giuseppe Botta Vaccari ordinai due corpi de l'opera sua *Rerum sciptores italiae* [sic] onde se V. S. Illustrissima volesse graziarmi di farmi trasmettere un piccolo catalogo de più scelti libri su queste materie che potessero aversi dal Italia, de più scelti autori così antichi che moderni, con indicare i tempi e le stampe, sarebbe un gran favore che farebbe V. S. Illustrissima a questo gran signore, che sommamente venera la di Lei persona, e gli alti suoi meriti [12].

Riccoboni non si limita poi a chiedere un aiuto approssimativo: per il suo signore francese spera ottenere «cosa perfetta» e non esita allora a ricorrere alla promessa di un rimborso in materia di «alcuni costi» in cambio del tempo che Muratori «perderebbe in tal minuzia». Sembra dunque evidente che chi scrive tenesse a non tralasciare nessuna delle vie possibili, spaziando dalla supplica alla trattativa, pur di sensibilizzare l'interlocutore al proprio bisogno.

La risposta del Muratori fu rassicurante, ed esaustiva, poiché apprendiamo dalla lettera del 22 aprile 1726 che il duca ricevette sette tomi del *Rerum Italicarum Scriptores* e che avanzò in tutta fiducia nuove richieste.

Il duca parla tramite la penna dell'attore di un affare di «sottoscrizioni», ovvero d'un sistema di prenotazioni con anticipo di denaro da parte degli acquirenti al fine di capitalizzare una certa somma prima di mandare l'opera alle stampe. Questa pratica pare che fosse d'uso in Francia e in Olanda. Mortemart la consiglia al Muratori –poiché probabilmente impressionato dalla mole dell'opera del modenese– e lo invita ad adottarne il metodo per la ragione che «certamente si troverebbero sottoscriventi molti, e sarebbe con maggior vantaggio per la riscossione anticipata che si farebbe del denaro». Il duca chiede inoltre altri tomi del *Rerum Italicarum Scriptores* e «con tutta la maggiore istanza di volerlo favorire, procurandogli in ogni modo un'*Istoria di Napoli* [13] del Giannone».

[12] L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 26 novembre 1725, *ms. cit.*

[13] *Istoria civile del Regno di Napoli*, di Pietro Giannone, che apparve a Napoli nel 1723, in quattro volumi impressi nella stamperia di Nicolò Naso, ma la cui diffusione fu impedita dal sequestro di una parte delle stampe. Anche se la seconda edizione italiana dovette attendere il 1753, il libro è definito come tra i più fortunati del Settecento, per le traduzioni inglese, francese e tedesca, rispettivamente del 1729-31, del 1742 e del 1758-70. Cfr. Gustavo Costa, in *Storia della letteratura italiana*, op. cit., vol. VI, cap. VI, p. 325. Nel 1726, in aprile, il duca di Mortemart aveva dunque già sentito parlare dell'opera tanto da volerne quanto prima una copia ed egli sarà, grazie all'intervento del Riccoboni, tra i primi a possederne una tra le rare della prima edizione napoletana, ben sedici anni prima che ne fosse data la traduzione francese.

La lettera successiva, del 2 luglio 1726, che chiude questa prima fase della corrispondenza, ci conferma l'avvenuta integrazione della relazione epistolare. Muratori è adesso nel ruolo dell'instante, se così possiamo definirlo, perché in una sua lettera del 24 maggio dello stesso anno pare chiedesse al Riccoboni diverse commissioni pratiche e diplomatiche indirizzate al duca di Mortemart e all'abate Antonio Conti. Muratori, che era consapevole della rarità di cui aveva favorito il duca francese procurandogli l'*Istoria civile del Regno di Napoli*, come per altro lo dimostrò ben presto la storia europea di quel libro, chiese in cambio un'*Istoria della Corsica* e forse un catalogo della Biblioteca Reale o alcuni manoscritti di questa. Tramite la penna di Lelio, il duca s'impegna e promette.

Senza alcuna transizione, Riccoboni passa poi a trattare del committente seguente: l'abate Antonio Conti. Probabilmente interessato al percorso parigino del suo libro *Della Carità Cristiana*, Muratori voleva certamente verificare che l'abate Conti, uno degli italiani più illuminati del suo tempo, e all'epoca residente a Parigi, lo avesse ricevuto e letto e cosa ne pensasse. Riccoboni riferisce allora al Muratori quanto dall'abate gli era stato risposto in proposito, cioè ch'egli non aveva ancora avuto tra le mani il trattato muratoriano ma che aveva sentito parlare della sua circolazione a Parigi e del fatto che un certo altro abate, di cui Riccoboni dice d'aver dimenticato il nome, lo stesse già traducendo in francese. In realtà la corrispondenza degli anni successivi, fino al 1734, ci informerà delle peripezie di quest'opera all'estero, delle difficoltà della sua traduzione prima e della stampa dopo. Ma allora Riccoboni scriveva:

> Il sig. abbate Conti non ha veduti ancora il *Libro della Carità Cristiana* che Lei mi dice, ma nelli due mesi che è stato a la campagna gli hanno scritto che è giunto, che ha avuta molta approvazione, che un tale abbate (che non mi ricordo il nome) lavora la traduzione, che non sarà tradotto che il solo trattato della Carità, e non già li sermoni che sono a la fine, che il titolo non sarà già *La charité chretienne*, ma bensì *L'amour du prochain*: Poiché la carità e li sermoni non sono cose per questo paese bisognando indorare la pillola a questi infermi. Il detto s.e abbate La riverisce cordialmente ma ben tosto lo perderemo, tornando subito a la campagna, mentre l'aria di Parigi non gli fa quartiere per la sua asma, e forse prima del inverno se ne verrà in Italia, essendo più di due anni che fa una vita infelice [14].

Questo passo della lettera meritava d'essere trascritto poiché dà un buon esempio del principio d'intercessione cui evidentemente si

[14] *Ivi.*

tiene ancora Luigi Riccoboni: i commenti sulla traduzione del titolo del trattato e le notizie che l'abate voleva fare giungere al modenese sul suo stato di salute e sugli spostamenti che ne sarebbero conseguiti [15] lasciano poco spazio ad eventuali interventi soggettivi da parte di colui che scrive.

Questa prima trilogia di lettere ha, secondo noi, una funzione fondamentalmente meccanica, nel senso di generatrice di movimento, poiché in essa si pongono le ragioni dell'innesco della corrispondenza. Alcune di queste ragioni s'indebolirono poi, fino a svanire spesso nel resto del carteggio; altre si confermarono, anzi si consolidarono ulteriormente. Le prime sono individuabili in alcuni personaggi che facevano allora gioco d'autorità nella vita del Riccoboni, come appunto il duca di Mortemart, causa prima e principale dell'inizio della corrispondenza.

Le seconde consistono piuttosto in alcuni temi, per non dire *topoi*, di un certo carteggio a carattere europeo di questo primo Settecento che crea, tramite l'impegno e l'organizzazione dei singoli corrispondenti, una vera e propria rete postale con lo scopo di promuovere, ma spesso anche di coordinare e di portare a termine, un lavoro editoriale di stampa e distribuzione delle opere che erano elette da un interesse comune.

Restando ancora all'ombra delle autorità di cui si fa porta-parola in queste prime lettere (cosa che non sorprende affatto considerata la posizione sociale dell'attore), Riccoboni si mette però al servizio di un'autentica scuola di carteggio editoriale di cui egli sarà strumento e testimone; e non mancherà di dimostrare in seguito d'avere imparato quanto necessario in materia. Lo stile discreto delle prime lettere, proprio alla loro funzione mediatrice, è stato da noi sottolineato non perché anomalo, ma per meglio comprenderne e valutarne il mutamento quando Riccoboni, non più intermediario, si farà avanti come interlocutore autonomo. Infatti nei panni dell'intermediario, l'attore non ebbe mai l'intenzione di ridursi ad una trasparenza inerte, ed invece preparò quello che diventò poi un luogo importante per il processo di costruzione e d'affermazione della sua nuova condizione professionale di autore storico e teorico.

[15] Per la più recente ricostruzione e una nuova *mise en perspective* della vita e delle relazioni di Antonio Conti a Parigi, vedere le pagine di Marc Fumaroli, *Paris à l'aube des Lumières: l'abbé Conti et le compte de Caylus*, in *Quand l'Europe parlait français*, Parigi, Editions de Fallois, 2001, pp. 23-50.

2. *Riccoboni, da intermediario ad interlocutore. Verso una nuova identità*

La lettera del 12 dicembre 1728 segna un vero e proprio risvolto nel carteggio e merita d'essere trascritta per intero:

Il Sig.e Giuseppe Botta Vaccari averà l'onore di presentargli a mio nome quel Libretto che ho dato qui a le stampe e che V. S. Ill.ma in una lettera che mi favorì l'anno scorso mi raccordò che avevo promesso al publico. Il Sig.e Riva mi scrive da Londra che ne aveva mandate alcune copie in Italia di quelle che gli avevo lasciate e che V. S. Ill.ma gli aveva fatto l'onore di leggerlo e di non disapprovarlo. Quale maggior fortuna potev'io sperare che l'approvazione di V. S. Ill.ma!

Questi francesi mi hanno fatto onore e specialmente dicendo che gli avevo crudelmente criticati ma che l'avevo fatto di modo che persona [16] non poteva dolersene.

Mr Rousseau [17] famoso poeta francese che ora abita in Bruxelles, con una lunghissima Lettera scrittami ha molto lodata questa operetta mia ed in due o tre articoli mi ha fatte con tutta sincerità le sue opposizioni: s'egli mi permetterà di veder publica la sua Lettera, ella si troverà ingiunta al mio Libro con la mia risposta, nella seconda impressione che ne darò questo Inverno: ad essa saranno aggiunti gli estratti di sei delle nostre antiche tragedie e sei delle antiche comedie a le quali seguiranno Le mie osservazioni in forma di esame.

Questi Letterati francesi me lo hanno dimandato, dicendomi che del nostro teatro del 16° secolo non conoscevano che i titoli. Spero che questa aggiunta sarà non poco curiosa. Averò cura di farne pervenire un esemplare a V. S. Ill.ma, e supplicandola umilmente della continuazione della sua grazia, e della protezione sua, mi rassegno ossequiosamente,

di V. S. Ill.ma, Umilissimo, Devotissimo e Obligatissimo,

L. Riccoboni [18]

Il capovolgimento è evidente. Riccoboni passa, con la sua opera, al centro del discorso epistolare. Due anni e mezzo separano la lettera del 2 luglio 1726, l'ultima di quella che abbiamo definito come la trilo-

[16] *Persona*, francesismo che sta per *nessuno*.

[17] Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741). Agli inizi di una promettente carriera di poeta, Jean-Baptiste Rousseau fu colpito dall'ordine di *bannissement* nel 1712 per dei versi diffamatori, ch'egli negò per altro d'avere scritto; e fu dunque costretto all'esilio. Visse a Bruxelles tutto il resto della sua vita, fatta eccezione per un brevissimo passaggio da Parigi nel 1738. Per l'uomo ed il poeta ch'egli rappresentava, Rousseau fu comunque rispettato e restò presente alla e nella cultura francese di quegli anni.

[18] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 12 dicembre 1728.

gia d'apertura del carteggio, da questa del 12 dicembre 1728. Da quest'ultima apprendiamo che la corrispondenza non era stata del tutto interrotta poiché Riccoboni fa riferimento ad una lettera dell'anno prima, dunque del 1727, nella quale Muratori si sarebbe espresso a proposito d'un «Libretto» redatto dall'attore italiano, incoraggiandone forse la pubblicazione. Si tratta con ogni probabilità della *Histoire du Théâtre Italien*[19]. L'attore preparava infatti da qualche anno il suo abbandono delle scene, meditato forse da sempre, ma sempre più in termini di traduzione, di trasformazione in senso letterario delle proprie competenze d'attore di teatro. L'*Histoire* costituisce il primo passo in questo senso. Quella pubblicazione dovette cambiare la percezione che la società parigina aveva dell'uomo Riccoboni, e non escludiamo affatto ch'essa abbia fatto sì, insieme alla cura personale di certe relazioni essenziali[20], che la domanda del Riccoboni di ritiro dalle scene per sé e per l'intera famiglia, fosse subito approvata alla Camera[21]. Una certa serenità si evince in queste prime righe della lettera successivamente inviata a Muratori, il 6 marzo 1729:

> Non saprei abbastanza rendere a V. S. Ill.ma le mie humilissime grazie per le tante che da lui ne ho ricevute per la parzialità con la quale ha favorite le mie teatrali operazioni. Nel iminente abandono che faccio delle scene, ancora non essendo ben sicuro dove fisserò il mio soggiorno, ho sin ora tutta ragion di credere che resterò in Francia[22].

Un mese prima che l'atto di abbandono della professione fosse firmato, l'attore italiano sapeva di poter contare su una certa copertura a vita e su un'eventuale promozione professionale che forse cominciava a pianificare. Prova d'una relazione di commerci riusciti, ma che, stando a quel che Riccoboni scriverà al Muratori molti anni dopo, non mancherà di deluderlo, come altre relazioni ch'egli intrattenne con le alte sfere della politica[23].

[19] *Histoire du Théâtre Italien*, *op. cit.*

[20] Parleremo più tardi dell'accordo con Fleury, decisivo per il ritiro del Riccoboni dalle scene.

[21] *Permission de retraite et pension pour Luigi Riccoboni, sa femme et son fils.* Archives Nationales de France, Paris, microfilm O1-848 (50).

[22] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 6 marzo 1729.

[23] Il 12 dicembre 1732, Riccoboni scrive al Muratori: «Circa ciò che il sig. duca di Mortemart deve per le carte geografiche, abbi la bontà di fare un biglietto che dica: il s.e duca deve al sig. Muratori per altrettanti da lui spesi in carte geografiche la somma di... Che io, se bene non vedo il sig. duca di Mortemart, poiché al mio ritorno in Francia non lo ho voluto veder più per non rimproverargli con la mia pre-

Ad ogni modo, durante questo 1729, il Riccoboni può già godere della stima dovuta a quelle che lui definisce le sue «teatrali operazioni», ovvero la pubblicazione di opere teoriche aventi per oggetto il teatro. Muratori gliene rende omaggio, e Mortemart gli accorda tutta la libertà necessaria per proseguire.

Una crescente autostima fa evolvere allora i contenuti del carteggio: sempre nella lettera del 6 marzo 1729, Riccoboni veste per la prima volta al cospetto del Muratori i panni del committente di se stesso, richiedendo quanto necessario alla propria impresa di scrittore.

Un primo progetto avrebbe previsto traduzione e stampa di certe opere letterarie italiane non ancora conosciute in Francia. Benché inizialmente Riccoboni chiedesse «una lista di quelle opere che V. S. Illma giudicherà le più meritevoli di esser qui conosciute con nostra gloria», finisce poco dopo col definire come segue i termini della sua richiesta:

> Oltre alle opere di peso dimando ancora gli opuscoletti del 1500. Perché forse questi mi potrebbero procurare quel utile nelle stampe, che mi occorrerebbe di gettare sopra la stampa delle opere grandi: Parigi corre piu tosto dietro ad una mosca dorata che ad un'aquila illustre. La Corte composta di gioventù ignorante, e di dame che credono avere dello spirito fanno alle volte correre con gran fama delle bagatelle che non hanno che il lucido del vetro e non lo splendido del diamante: *conviene al loro gusto conformarsi*[24].

Sebbene dunque con l'*Histoire du Théâtre Italien* Riccoboni avesse mosso un primo passo dal mondo del teatro, mondo venale per eccellenza o come tale considerato, al mondo delle Lettere, l'ansia commerciale legata al suo primo mestiere sembra rimanere intatta: le righe sopra citate ricordano infatti quelle che introducevano il primo tomo del *Nouveau Théâtre Italien*, in cui l'attore descriveva le pressioni del pubblico che l'avevano obbligato ad abbandonare, o per lo meno a sedare, in territorio francese i progetti di riforma teatrale a cui egli aveva dedicato grandissima parte della carriera italiana[25].

senza il danno che mi ha fatto di lasciare a mio conto tutti li tomi ultimi spediti d'Italia, averò però modo di fargli avere il biglietto e ritrarre il denaro».

[24] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 6 marzo 1729. Il corsivo è nostro.

[25] Nell'edizione della raccolta del *Nouveau Théâtre Italien* del 1716-1718, Paris, Coustelier, Riccoboni esprime bene nella *Préface* l'arte del compromesso necessaria ad un mestiere che vive del consenso pubblico. Cosí l'attore scrive d'aver dovuto rinunciare al suo programma di rappresentazione delle commedie italiane riformate, ed ammette la disillusione: «Mais avant que d'ouvrir le théâtre je trouvais que je m'étais

La risposta del Muratori dovette giungere nell'aprile dello stesso anno. Questi aveva consigliato al corrispondente di tradurre in francese *Il Cortigiano* di Baldassarre Castiglione[26]. Causa di questo suggerimento erano stati probabilmente i termini in cui il Riccoboni aveva presentato la corte parigina – «composta di gioventù ignorante e di dame che credono avere dello spirito» –, descrizione alla quale il Muratori non dovette restare indifferente considerato quanto egli stesso avrebbe scritto nel 1749:

> Persona pratica di un certo regno mi dicea correre quivi una massima di politica, cioè meglio essere che un principe comandi ad un popolo ignorante che ad un popolo dotto, perché più facilmente l'ignorante ubidisce e si lascia maneggiare, né conosce i difetti ed altri vizi del governo. [...] Massima tale, seppure è vera, ha del barbarico, o del malizioso assai[27].

Ed a proposito del ruolo delle Lettere:

> Quel che resta da desiderare si è che tanto studio e miglioramento delle lettere tenda e si rivolga a migliorar sempre più le nostre idee, a fin di migliorare, per quanto si può mai, il mondo, gran teatro di beni e di mali, di virtù e di vizi[28].

trompé en concevant cette opinion. Tout le monde attendait des comédiens italiens cette espèce de comédie que je blâmais tant, et que tous les gens de lettres désapprouvent. Chacun me disait que le public n'attendait de nous qu'une joie folle et un ris non assujetti aux règles, que le spectacle italien, auquel il était accoutumé, ne lui avait pas donné d'autre idée, et que je ne devais pas songer à jouer des comédies de bon goût, puisque la manière des comédiens italiens [9] ne s'y pouvait pas accommoder, et qu'elle n'était pas propre à la représentation de la bonne comédie. *Cédant à cette prévention générale* qui détruisait le système que je m'étais formé, *il fallu se rendre*, et ne point abandonner le grand objet que je me devais proposer, qui était de *chercher à plaire*; ainsi je fus contraint de mettre sur le Théâtre les comédies les moins régulières; mais néanmoins assujetties le mieux que j'ai pu à la bienséance et aux bonnes mœurs». Il corsivo è nostro e sottolinea quella che possiamo definire come la regola direttrice del mestiere teatrale – *chercher à plaire* – cosí come lo concepisce Riccoboni e cosí come lo stesso mostrava di concepire il mercato in generale quando scriveva nella lettera del 6 marzo 1729 che «*conviene al loro gusto conformarsi*».

[26] Il *Cortigiano*, pubblicato nel 1528, fu tradotto in francese da Colin nel 1537, da Chappuis nel 1580 e da Duhamel nel 1690. L'ultima edizione francese (B. Castiglione, *Le livre du Courtisan*, traduit de l'italien d'après la version de G. Chappuis par Alain Pons, Paris, Editions Gerard Lebovici, 1987) riprende la traduzione del 1580.

[27] L.A. Muratori, *Della pubblica felicità*, 1749; ultima edizione, Cesare Mozzarelli (a c. di), Roma, Donzelli editore, 1996, p. 51.

[28] *Ivi*, p. 39-40.

Conoscendo la personalità dell'erudito modenese, e tenendo conto dell'impegno che condusse coerentemente l'opera di tutta una vita, pare doveroso dubitare del fatto che Muratori avesse potuto assecondare l'attitudine commerciale del Riccoboni. Il sacerdote e bibliotecario modenese che si dedicò all'erudizione ed ai più duri lavori documentari, immenso storico, grande giurista, filosofo politico, non rinunciò mai alla dimensione apostolica che certi missionari gesuiti avevano radicato nel suo animo[29]. *Savant* e curatore d'anime, Muratori distribuiva questa duplice vocazione sui diversi piani del suo intervento. La sua lotta è già politica nel 1706, quando nel trattato della *Perfetta poesia italiana*, mettendo a frutto una certa tradizione risalente al Rinascimento, comanda la chiarezza e la semplicità del linguaggio letterario come strumento necessario alla comprensione del popolo, alla persuasione, all'utile civile che è, a suo avviso, essenza stessa della letteratura. E ancora nel 1749, sul finire della propria vita, presentando il trattato sulla *Pubblica felicità*, così espone le ragioni della sua opera:

> Che profitto ne speri tu? Dirà qui taluno; pretendi forse di poter detronizzare il *bene privato*, veterano padrone del mondo? Nulla risponderò io, se non che son certo che non mi pentirò mai d'aver consigliato e lodato il *pubblico bene*, ancorché per disavventura avessi parlato al vento[30].

Muratori, lungi dall'essere un utopista, aveva messo al servizio di questo ideale di felicità pubblica un'opera immensa – storica, giuridica, letteraria – ed una rara sensibilità politica. Ecco perché pensiamo di non allontanarci troppo da una certa verità affermando ch'egli dovette considerare l'equazione riccoboniana di «opuscoletto» e guadagno commerciale non come criterio di scelta per i consigli da offrire sul genere di letteratura italiana da divulgare in Francia, ma bensì come una ragion di più per inviare una lezione di senso civile al compatriota. Il suggerimento del *Cortigiano* suona troppo secco e rigoroso, impedendoci quindi di credere che il Muratori avesse sem-

[29] Bernadette Majorana, *Immagini, pietà e azioni drammatiche: l'oratoria missionaria dei gesuiti secondo P. Segneri iuniore e L.A. Muratori*, in Raimondo Michetti, Bruno Pellegrino e G. Zarri (a cura di), *Ordini religiosi, culti e santi tra Europa, Mediterraneo e Nuovo Mondo in età moderna (secoli XV-XVIII)*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 2-7 maggio 2003), Galatina (Lecce), Congedo Editore, di prossima pubblicazione.

[30] *Della pubblica felicità*, *op. cit.*, p. 8.

plicemente ignorato la differenza, per altro lapalissiana, tra la nozione di «utile civile», quale egli l'intendeva, e l'*utile* inteso come guadagno dal Riccoboni. Infatti non solo nella lettera il Riccoboni non fa riferimento a nessun suggerimento alternativo al *Cortigiano*, ma mancano i ringraziamenti che avrebbero provato la ricezione dell'eventuale lista d'opuscoletti di frivola lettura: omissione che infatti sembra far parte integrante della lezione muratoriana. I termini con cui il Riccoboni rispose sono i seguenti:

> Per il Castiglioni avevo pensato ancor io, e malgrado che sia stato già tradotto in questa lingua subito quasi che comparve, mi aveva preso il capriccio di togliere dal originale la forma del dialogo, e le introduzioni di quelli, e di farne un'opera al uso di questo paese, per massime e ragionamento; ma poi ho fatto riflessione che il Cortigiano qui in Francia non ha altra forma di vivere che quella di dilettarsi di cavali, di lusso negli adobbi e nel vestire, di gioco e di conversazione di femine, e sopra il tutto di molto mangiare, e sommamente bere; e che il primo elemento de più grandi è di far pompa di una perfetta ignoranza, ho pensato che il libro del Castiglioni sarebbe veduto con disprezzo, come fosse una predica che per questi signori è cosa meno che mediocre, e però ne ho abbandonata l'idea[31].

Ed aggiungeva:

> Ho intrapresa la traduzione dallo spagnuolo, e dalla nostra italiana di Tirante il Bianco[32] famoso Romanzo di quella nazione e che qui non è conosciuto non essendovene alcuna traduzione[33].

Giustificandosi così, Riccoboni insiste sul criterio introdotto nella lettera del 6 marzo, e spiega lo scarto del Castiglione con la previsione dell'insuccesso commerciale a cui il testo sarebbe stato a suo avviso destinato. Egli insiste dunque sul fatto che l'edizione dovesse consistere in un'operazione soprattutto commerciale con un fine intermedio: la facile commercializzazione di «mosche dorate», che avrebbe permesso la capitalizzazione necessaria per realizzare poi le edizioni più costose, quelle delle «aquile illustri». E a tal fine pare

[31] L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 14 maggio 1729.

[32] Secondo la nostra lettura del manoscritto si tratta di Tirante e non Sirante, come invece ha letto Courville. La lettera è citata dal Courville in *op. cit.*, vol. II, p. 319-20, nota 2.

[33] *Ibid.*

che l'opzione di testi di letteratura italiana fosse anch'essa facoltativa, o meglio funzionale, visto che un romanzo spagnolo era ritenuto dal Nostro come una soluzione da tenere in conto.

L'intenzione del Riccoboni era quella di assecondare a tutti i costi il gusto del pubblico di lettori, di sacrificare ad esso l'integrità d'un eventuale progetto educativo, integrità che Muratori avrebbe invece ritenuto indispensabile. I cortigiani ignoranti che col loro infantile disprezzo dettano legge sul mercato parigino sono, per il Riccoboni, un fatto con cui fare i conti, e non un elemento contro cui battersi: «bisogna al loro gusto conformarsi», afferma l'attore, davvero lontano oramai dalle indicazioni pedagogiche che invece in Italia aveva seguito alla lettera sotto la guida dei riformatori[34].

Muratori, da parte sua, aveva forse voluto mediare sul fronte degli sforzi editoriali proponendo l'edizione di un'opera non troppo impegnativa per numero di pagine, ma esemplare di una certa tradizione italiana che aveva già segnato profondamente la cultura francese all'epoca di Louis XIV[35]. Non sappiamo quali riflessioni ulteriori generò in Riccoboni la ferma posizione del tanto stimato Muratori, ma sta di fatto che non resta alcuna traccia di un'eventuale realizzazione d'un progetto rispondente ai criteri dati dal Riccoboni nella lettera del 6 marzo 1729.

3. *1730-1734: Riccoboni autore*[36]

Alla lettera del 14 maggio 1729, segue tra il dicembre del 1730 e l'aprile 1734 una serie di dodici lettere, dunque un numero importante, uno scambio intenso soprattutto nell'ultimo anno (furono addirittura cinque le lettere nel '34). L'8 dicembre 1730, Luigi Riccoboni si trovava a Parma, durante quel soggiorno da cui sperava di ottenere un incarico che mai gli fu confidato[37]; e il 18 giugno del 1731 il biglietto che partì da Bologna per accompagnare una lettera invia-

[34] Vedi Courville, *op. cit.*, vol. 3.

[35] Su fruizione ed influenza del *Cortigiano* in Francia, vedere il tèsto di E. Bury, *Littérature et politesse: l'invention de l'honnête homme, 1580-1750*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

[36] Luigi Riccoboni, come autore di testi di storia e di teoria del teatro, fa l'oggetto della mia tesi di dottorato, sotto la co-direzione di Christian Biet (Paris X-Nanterre) e Claudio Meldolesi (Dams-Bologna), di prossima conclusione.

[37] Courville, *op. cit.*, vol. 2, pp. 321-322.

ta da un terzo al Muratori tramite il Riccoboni, fu l'ultima traccia manoscritta del soggiorno italiano dell'ex attore. Detto questo, seppure in questa fase l'epistolario tratti ancora di commissioni per Mortemart, condite da pasticci postali e diplomatici, e di questioni di natura editoriale (le relazioni con i copisti, le difficoltà di traduzione dall'italiano al francese del trattato della *Carità cristiana* e la sua pubblicazione tra Parigi e Bruxelles, le spese di spedizione dei committenti europei, le relazioni con i librai), sempre più spazio vi trovano però le informazioni sul lavoro del Riccoboni. Questi presenta già nella lettera del 25 luglio 1733 un testo cui dà allora titolo di *Esame del teatro intorno alla commedia* e una commedia in versi *L'Italiano maritato a Parigi*[38]. Ma più particolarmente, Riccoboni discuterà col Muratori di due progetti, l'uno sulla storia del ducato di Parma che mai realizzerà perché dissuaso dallo stesso Muratori, e l'altro sopra uno studio comparato dei teatri europei che darà origine alle *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*[39]. Quelli furono inoltre gli anni della redazione di un altro importante testo del Riccoboni, le *Observations sur la comédie et le génie de Molière*[40], di cui l'autore non fa cenno al Muratori se non più tardi: storia di un silenzio che vedremo essere carico di senso. Riccoboni aveva inoltre chiesto l'aiuto del Muratori per la redazione di una difesa della cultura italiana, in risposta ad un articolo uscito sul *Mercure de France* nel dicembre del 1731[41] e pare che anche quello fu un progetto mancato.

Le lettere si fecero lunghe e s'articolarono intorno ai diversi progetti editoriali del Nostro che rendeva conto di molti dettagli al Muratori, soprattutto quando il fine era quello di ottenere l'aiuto del bibliotecario. Il 25 luglio 1733, alla fine della lettera, Riccoboni scriveva:

Essendo sempre stato l'ozio il mio nemico, cerco a tutto mio potere di combatterlo, e però ho l'onore di avisarla che già sono compite due mie

[38] *L'Italiano maritato a Parigi, commedia italiana in cinque atti di Luigi Riccoboni, detto Lelio, comico di S.A.R. il Sr Duca d'Orléans, Reggente di Francia*, Paris, Coustelier, 1717 (scenario in 95 pagine, con una prefazione, e testo francese con testo italiano a fronte). Dal Courville (*Bibliographie, op. cit.*, p. 17) apprendiamo inoltre che una versione in prosa dell'*Italien marié à Paris*, data alle scene il 29 novembre 1728, non ci è pervenuta.

[39] Paris, Jacques Guérin, 1738.

[40] Paris, Vve Pissot, 1736.

[41] *Dissertation critique, sur l'Etat present de l'Italie, concernant les Sciences et les Arts*, di Anonimo, in *Mercure de France*, p. 2727, ristampa anastatica, Slatkine Reprints, Genève, 1968.

operette nella nostra italiana lingua: Una è l'Esame del teatro intorno alla comedia: e l'altra è una mia comedia in verso che già deve essere giunta in Venezia in mano del sig.e francese Mr Bettoni, che avrà la cura di farla montare sulle scene: Se avrò salute e vita penso di scrivere in verso tutte quelle comedie che ho fatte e recitate a l'improviso, acciò quei poveri soggetti miei non siano col tempo sfigurati non sola da cativi, ma anche scostumati uomini che è il maggior male che io tema[42].

Nella lettera successiva, del 27 gennaio 1734, Riccoboni tornava a parlare dei due lavori visti sopra, l'*Esame del teatro* e la commedia *L'Italiano maritato a Parigi*, il primo dei quali compare di nuovo nella lettera del 23 marzo dello stesso anno. Il 27 gennaio, Riccoboni scriveva:

La Prima di queste credo io che abbi necessità grande di qualche [oc-]chiata maestra e di qualche riflessione e però prendo l'ardire di suplicarla di volerla [co]rreggere: Penso però al Esame del Teatro distinto in tre libri, aggiungervi il quarto [, il] che prima di fare consulterò certamente e dimanderò le sue preziose grazie[43].

Il 23 marzo:

Il Teatro è la cosa che io conosca, e che sappi più d'ogni altra, ed a questa darò tutta la mia attenzione: Sino che mi venga qualche nuova, che senza di lei parere sopra l'opera mia del Esame del Teatro da tanto tempo in mano del sig.e dott.e Rossi che supplicai parteciparglielo per farci le correzioni che mi saranno additate, non sto inoperoso[44].

Sembra evidente che Riccoboni tenesse a quel testo dell'*Esame*, l'unico in lingua italiana nella sua produzione teorica che fu per il resto tutta in lingua francese, e contava molto su un intervento del Muratori per sigillarne il compimento definitivo. Tale intervento non dovette farsi a lungo attendere. Un mese dopo, il 26 aprile, scrive infatti Riccoboni:

Gli rendo poi umilmente grazie della pazienza avuta nel leggere le mie debolezze e poi molte più nel avermi dati i suoi consigli de'quali profitterò. Circa a' Comici venali che io difendo in quel discorso che deve precedere la

[42] L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 25 luglio 1733.
[43] L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, 27 gennaio 1734.
[44] L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, 23 marzo 1734.

mia comedia e non esser posto alla testa del esame del Teatro, Lei ne vede il disegno ne ad altro mi sono impegnato che a rispondere al discorso preliminare del *Teatro Tragico*[45] stampato in Verona[46].

Queste righe, che introducono anche la polemica tra Maffei e Riccoboni, ci fanno intendere che quest'ultimo tenesse a precisare che una certa difesa dei commedianti professionisti («Comici venali»), in risposta all'edizione della raccolta di tragedie del Maffei, andava allegata alla commedia, e che doveva restare distinta e separata invece dall'*Esame del Teatro*.

Courville ritiene che questo *Esame* fosse una prima versione, o meglio un abbozzo, del trattato delle *Observations sur la comédie et le génie de Molière*, pubblicato nel 1736, che Riccoboni avrebbe intrapreso "d'abord en sa langue natale, et sans penser directement au grand comique français"[47]. Ma noi crediamo di poter dubitare del fatto che entrambe le opere, pur derivando naturalmente da un'unica volontà di esprimersi sul genere della commedia, ebbero poi di fatto una genesi comune. Infatti, ci siamo chiesti per quale ragione, ancora nel 1734, Riccoboni sollecitasse l'attenzione del Muratori per un'opera che avrebbe di lì a poco trasformato in un elogio senza riserve del Molière, il drammaturgo più criticato proprio dallo stesso Muratori[48]? Questa domanda è anche forte del fatto che, nel 1732, J.-B. Rousseau partecipa al Brossette un progetto del Riccoboni che sembrava già allora ben delineato:

> M. Riccoboni m'a écrit depuis peu une assez longue lettre, dans laquelle il m'apprend qu'il a entrepris de donner au public une analyse détaillée de toutes les pièces de ce fameux auteur (Molière)[49].

[45] Maffei, Scipione, *Teatro Italiano o sia scelta di Tragedie per uso della Scena*, con *Premessa un'Istoria del teatro, e difesa di esso*, Verona, Vallarsi, 1723. L'*Istoria* è ristampata nell'edizione a cura di L. Sannia Nowe, *De'teatri antichi e moderni ed altri scritti teatrali*, Modena, Mucchi, 1988.

[46] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 26 aprile 1734. I corsivi sono nostri.

[47] Courville, *op. cit.*, vol. 3, pp. 23-25.

[48] Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, op. cit., in particolare t. II, cap. VI: *Dalla necessità di riformar la Poesia Teatrale*, pp. 597-600. Muratori s'appoggia sull'opinione di molti teorici francesi contrari al Molière, quali Bossuet, Baillet, il principe di Conti, Nicole, Voysin.

[49] Rousseau a Brossette, 20 maggio 1732, in *Lettres sur différents sujets*, Genève, 1749. Edizione consultata dal Courville, Paris, Lefèvre, 1820, 5 Vol. Cit. in Courville, *op. cit.*, vol. 3, pp. 23-24.

Seguendo invece quanto ipotizzato da Courville, nell'arco di un solo anno – poiché l'ultima lettera in cui compare l'*Esame* è dell'aprile 1734 ed il privilegio delle *Observations è* firmato nel 1735 – Riccoboni avrebbe sviluppato a partire da quell'*Esame* una teoria talmente contraria agli insegnamenti muratoriani della *Perfetta poesia* che non solo non avrebbe più chiesto al Muratori il consiglio ultimo e determinante, come invece gli aveva promesso di fare nel 1734, ma per di più, e di conseguenza, l'opera finita sarebbe stata inviata al Rangoni e non direttamente al Muratori[50]. Un tale mutamento di riferimenti e di referenti sembra troppo contrastare l'ipotesi della genesi comune dell'*Esame* e delle *Observations*.

Alla soluzione data dal Courville, con cui non cesseremo di confrontarci, vorremmo affiancare una riflessione alternativa circa l'opera del Riccoboni che potrebbe corrispondere a questo *Esame*: nessuna delle opere che Riccoboni elenca nel 1746[51] porta infatti quel titolo.

Irène Mamczarz fa riferimento alla notizia del 1746 nel suo lavoro filologico su di un testo manoscritto del Riccoboni cui lei darà il titolo di *Discorso della commedia all'improvviso*[52]. Nella notizia autobiografica Riccoboni scrive di sé:

> [...] manca che sia posto in luce un mio manoscritto Italiano che spedì tempo fa a Venezia, e che troverà indicato alla fine della nota che mi chiede. Non vorrei farlo stampare a mie spese [...].

Ed ancora, alla terza persona:

> In Italia ed in Francia fece molti soggetti di comedie recitate al improviso. Di questi se ne trovano alcuni alla fine d'un libro il di cui manoscritto ha mandato a Venezia a S.a Ecc.a s.e Francesco Maria Bettoni, che porta il titolo *Del arte di recitare la comedia Italiana al improviso.*

Nessun testo con questo titolo sarà mai ritrovato[53]. Le nostre ri-

[50] Nella lettera del 9 settembre 1737, Riccoboni scrive al Muratori: «Credo che aveva forse veduto quell'operetta mia [...] mentre l'ho mandata al sig.e mar.e Rangoni».

[51] Notizia autobiografica allegata alla lettera del 5 giugno 1746.

[52] Mamczarz, *op. cit.*

[53] Courville scrive in proposito: «Le dernier travail consacré par Lélio à l'art du comédien, c'est cet *Art de réciter la comédie à l'impromptu* auquel il fera finalement place d'honneur dans la liste de ces œuvres. En un temps où, pour satisfaire aux vœux de jeunesse de Riccoboni, la comédie improvisée a cédé la place à la comédie littéraire, le manuscrit n'a pu trouver plus d'éditeur en Italie qu'en France et s'est égaré», *op. cit.*, vol. 3, p. 195-196.

flessioni non mirano a determinare una storia che l'assenza di documenti assegna per il momento alla logica ipotetica, ma piuttosto desiderano divaricare le faglie delle soluzioni filologiche date da Courville e dalla Mamczarz allo scopo di far rivivere il problema e renderlo recettivo ad altri eventuali contributi. Perché volere ostinarsi a credere che l'*Esame* è l'archetipo delle *Observations* e che *Dell'arte di recitare la comedia Italiana al improviso* sia una parte del *Discorso*? Perché non soffermarsi invece su quanto accomuna oggettivamente l'*Esame* a quel manoscritto ritrovato dalla Mamczarz? Vediamo quanti e quali elementi alimentano la nostra riflessione.

Un primo elemento consiste nell'elaborazione lunga e frammentaria che accomuna le notizie che abbiamo dell'*Esame* e quanto la Mamczarz rileva dal manoscritto della Biblioteca Nazionale di Francia. La studiosa, che non fa appello all'*Esame*, probabilmente perché soddisfatta dall'ipotesi di Courville, presenta tuttavia una datazione che mostra un'effettiva rielaborazione del manoscritto da lei ritrovato su più d'una ventina d'anni – dal 1721-22 al 1746-47. Da parte nostra, evidenziamo che nella lettera del 27 gennaio 1734 («La Prima di queste credo io che abbi necessità grande di qualche [oc]chiata maestra e di qualche riflessione e però prendo l'ardire di suplicarla di volerla [co]rreggere: Penso però al *Esame del Teatro* distinto in tre libri, aggiungervi il quarto [, il] che prima di fare consulterò certamente e dimanderò le sue preziose grazie»), l'*Esame* è presentato ancora come testo in corso di lavorazione, in attesa di correzioni e di aggiunte.

Un secondo elemento ci conduce a ridiscutere la tesi di Courville, secondo cui l'*Esame* sarebbe stato una prima stesura delle *Observations*. Se l'*Esame* fosse all'origine delle *Observations*, avendo Riccoboni abbandonato l'idea di scrivere in italiano, resterebbe da capire perché, dopo la pubblicazione di quelle nel 1736, l'autore continuasse tuttavia ad elaborare[54] un manoscritto in lingua italiana, sulla realtà italiana della commedia. Ammettiamo in effetti che durante la lavorazione dell'*Esame*, Riccoboni avesse avuto l'idea di scrivere sul Molière e sull'eredità italiana presente nell'opera del grande drammaturgo francese, la nuova impresa non avrebbe dovuto condurlo necessariamente a distruggere le tracce del lavoro che fin lì aveva steso in italiano. Quel manoscritto, che fu certamente messo un po'da parte, prima nell'attesa dei consigli muratoriani, e poi per dar spazio

[54] Rinviamo all'introduzione della Mamczarz. Riassumendo, gli anni di rielaborazione sarebbero: 1721-22, 1723, 1725-28, 1743-44, 1746-47.

alla stesura delle *Observations*, restò senz'altro nella costellazione degli interessi teorici del Riccoboni, che ritornò a correggerlo ancora nel 1743 e poi nel 1746-47. I due testi ebbero dunque, secondo noi, vite parallele.

Il primo, l'*Esame*, rispondeva all'ideale storico ed etico di ricostruzione del percorso della commedia italiana e della sua riforma. Si rivolgeva quindi apertamente alla scuola del Muratori al quale il Riccoboni chiedeva sostegno e verifiche. Ma il mercato dell'edizione non aspettava quel genere di testo e Riccoboni non poté ignorarlo nei fatti. Il secondo trattato, le *Observations* sull'opera del Molière, aveva invece tutti i numeri per trovare un giusto successo in Francia, come confermavano al Riccoboni gli intellettuali d'oltralpe. Ritorniamo, a questo proposito, alla lettera in cui Rousseau scriveva al Brossette:

> M. Riccoboni m'a écrit depuis peu une assez longue lettre, dans laquelle il m'apprend qu'il a entrepris de donner au public une analyse détaillée de toutes les pièces de ce fameux auteur (Molière): et sur le peu qu'il me dit de son dessein, il m'a paru que ses idées étaient assez conformes aux miennes. Mais comme tout dépend de la manière de s'expliquer, et que ce n'est pas assez de penser de même, si on ne pense pas pour les mêmes raisons, j'aurais fort souhaité de me trouver à portée de l'entretenir des miennes sur cette matière d'autant plus délicate qu'elle conduit à un travail qui n'a pas encore été tenté; je veux dire une poétique en forme sur la comédie, sur les exemples qui nous restent des anciens, et sur ceux qui nous laisse le seul poète qui, en les imitant, se soit élevé au-dessus d'eux: ce qui certainement est un ouvrage trop consulté, quelques lumières qu'on puisse avoir acquises par soi-même. En quoi il n'y a point de doute que M. Riccoboni ait beaucoup d'avantage, si, comme je n'en doute point, il peut mettre à profit ses lectures et son expérience sur ce sujet[55].

Questa lettera non è che la dimostrazione più significativa di un'aspettativa specifica sollecitante una produzione altrettanto precisa: prova della promettente sorte che attendeva il progetto del Riccoboni, e che quest'ultimo dovette «annusare» nell'incoraggiamento del Rousseau.

Un terzo ed un quarto elemento conducono infine a pensare che la Mamczarz abbia effettivamente stampato con il titolo di *Discorso della commedia all'improvviso* proprio quell'*Esame del Teatro intor-*

[55] J.-B. Rousseau a Brossette, 20 maggio 1732, in *Lettres sur différents sujets*, *op. cit.*

no la comedia il cui manoscritto rimase a lungo in sospeso e mai pubblicato. Per prima cosa, il manoscritto ritrovato dalla Mamczarz non ha titolo; secondariamente, esso è introdotto dalla sola dedicatoria al Muratori.

Il titolo di *Discorso* deriva da una scelta della stessa Mamczarz che ha ritenuto probante il fatto che l'autore avesse descritto il trattato come «discorso» in una nota autografa aggiunta alla prima cartella del manoscritto. È dunque legittimo pensare che nell'arco di tempo in cui Riccoboni elaborò il testo, il titolo seguisse i rimaneggiamenti generali mutando anche probabilmente a causa dell'aggiunta che Riccoboni aveva promesso al Muratori nella lettera del 27 gennaio 1734.

Ma il patrocinio che Riccoboni chiese direttamente al Muratori nella sua lettera del 1734 e che s'affigge nella dedicatoria del *Discorso* – «Al Illustrissimo Signor Dottore Lodovico Antonio Muratori, Preposto di Santa Maria della Pomposa, Bibliotecario del Serenissimo Signor Duca di Modona, della Società Reale d'Inghilterra» –, è l'elemento più significativo poiché accomuna straordinariamente i due testi[56]. Nel 1734 il Nostro scrive al Muratori, anticipandogli che domanderà «le sue preziose grazie» prima di portare a termine l'*Esame* ed in vista di una sua pubblicazione. Ancora nel 1734, il sodalizio tra questo testo e il Muratori è dunque non solo sperato, ma sentito possibile dal Riccoboni. Così non fu per altre delle sue imprese, tenute lontane dal maestro modenese in caso d'un prevedibile disaccordo teorico[57]. Relazionare con il Muratori sulle proprie operazioni teoriche non è dunque una costante comportamentale in Riccoboni. Tenendo dunque conto di questo legame che l'autore sente evidentemente come possibile tra il testo ed il Muratori, ci sono buone probabilità che il titolo di *Esame del Teatro intorno la comedia* corrisponda ad una fase, una delle molte che tra il 1721 ed il 1746 segnarono il lungo concepimento del manoscritto ritrovato dalla Mamczarz. Fu forse nel 1746 che Riccoboni decise di renderne pubblica l'esistenza cogliendo l'occasione autobiografica offertagli dal Muratori, forse utilizzando il titolo *Del arte di recitare la comedia italiana al improviso*, che corrisponderebbe anche secondo la Mamczarz ad una parte del manoscritto ribattezzato però dalla studiosa col titolo

[56] Sola altra dedicatoria al Muratori fu quella della *Lettre à Muratori sur la comédie de l'Ecole des Amis*, Paris, Prault, 1737.

[57] Per la storia di questi silenzi epistolari, andare alla fine di questo paragrafo e all'inizio del successivo.

di *Discorso della commedia all'improvviso*: ma quest'eventualità sembra anch'essa aleatoria da un punto di vista strettamente filologico.

Quel che è certo è che la dedicatoria del *Discorso* al Muratori garantisce l'assoluta fiducia che l'autore riponeva in un'approvazione senza riserve da parte del maestro modenese, come per l'*Esame* negli anni 1733-1734.

Concludendo, il carteggio è rivelatore, negli anni che vanno dal 1730 al 1734, di un procedere doppio del Riccoboni *vis-à-vis* del Muratori, in quanto a genesi teorica. Da un lato è chiara la ricerca dell'approvazione e del giudizio del Muratori da parte del suo «ossequioso servitore», così come emerge il bisogno in Riccoboni di una guida ideologica, bisogno che gli fa scrivere per esempio:

> Il maggior mio danno è quello di essere troppo lontano e di non poter profittare con comodo dei buoni avertimenti e di darci la mano come desidererei: vedo bene che sono cose che bisogna che abbandoni al destino quali esse si ritrovano e che me lo soffra in pace[58].

D'altra parte però la distanza dai modelli italiani dà al Riccoboni un più ampio margine di riflessione e d'azione, di cui il neo-teorico decise di avvantaggiarsi. Cosicché un'opera come le *Observations*, che non avrebbe probabilmente ricevuto l'approvazione del Muratori, e non sarebbe stata facilmente pubblicata in Italia, trovò in Francia un'accoglienza molto positiva e, nella sua novità, fu considerata come giusto frutto del pensiero di quel tempo.

Questa biforcazione è tipica di questa fase della relazione tra i due uomini, in cui il Riccoboni non vuole ancora emanciparsi platealmente dall'autorità muratoriana pur essendo ormai lanciato in un ruolo francese e, più precisamente ancora, nel meccanismo francese di produzione di pensiero, meccanismo che sembra meglio rispondere alle sue esigenze.

In effetti il silenzio che le lettere del Riccoboni tessono intorno al trattato delle *Observations*, è niente affatto casuale ed è fortemente rappresentativo di questa attitudine disunita ed evolutiva. Il silenzio epistolare tra il 1734 ed il 1737, non può non apparire come la conseguenza inevitabile di quella stessa attitudine. Nell'ultima lettera del 1734 in cui è fatto riferimento all'*Esame*, Riccoboni dichiara infatti che, nell'attesa dei consigli e delle correzioni sull'*Esame*, aveva lanciato il progetto delle *Réflexions historiques et critiques sur les diffe-*

[58] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 26 aprile 1734.

rens Théâtres de l'Europe; progetto che necessitava dell'aiuto del Muratori per la raccolta di informazioni sull'esistenza di tragedie sacre composte in Italia, in lingua latina, tra il 1300 ed il 1400.

Ma bisogna pensare che le *Réflexions* furono stampate nel 1738 e le *Observations*, cui Riccoboni non fa invece alcun cenno al Muratori, passarono al privilegio nel 1735 e furono mandate alle stampe nel 1736. Solo molto più tardi, spinto dal successo francese di quel testo e dal legame di quel successo con la polemica scatenatasi tra lui e Maffei, Riccoboni scrisse infine al bibliotecario, ma senza che questi avesse ricevuto copia alcuna del testo, come abbiamo visto sopra.

L'ultima lettera del 1734 chiude questo secondo periodo di densa corrispondenza.

4. *1737-1747: silenzi e ritrovato dialogo degli ultimi anni*

Dal 26 aprile 1734 al 9 settembre 1737 non c'è più traccia di scambio epistolare tra Riccoboni e Muratori. Furono quelli gli anni della stesura, della pubblicazione e della fortunata e rumorosa fruizione delle *Observations sur la comédie et le génie de Molière.*

Riccoboni ritorna a scrivere al Muratori nel 1737. L'opera che aveva promesso di dedicargli nel 1734 non aveva mai visto la luce; ed invece compariva sotto forma di lettera un piccolo testo sulla commedia lacrimosa di La Chaussée. Riccoboni dedica il breve *essai* al Muratori, com'egli stesso spiega nella lettera del 9 settembre.

Dedicando al Muratori la *Lettre sur l'Ecole des Amis*[59], Riccoboni sperava forse di addolcire la pillola delle *Observations* di cui non poteva comunque più tacere l'esistenza, a maggior ragione che la crisi con il Maffei[60] s'era acuita proprio in seguito a quella pubblicazione[61] e che la sua risposta all'attacco del marchese era stata pubblica-

[59] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 9 settembre, 1737. La lettera in questione è *Lettre sur la comédie de l'Ecole des Amis*, Paris, Prault, 1737, testo italiano e traduzione francese attribuita da Quérard a François Floncel.

[60] Sulla vicenda polemica tra Maffei e Riccoboni, vedi le esaurienti pagine del Courville, *op. cit.*, vol. I, pp. 197-224, anche in traduzione italiana in G. Guccini (a c. di), *Il teatro italiano nel Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 161-176.

[61] «Je vous ai déjà dit que ce comédien avait des grandes obligations au marquis Maffei; vous jugerez de sa reconnaissance. Dans ses *Observations sur la Comédie*, il n'a pas daigné seulement faire mention de la comédie du marquis intitulée le *Cerimonie* ou la satire des compliments» (Mouhy, *Le Mérite vengé ou Conversations littéraires et variées sur divers écrits modernes pour servir de réponse aux observations de l'abbé Des F...*, Paris, Prault fils, 1736, p. 225).

ta in un importante periodico parigino[62]. Riccoboni mandava anche di quella una copia al Muratori. L'imbarazzo di quest'ultimo in quella situazione non dovette essere cosa da poco: in fin dei conti Riccoboni gli domandava niente meno di comprendere la sua posizione ostile al compatriota Maffei, dopo aver pubblicato un «eccessivo omaggio al genio di Molière»[63]. Avendo ricevuto dal Maffei, il 17 ottobre dello stesso anno, l'altra versione dei fatti[64], il Muratori dovette inizialmente domandare al Riccoboni, con tono di rimprovero, spiegazioni più precise di quella lite penosa. La risposta del Riccoboni data d'un anno dopo. Sta a noi ipotizzare le ragioni di quel lungo lasso di tempo: o la richiesta del Muratori arrivò poco prima, dunque dopo un silenzio assai lungo, oppure fu il Riccoboni che prese tempo. Tuttavia immaginiamo con difficoltà il Riccoboni fare tanto aspettare «V. S. Illustrissima». Nella *Lettre sur la comédie* rivolta al Muratori, Riccoboni esordisce con un chiaro riferimento alla lunga interruzione degli scambi epistolari, imputandola a dei «rumori di guerra» e lamentando che «le armi furono sempre funeste a le lettere»[65]. Inoltre una lettera che lo stesso Riccoboni scriveva (non al Muratori) il 10 giugno 1738 porta la traccia d'un sentimento di delu-

[62] *Lettre à l'abbé Desfontaines sur le Mérite vengé, 22 février 1737*, in *Observations sur les écrits modernes*, Paris, 1735-1743, vol. VIII, pp. 79-94. Un secondo esemplare dell'opuscolo pubblicato nel 1738, da Chaubert: lettera in italiano con traduzione a fronte, Bibliothèque Nationale de France (yd 9502), interrotto alla p. 24.

[63] Courville, in Guccini, *op. cit.*, p. 176.

[64] «Come poi i miei nemici la Dio grazia sono tutti dell'istesso genere, cosí Lelio Comediante, che mi deve l'essere, e che dal suo arrivo in Parigi, ha sempre cercato di farsi grazioso con certi Francesi col biasimare, e col mettere in ridicolo la mia Tragedia: in quanto dicea di essa affermava, esser voi dell'istessa opinione. Mi viene ora scritto che egli vi ha indirizzata una lettera che ha fatto stampare: non so se voi vorrete che egli ne facia stampare un'altra in risposta a lui, la quale vi assicuro che appresso gli uomini di conto vi farebbe poco onore, e pochissimo un tal commerci: in Parigi i Comedianti fanno figura di scomunicati, e non si ammettono in sacramenti e non si seppelliscono in sacro, ora non recita lui, perché non può, ma recita la moglie ed il figliuolo», Scipione Maffei, *A Lodovico Antonio Muratori*, Verona, 17 ottobre 1737, Biblioteca Estense, Modena, in *Epistolario (1700-1755)*, Celestiono Garibotto (a c. di), Milano, Giuffré, 1933.

[65] «Illustrissimo Signore, se i rumori di guerra mi tolsero l'onore che avevo di tempo in tempo di scriverle e di essere favorito di sue risposte, mi permetta che la tranquillità de la pace mi ridoni questo contento. Se le armi furono sempre funestre a le lettere, come nell'ultima sua mi scrisse, ora che tutto è calmo in Italia e in Francia, riprenderanno esse l'antico vigore; spero soprattutto che infine comparirà a la luce quell'ultima sua grand'opera la di cui impressione fu da bellici sussurri impedita», *Lettre sur la comédie de l'Ecole des Amis*, *op. cit.*, p. 1.

sione, dell'afflizione causata dal silenzio del corrispondente. Inviando ad un destinatario non identificato, e che noi crediamo essere il Riva[66], una copia del libro delle *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Riccoboni scriveva della richiesta d'aiuto che aveva indirizzato al Muratori a proposito della redazione di quel testo e che non aveva ricevuto da parte di quello alcuna attenzione:

> Gli Italiani, fra le Nazioni d'Europa, troveranno per aventura che non ho assai aprofondita la materia del teatro nostro: Ero lontano; non potevo in Parigi pescare affondo sopra di ciò, ed il Sig.e Dottor Muratori, a cui anni sono mi adrizzai supplicandolo di soccorso, non mi favorì nemmeno di risposta, e però mi è convenuto passarmela come ho potuto[67].

Un mese dopo, nella lettera dell'8 luglio, lo stesso scrive al bibliotecario chiarendo le ragione dell'odiosa vicenda. Nonostante una spiegazione dettagliata, e a nostro avviso convincente, che non possiamo qui trascrivere per ragioni di spazio, il carteggio documenta un nuovo silenzio, e forse il più lungo, tra questo 8 luglio 1738 ed il 12 ottobre 1744.

Ma dovettero essere anni di ricostruzione. Riccoboni concepiva e portava a termine la *Réformation du Théâtre*, che pubblicava nel 1743. La lettera che interruppe quei sei anni di silenzio mirava a mettere il Muratori al corrente di quell'opera sulla *Réformation*. Riccoboni sapeva che le *Observations* avevano deluso il modenese il quale l'aveva poi ignorato sulle *Réflexions*. Con il testo della *Réformation*, manifesto della maturità intellettuale del Riccoboni – moderno e conservatore, attore, conoscitore della realtà teatrale, ed utopista come mai, riconosciuto addirittura giansenista da alcuni[68] –, l'avvici-

[66] La lettera del 10 giugno 1738, accompagna una copia delle *Réflexions*: «Lei è il primo che la vede non essendo ancora resa pubblica». A proposito dello stesso testo, Riccoboni scrive al Muratori l'8 luglio dello stesso anno: «La supplico umilmente di farsi prestare dal sig.e Riva un libro mio che ancora non è comparso in luce, e che non sarà che al venturo novembre». Tenuto conto del fatto che il primo destinatario del libro non ancora pubblicato lo riceve a fine giugno, pensiamo che sia estremamente improbabile che ai primi di luglio Riccoboni avesse avuto già il tempo, e poi l'interesse, di spedire un'altra copia manoscritta ad altri al di fuori del primo destinatario. Quel primo destinatario deve dunque per forza essere il Riva.

[67] L. Riccoboni, Parigi, li 10 giugno 1738.

[68] Courville, *op. cit.*, vol. 3, p. 260; C. Varese, *Luigi Riccoboni: un attore tra letteratura e teatro*, in *Scena, linguaggio e ideologia tra Seicento e Settecento. Dal romanzo libertino al Metastasio*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 165; S. Cappelletti, *Luigi Riccobo-*

namento tra i due si profilava forse di nuovo possibile. In fondo Muratori era innanzitutto un riformatore, e non poteva non mostrarsi sensibile al rigore morale che invadeva allora il pensiero del Riccoboni. D'altra parte, sembra che Riccoboni non volesse abbandonare l'idea di presentare sotto una luce migliore le opere passate ed in particolare le *Observations*. Già nella *Préface* della *Réformation* aveva ammesso di non esser riuscito fino ad allora ad esprimere la centralità del progetto di riforma del teatro che aveva animato – egli scrive – ciascuna delle sue operazioni teoriche, comprese le *Observations*, riconoscendo i limiti che rendevano l'opera incomprensibile in questo senso. A chi altri Riccoboni avrebbe potuto voler indirizzare una tale premessa, che pare quasi veicolare una giustificazione di quanto fatto precedentemente, se non al Muratori stesso? In Francia le *Observations* erano state accolte favorevolmente, e da persone che Riccoboni non poteva non stimare in assoluto. L'unico che aveva potuto non apprezzare quello studio sul Molière era Muratori. Il muro di silenzio di Riccoboni, prima; poi, l'allontanamento del Muratori, che i parecchi anni d'interruzione epistolare documentano: tutte prove d'un dissenso che il Nostro aveva previsto e che gli fu in un certo senso confermato. Questa lettera del 1744 è ancora estremamente breve ed annuncia la spedizione di una copia della *Réformation*.

Apprenderemo con la successiva le complicazioni della spedizione del libro del Riccoboni. Pare inoltre che nessuna delle lettere che lo informavano del mancato arrivo fosse di mano del Muratori: 8 marzo 1745 – «In risposta a quanto mi scrive Leveque [...]»; 6 marzo 1746 – «Da mr Leveque in questo ordine ho lettera che mi dice [...]». Riccoboni rispondeva comunque direttamente al bibliotecario, tenendolo al corrente di quanto facesse per garantire infine l'arrivo del libro della *Réformation* a Modena.

Il 7 aprile del 1746, Muratori scrisse infine personalmente. Stando alla risposta del Riccoboni, sembra che questi, ricevuto il trattato della *Réformation du Théâtre*, se ne complimentasse con l'autore, chiedendogli per di più di stendere una notizia autobiografica da inserire in una «raccolta d'ingegni valorosi»[69]. A proposito di questa notizia autobiografica, notiamo che nella lista delle opere che la

ni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese, Ravenna, Longo editore, 1986, p. 102.

[69] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 5 giugno 1746.

chiude Riccoboni si sofferma sul trattato delle *Observations*[70]: conferma d'un bisogno ancora presente di spiegarsi riguardo ad un'opera che aveva offuscato i rapporti con il Muratori.

Sembra dunque che tanto silenzio fu superato costruttivamente. Sul finire della propria vita e d'una corrispondenza durata ventidue anni, Muratori dava una prova incontestabile di quanto apprezzasse il Riccoboni, attore e teorico, seppure questi ragionasse nelle pagine della *Réformation* circa una riforma necessaria ma impossibile: portavoce di un'esperienza professionale tanto volitiva e rigorosa quanto dolenti e irrisolti gliene apparivano allora i frutti.

Né le diverse prove di pragmatismo che Riccoboni aveva dato nei vari scambi epistolari, né la sua ricerca di un'autonomia nel campo del pensiero teatrale, discostarono irrimediabilmente il Muratori dal rispetto per il percorso del compatriota. In fondo, l'attore, imbevutosi da giovane degli imperativi dei riformatori del teatro italiano, aveva saputo poi mediare gli obblighi del mercato, e del mercato intellettuale anche, con alcuni di quegli insegnamenti morali i quali, riemergendo nella maturazione del pensiero dell'ultimo Riccoboni, lo condussero ad ammettere l'impossibilità della sintesi tra le indicazioni ideali e i dati dell'esperienza professionale: da qui la valutazione della riformabilità del teatro in termini d'utopia. In effetti, la premessa del libro della *Réformation* è assolutamente *rousseauiana* – il teatro non è riformabile – mentre la volontà di formulare un quadro di regole universali ed efficaci s'impregna, nonostante tutto, di quell'esperienza professionale che è tangibile già a partire dalla presentazione che il Riccoboni fa di se stesso, come «attore» sempre e fondamentalmente: premessa nella premessa.

Il Muratori considerò quindi il Riccoboni come un «ingegno valoroso» del suo tempo. Nell'azione professionale e nella scrittura, l'attore aveva corrisposto quanto il giovane Muratori dettava nella *Perfetta poesia* a proposito dell'impegno riformistico richiesto dal teatro:

> Muovensi adunque ad una tale impresa gl'Ingegni valorosi, studino, s'affrettino, ed empiano finalmente una Sedia, che promette sicuramente un nome eterno a chi saprà conquistarla[71].

[70] «L'intenzione fu doppia: la prima di far conoscere il grande ingegno e l'arte di quel Comico Poeta; poi, senza farne motto, far vedere che dal teatro italiano e dal Bocaccio aveva Moliere preso il meglio delle sue favole. In Parigi 1735. In 12. Incontrò molto», *ibid.*

[71] Muratori, *Della perfetta poesia*, *op. cit.*, p. 603.

A queste sue proprie parole pensava certamente l'erudito quando chiese all'ex attore un'autobiografia; richiesta alla quale il Riccoboni reagì inizialmente con un moto di gratitudine senza precedenti:

> Dio la conservi per nostro bene, già che per il di Lei proprio la compensarà una beata eternità che no[n] può mancargli, ed umilmente inchinandomegli [...] sono con sommo rispetto ed infinito amore, di V. S. Ill.ma[72].

Ad un augurio di lunga vita, segue quello della spirituale vita eterna ed un encomio in cui compare per la prima volta, insieme al «sommo rispetto», l'«infinito amore». Ma quella gratitudine non impedì un ultimo cenno di modestia, e Riccoboni concluse scrivendo:

> Ecco ubedito l'Eccellentissimo Signor Dottor Muratori; ma in verità non merita un così debole soggetto di avere loco in una raccolta d'ingegni valorosi[73].

5. *Ombre del presente e conclusioni*

La lettera autobiografica è stata già riprodotta dal Parisi e dal Courville. Non lo rifaremo dunque qui. Da parte nostra, considerando schematicamente le informazioni ricavabili da essa, notiamo che sono otto i luoghi in cui compaiono le preoccupazioni finanziarie, collegate puntualmente dal Riccoboni alla libertà di potere trovare un'alternativa di sopravvivenza al di fuori del teatro; sono undici poi i luoghi dell'autobiografia concernenti il mestiere d'attore, ma più della metà di quelli raccontano l'abbandono delle scene e le azioni successive di resistenza davanti alla prospettiva di un ritorno al teatro, ritorno materialmente necessario ma spiritualmente impossibile per il Riccoboni. I rifiuti delle proposte provenienti dall'Italia, benché «magnifiche» e di «partito avantaggiosissimo», non potevano convincerlo a rinunciare alla possibilità che gli era finalmente concessa di «fare altra cosa per vivere». L'autore racconta di avere addirittura protestato di fronte alla proposta del governo francese, rifiutandosi di tornare a recitare, mentre «per necessità fu costretto di permettere alla moglie di accettare di nuovo il servigio del Re». Egli non fornisce invece nessun elemento storico circa il suo lavoro di riforma della tragedia in Italia, prima, ed il suo percorso francese, poi.

[72] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 5 giugno 1746.
[73] *Ivi.*

È invece significativo il fatto ch'egli scegliesse di ricomporre la storia della propria vita unicamente intorno alle tensioni economiche e di sussistenza legate al mestiere prima, ed all'arresto dell'attività, dopo. Educato contro l'ozio, Riccoboni aveva consolidato il proprio percorso professionale sul principio secondo cui il dovere di un uomo, fosse anche stato costretto ad un mestiere contrario alle proprie disposizioni, è quello di conoscerlo ed esercitarlo al meglio[74]. Vivere del proprio lavoro, e compierlo secondo tutti gli imperativi della coscienza, era dunque una condizione vitale. Abbandonare il teatro per salvarsi l'anima, ma martirizzandosi nella miseria, non era pensabile per un uomo formatosi in una classe di mestiere che era insieme scuola d'arte e di vita. Infatti, lo stesso Riccoboni spiega che lo statuto di scrittore non fu mai fonte di buon guadagno e che quella soluzione fu un'alternativa alla promessa non mantenuta dal cardinale Fleury, promessa d'un «impiego onorevole e lucrativo». Se non avesse dato fede alla parola di Fleury, è probabile che il Riccoboni non avrebbe lasciato le scene, non in quei tempi, non in quel modo.

Abbiamo anche visto come pure la relazione con il duca di Mortemart lo rassicurasse del favore di cui poteva godere presso il governo francese. Il ritiro dalle scene non fu dunque una scelta vocazionale, né fu scelta d'una dignitosa povertà, poiché il Riccoboni contava invece sull'arrivo d'un impiego «lucrativo». E l'autore è onesto a questo proposito e neanche per un istante vuol far credere al suo lettore d'essere stato pronto a tutto pur di lasciare il teatro. Anche nella *Préface* alla *Réformation*, scrive:

> [...] depuis la première année que j'ai monté sur le Théâtre, il y a plus de cinquante ans, [...] je n'ai jamais cessé de désirer l'occasion de pouvoir le quitter: ce ne fut qu'en l'année 1728, à l'âge de cinquante-trois ans, que

[74] Così scrive il Riccoboni nelle prime righe del trattato *Pensées sur la déclamation*: «Celui qui n'est pas destiné à s'exercer dans un Art, ne peut être blâmé s'il en ignore les principes; mais celui qui le fait par profession, est responsable à la République s'il n'en sait pas à fond la théorie et la pratique. Les différens emplois dont les hommes sont chargés dans la Vie Civile, sont les effets de la Providence qui nous conduit; & c'est un crime d'en ignorer la moindre connaissance, ou d'en négliger la plus parfaite acquisition», in *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la Déclamation*, prima edizione: Paris, Jacques Guérin, 1738; edizione da noi consultata e citata: ristampa anastatica dell'edizione di Amsterdam, *Aux depens de la Compagnie*, 1750 (Bologna, Forni, coll. Bibliotheca Musica Bononiensis, diretta da Giuseppe Vecchi dell'Università degli Studi di Bologna, Sezione III N. 25), p. 243.

voyant s'ouvrir une belle porte devant moi, j'exécutai la résolution d'y renoncer[75].

Riccoboni tiene invece a mettere in evidenza il fatto che una volta ottenuta la licenza di pensione, il ritorno al mestiere era effettivamente inconcepibile, nonostante le gravi difficoltà finanziarie che tante volte lo avrebbero potuto convincere ad accettare le seducenti offerte provenienti dall'Italia. Quella rinuncia radicale al mestiere di tutta una vita andava di pari passo con l'elezione d'un mestiere alternativo, che fu quello della scrittura e dell'edizione. Abbiamo già seguito, tramite il carteggio, l'evoluzione di quella scelta elettiva. Vediamo adesso cosa ne dice il Riccoboni, a fine percorso:

Il Riccoboni lasciate le scene, per fuggir l'ozio, scrisse alcuni libri intorno al teatro, e li scrisse in lingua francese; [...] Confesso il vero che nelle ristrettezze della mia fortuna mi lusingai che dalle stampe avrei ritrovato qualche profitto, ma non fu vero. I librai mi hanno fatto andar in fumo tutto il prodotto; e delle dedicatorie magnifiche alla Regina, ed al sig.e di Modana, ora duca, non ho avuto da nessuno il minimo regalo.[76].

La scrittura è dunque ancora ed innanzitutto un mestiere da cui ci si aspetterebbe sostentamento materiale. E da questo punto di vista, il mestiere che produce pensiero non pare meno ingrato del mestiere d'attore di teatro: guadagno e «regali» si lasciarono desiderare in entrambe le imprese del Nostro. Ma quella per così dire «venale» non è la sola ombra che sorvola il ritratto che il Riccoboni ci lascia del proprio presente. Prima di passare alla lista delle opere, scrive:

Insomma il Riccoboni vive in Parigi in una (forzata sì) ma non penuriosa parsimonia, ad aspettare il suo fine in una sorta di tranquillità, egli è vero, ma però sempre con timore e tremore[77].

La parsimonia fa riferimento alle difficoltà materiali; la tranquillità è certamente legata al percorso spirituale, data la certezza del Riccoboni di poter in fin di vita essere in pace con la morale cattolica grazie al suo ritiro dalle scene. Altro è sapere a cosa si riferiscano invece quei «timore e tremore» conclusivi. Una valida chiave di lettura ci è data dallo stesso carteggio, precisamente nella lettera del 15 ago-

[75] Riccoboni, *De la Réformation du Théâtre*, op. cit., p. XVII. Il corsivo è nostro.

[76] Lettera di L. Riccoboni a L.A. Muratori, Parigi, li 5 giugno 1746.

[77] *Ivi.*

sto 1746, la penultima dell'epistolario. Le informazioni autobiografiche, consegnando un preciso valore al braccio di ferro tra le allettanti proposte di ritorno al mestiere teatrale e le dure, oltre che ingiuste, condizioni di vita affrontate dall'attore in pensione pur di non tornare ad un mestiere che gli tormentava la coscienza, diventano per l'autore ravvedutosi un serio rischio: il rivendicare quanto gli era stato promesso invano, avrebbe potuto indurre alcune autorità della corte alla collera ed alla vendetta. L'autore dell'autobiografica sembra tremare all'idea, mentre supplica il Muratori di «scassare quel lungo articolo».

È allora lecito domandarsi se il «timore» menzionato, nonostante il legame con l'omonima nozione cattolica (evocato anche dal conclusivo «bisogna ben credere che Iddio sia irritato con tutti noi»), non si riferisse piuttosto ad un'irrisolvibile dipendenza da un sistema autoritario che s'era già mostrato in passato capace di punire l'ingratitudine e l'azione diffamatrice degli artisti italiani di Parigi[78].

«Timore e tremore», dunque, di perdere quanto faticosamente costruito in anni di ponderate relazioni diplomatiche e di fedele servizio. Lo sguardo di stima che il Muratori aveva posato su di lui, ingegno valoroso, gli aveva fatto credere di poter andare, almeno sul territorio italiano, oltre i condizionamenti della sua posizione francese e di poter mettere da parte quel pragmatismo da cui non s'era mai separato prima e che gli suggeriva comunque, alla fine dell'autobiografica, di precisare quel timore inspiratogli ancora dal proprio presente. Fu quel timore che lo condusse a far esaminare la nota ad un amico a corte? È probabile. Fu poi senz'altro quel tremore a dettargli la lettera del 15 agosto. Riccoboni rinunciava insomma, per pratico timore, allo spazio e all'accoglienza che il grande storico aveva voluto fargli, per rinunciare ad assumere la lettura ch'egli stesso dava della propria vita, sottolineando quanto penosa fosse la dipendenza materiale dalle autorità politiche.

Concludiamo. Questo carteggio che, per un verso, attesta un costante dialogo tra un pragmatismo dettato dal percorso d'integrazione dell'artista italiano in Francia e la sua attitudine di ascolto e di ri-

[78] Riferimento alla cacciata degli attori italiani e alla chiusura della Comédie-Italienne del 1696, forse dovuta ad una commedia che caricaturava Mme de Maintenon, ma certamente in linea con la nuova politica pietista dell'ultimo Louis XIV, che mal tollerava le libertà dell'arte *des Italiens*. Nel caso del Riccoboni, le sue rivelazioni sull'incarico di stato mai retribuito da Fleury avrebbero dato l'occasione ad un governo in serie difficoltà finanziarie per liberarsi da spese superflue, qual era la pensione del vecchio attore italiano.

spetto per gli insegnamenti muratoriani, documenta, per un altro verso, il susseguirsi di scelte che, sulla base di un approccio pragmatico che non sfiorò mai cinismo o spregiudicatezza, determinarono infatti l'evoluzione intellettuale del Riccoboni verso l'*ideale*. Eppure, nonostante quell'evoluzione, egli sembra rievocare ancora alla fine della propria vita la discrezione che tanto ricorderebbe il periodo in cui esercitava la professione d'attore. La sparizione, per più d'una quindicina d'anni, delle autorità francesi dalla trama epistolare dà un'immagine illusoria di liberazione da dettami diretti. Il Riccoboni, che pubblicò per vent'anni riconosciuti testi di teoria teatrale, di fatto non trovò mai in quell'attività la fonte d'una qualunque serenità economica, e di stabilità e riconoscimento sociale soddisfacenti. Lo *status* di attore pensionato dallo Stato e nel continuo bisogno di protettori lo condizionò fino alla fine.

Nel percorso documentato dal carteggio, la più importante emancipazione pare invece che il Riccoboni l'avesse conquistata là dove poteva permetterselo per ragioni di autonomia oggettiva, rispetto al *milieu* italiano. La morte del duca Farnese prima, la rottura con il Maffei poi, fino ai silenzi con il Muratori: eventi d'un gran peso, che segnalano un percorso di allontanamento a strattoni, fatto da rotture di diversa natura, volute dal destino o da scelte consapevoli (Farnese e/o Maffei). Il dialogo con Muratori, per tutto ciò che riuscì a smussare del pragmatismo dell'ex attore, ma soprattutto per ciò che non riuscì comunque ad imporre al suo pensiero, documenta il momento forse più significativo di maturazione del Riccoboni teorico.

Annibale Ruccello
UNA LETTERA INEDITA
con una premessa di Teresa Megale

1. *Teresa Megale - Sul filo di un'amicizia: Annibale Ruccello e Gastone Venturelli*

Più di una volta, a sorpresa, i fili della storia, così come quelli delle singole esistenze, si riannodano. Quando accade, si scopre che il «caso» ha in sé logiche sotterranee e imperscrutabili, che vanno assecondate, o tutt'al più evocate, con la sola forza del pensiero.

Dalla generosa voce di Gastone Venturelli [1] appresi di una corrispondenza epistolare che lo avrebbe legato al giovane Annibale Ruc-

[1] Nato il 16 agosto 1942 a Brucciano, nel comune di Molazzana (Lucca), Venturelli fino al 1995, anno della sua prematura scomparsa, avvenuta il 5 ottobre a Firenze, si è dedicato instancabilmente alla ricerca sul campo di documenti della letteratura folklorica, legati in particolar modo al teatro popolare toscano, diffuso prevalentemente nelle province di Lucca, Massa e nella montagna emiliana. La sua vasta collezione di copioni di maggi, di sacre rappresentazioni, di farse carnevalesche è confluita, insieme alle fiabe, alle novelle, alle ballate, ai canti, nella *Raccolta Venturelli*, uno sconfinato archivio, solo parzialmente inventariato, che ha sede ad Eglio, frazione di Molazzana, in alta Garfagnana. All'attività di studioso, Venturelli in forte sintonia con le migliori energie del suo territorio (le scuole e gli enti locali, i novellatori e i cantori di Maggio) ha unito quella di organizzatore di eventi. In una prospettiva folklorica, negli anni Ottanta ha promosso e curato le rassegne nazionali del Maggio drammatico, del teatro religioso e del teatro comico. Strettissimo è stato il rapporto tra Venturelli e le compagnie toscane dei maggianti, di cui dà conto nel saggio *Le aree del maggio*, in *Il maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*, a cura di T. Magrini, Bologna, Edizioni Analisi, 1992, pp. 45-128. Sulla narrativa popolare si vedano almeno: *Documenti di narrativa popolare toscana*, Lucca, San Marco, 1983; *Leggende e racconti popolari della Toscana*, Roma, Newton Compton editori, 1985; *La gallina della nonna Gemma. Lo straordinario repertorio di una narratrice italiana*, Vigevano, Diacronia, 1994. Di Venturelli è uscito, postumo, il volume *Pensieri linguistici di Giovanni Pascoli*, Firenze, Accademia della Crusca, 2000, riproducente la tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Magistero, nel 1969, con Giovanni Nencioni.

cello, futuro autore, regista e interprete[2] di *Ferdinando*, «la più bella commedia italiana degli anni Ottanta»[3], oltre che di una prodigiosa produzione drammaturgica[4], nato, al pari di Raffaele Viviani, a Castellammare di Stabia nel 1956 e scomparso tragicamente il 12 settembre 1986 in un incidente automobilistico, a soli trent'anni. Due studiosi di storia delle tradizioni popolari, diversi per generazione e per geografia (l'uno toscano, l'altro campano), accomunati dalla passione per la cultura popolare e per il teatro e – a distanza di una manciata di anni – da uno stesso destino. La prematura scomparsa di Venturelli, avvenuta nel 1995, ha impedito la consultazione del materiale e la conseguente verifica della preziosa informazione. Le carte dello studioso, ordinate secondo mappe di ricerca e fertili, quanto libere, associazioni, minimamente rispettose di criteri archivistici, avrebbero reso, se non impossibile, certamente difficile il ritrovamento delle lettere. Tuttavia, anche solo la notizia, significativa in sé,

[2] Ruccello ha recitato nella maggior parte dei suoi testi e in *Ragazze sole con qualche esperienza* di Enzo Moscato, andato in scena al Teatro Ausonia di Napoli il 12 novembre del 1985, nel cui cast, oltre a lui e all'autore, figuravano Silvio Orlando, Tonino Taiuti e Gino Curcione. Come regista ha allestito nel 1984 due atti unici di Arthur Schnitzer: *Passeggiata serale* e *Letteratura*. Prima di morire, stava curando la regia de *La fiaccola sotto il moggio* di d'Annunzio per il Teatro Popolare di Roma.

[3] F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 198. Il testo di *Ferdinando* è stato pubblicato per la prima volta dalla rivista *Ridotto*, nn. 11-12, novembre-dicembre 1984; poi nell'antologia *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, a cura di L. Libero, Napoli, Guida editori, 1988, pp. 81-138, riedito in A. Ruccello, *Teatro*, a cura della stessa, ivi, 1994, e *Ferdinando*, presentazione di Isa Danieli, ivi, 1998. Hanno scritto su *Ferdinando*, S. Ferrone, *Il 'Ferdinando' tra gravità e leggerezza*, in *Lettera dall'Italia*, n. 19 (1990); R. Alonge – F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III. *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 691-701.

[4] La teatrografia di Annibale Ruccello, riferita al solo decennio 1976-1986, comprende i seguenti testi, solo in parte editi: *Cantata dei pastori*, allestita per il Natale 1977 e 1978 (da Perrucci, in collaborazione con Lello Guida); *L'osteria del melograno*, 1978 (scritta con Lello Guida); *I gingilli indiscreti*, 1980 (dall'omonimo romanzo di Diderot); *L'asino d'oro*, 1980 (da Apuleio); *Le cinque rose di Jennifer*, 1980; *Ipata*, 1980; *Una tranquilla notte d'estate*, 1982; *Napoli-Hollywood ... un'ereditiera?*, 1982 (da *Washington Square* di Henry James, scritto a quattro mani con Lello Guida); *Notturno di donna con ospiti*, 1983; *Week-end*, 1983 (premio IDI under 35); *Ferdinando*, 1984 (primo premio Anticoli-Corrado; premio IDI per il miglior testo nel 1985 e per la miglior regia nel 1986); *Maria di Carmela*, 1985; *La telefonata*, 1985; *La ciociara*, 1985 (dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia); *Mamma. Piccole tragedie minimali*, 1986; *Anna Cappelli*, 1986.

di uno scambio epistolare tra due importanti protagonisti della cultura teatrale italiana del secondo Novecento, due animatori e operatori culturali impegnati su sponde territorialmente e socialmente distanti (la Garfagnana e l'hinterland napoletano), il primo docente universitario e accanito raccoglitore di maggi e di fiabe orali[5], il secondo giovane promessa dell'antropologia con un futuro ormai segnato dalla via della drammaturgia e del teatro, fu da me raccolta e affidata a Maria Elena Giusti, studiosa di tradizioni popolari e continuatrice dell'opera di Venturelli. Grazie alla sua sensibile attenzione, dopo anni, è riemersa dall'archivio privato dello studioso toscano una lettera manoscritta di Annibale Ruccello, del 15 febbraio 1979.

Piegata e conservata dentro il programma di sala della *Cantata dei pastori*, edito dalla Tipografia Fedeli di Castellammare (privo di date, ma attribuibile facilmente, per il riferimento spettacolare, al dicembre 1978), insieme al quale sarà stata spedita, è una solida traccia di un rapporto che si intuisce ben più esteso e profondo, nel quale un ventiduenne colloquia con disinvoltura con il maturo amico. Il tono di Ruccello è di quella confidenza garbata che non conosce distacco o distanze di sicurezza, fondata com'è sulla condivisione di valori culturali ed esistenziali. Vi è una freschezza espressiva con accenti presi dal plastico parlato meridionale, che danno il senso di una immediatezza comunicativa, oltre che di un sottotesto mimico facilmente intuibile, e di una scioltezza libere da ogni tipo di impaccio. Il rapporto paritetico tra i due avrà avuto di sicuro modo di instaurarsi nel corso della realizzazione di una serie di quattro filmati, ai quali Ruccello collaborò, riguardanti le tradizioni popolari del Veneto, della Toscana, della Campania e della Sicilia, girati per RAI 2 fra il 1978 e il 1979 con la consulenza scientifica, fra gli altri, di Luigi Lombardi Satriani, Alfonso Maria di Nola e lo stesso Venturelli[6].

Nell'inedita lettera si percepisce il respiro del pensiero di un giovane energico, poco più che ventenne, guidato da idee chiare e dalla capacità di distinguere i campi privilegiati del suo agire: la pratica teatrale, la ricerca scientifica, il piano esistenziale-affettivo. Non mancano né l'accenno sottilmente critico verso le istituzioni, che de-

[5] Nel 1979 Venturelli aveva già assunto da un anno la carica di direttore del Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari della provincia di Lucca ed aveva già ottenuto incarichi di docenza universitaria, prima a Urbino, poi a Firenze, riguardanti la letteratura folklorica.

[6] Tracce della breve ma intensa biografia di Ruccello, inscindibile dai percorsi di studio e dalla pratica teatrale, si leggono nel mio contributo *Annibale Ruccello. Antropologia e memoria*, in *Drammaturgia*, 4, 1997, pp. 93-103.

nota quella vivacità intellettuale che trasfuse nelle opere teatrali, né l'impulso a conquistare un ruolo, un'«identità», che solo il teatro nella sua interezza, vissuto come autore, regista, interprete, organizzatore, responsabile di compagnia, saprà dargli. Dalla sua viva voce si profila in modo netto la precocissima scelta del teatro («come gruppo teatrale abbiamo raccolto molti consensi e finalmente comincio a realizzare quelle che erano le mie aspirazioni riguardo il teatro»), che sarà a tal punto decisiva da indurlo a lasciare di lì a poco, nel 1982, il Museo Nazionale di San Martino, presso il quale dal 1980 ricopriva la carica di ispettore ai Beni artistici e culturali. Facendo proprio uno dei tratti pertinenti più antichi della civiltà spettacolare napoletana, consistente nel sommare in sé, in modo indiscriminato, tutte le necessità produttive e creative del teatro, per la compagnia *Il Carro*, cooperativa teatrale per la quale scriverà e allestirà le sue *pièces*, Ruccello rielaborò il testo seicentesco della *Cantata dei pastori*, derivato dall'originale di Andrea Perrucci[7], interpretò il personaggio dello scrivano Razzullo e curò anche la messa in scena nei suoi aspetti operativi, come risulta evidente dall'esplicito riferimento nel testo a «impegni organizzativi».

Prima dell'allestimento, *Il Vero lume tra l'ombre*, ovvero la *antata* perrucciana, fu oggetto di un approfondito studio da parte di Ruccello, confluito nel volume, ormai introvabile, *Il sole e la maschera* uscito nel 1978 presso Guida di Napoli, nella collana «La terra deportata» diretta da Luigi Lombardi Satriani. Opera pastorale sacra, che Perrucci dette alle stampe nel 1698, un anno prima del trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, la *Cantata dei pastori*[8] è uno straordinario esempio della vitalità di una tradizione teatrale, fondata sulla contaminazione di modelli culturali diversi, che testimonia ad un tempo l'incidenza del teatro gesuitico a Napoli – a sua volta tributario del teatro spagnolo e, in particolare, delle *comedias de santos* – e la contemporanea persistenza di modi e forme sia del teatro professionistico, sia di ritualità legate a miti diffusi nell'area del Mediterraneo. Il volume di Ruccello mette in evidenza la capacità del teatro di tenere insieme e riflettere culture ritenute alternative, assimilandole e tentando proficui innesti, e dimostra per la

[7] Il testo del 1698, insieme ad altri rifacimenti e versioni, è stato edito da R. De Simone, *La Cantata dei pastori,* Torino, Einaudi, 2000, pp. 1-177.

[8] Oltre alla *princeps* (Paci 1698), si conoscono almeno le edizioni napoletane: Paci, 1709; Troise, 1723; 1784 senza indicazione tipografica; D'Ambra 1866; Alberino 1887; Bidieri 1928, 1950, 1971; Raffone 1974; Fiorentino 1977.

prima volta come il testo drammaturgico della *Cantata*, più volte modificato, alterato, interpolato nell'arco di tre secoli, sia uscito dall'alveo della ortodossia cattolica per entrare nell'ambito della onnivora teatralità popolare campana, saldarsi con i riti del ciclo festivo natalizio, essere da questi fecondato per proiettarsi, adeguatamente travestito, fino in tempi recenti. Opera prototipica rispetto all'antico culto indo-iranico di Mitra e alla rappresentazione presepiale (altra, fondamentale tradizione che trasuda da più parti teatralità, innestata sulla pastorale perrucciana di stampo gesuitico e alimentata dalle pastorali natalizie di Alfonso de' Liguori), nella *Cantata* agiscono la cultura scritta e la cultura orale, l'alto e il basso, il sacro e il profano, gli angeli e i demoni, l'italiano e il napoletano, matrici culturali opposte e divergenti, che Ruccello esamina e riscontra nella accurata lettura dei singoli personaggi che affollano la scena della rappresentazione extra liturgica natalizia. Le coppie sacre e quelle umili, ma anche le ambientazioni e le soluzioni sceniche non sfuggono allo sguardo attento del giovane antropologo, che vi riflette le sue letture, in principal modo demartiniane e junghiane, e la sensibilità e il gusto teatrale, acuiti dalla pratica di palcoscenico. Su tutto risalta l'indagine compiuta intorno alle relazioni fra la luce e l'ombra, nucleo teologico e ideologico della *Cantata* e momento di congiunzione con le religioni orientali e in particolare con il mitraismo, diffusosi, a partire dalla seconda metà del II secolo d.C., nei porti di mare del Mediterraneo occidentale.

Dopo l'interesse episodico dimostrato, fra gli altri, da Edoardo Boutet, Benedetto Croce, Renato Simoni verso la *Cantata* perrucciana, Annibale Ruccello, spinto dall'allestimento che Roberto De Simone ne fece nel 1974 presso il Teatro San Ferdinando di Napoli con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, è stato il primo restauratore dei molteplici sensi e significati di questo testo aperto, emblema della tradizione teatrale campana e della fluidità e duttilità che la caratterizzano, nonché crocevia di esperienze culturali e teatrali plurime. Della pastorale sacra, Ruccello raccoglie con amorevole cura alcune versioni «storiche», che riunisce in appendice al volume, mettendole a confronto e offrendo al lettore la possibilità di coglierne l'inedita stratigrafia drammaturgica.

Il programma di sala, che qui si riproduce, spedito a Venturelli insieme alla lettera, contiene stralci dell'accanito lavoro di studio e di assimilazione da parte di Ruccello di tale importante forma rappresentativa, pilastro della sua educazione teatrale e di quella delle generazioni precedenti. I contenuti rimandano a *Il sole e la maschera*,

saggio destinato a guidare le scelte artistiche e a illuminare con i suoi molteplici bagliori culturali, la fulgida, seppur breve, carriera teatrale di Ruccello.

2. *Lettera di Annibale Ruccello a Gastone Venturelli, Castellammare di Stabia, 15 febbraio 1979*[9]

[Castellammare di Stabia] 15-2-1979

Caro Gastone

scusami per l'enorme ritardo con cui ti rispondo. Ma purtroppo finora non ho trovato un attimo di tempo per dedicarmi alle mie cose, preso come sono stato, prima dalla «Cantata» e poi da una serie di ricerche che da tempo avevo avviate senza condurle mai a termine. Le rappresentazioni della «Cantata» sono durate fino a gennaio inoltrato e, tu sai molto bene come vanno queste cose, non ho avuto un momento in cui non sono stato oberato da telefonate, impegni di organizzazione e così via. In compenso come gruppo teatrale abbiamo raccolto molti consensi e finalmente comincio a realizzare quelle che erano le mie aspirazioni riguardo il teatro. Mi avrebbe fatto molto piacere che tu avessi visto la «Cantata», ma forse mi rendo conto che avrei dovuto fartelo sapere per tempo. Scusami, ma purtroppo in alcuni casi mi perdo moltissimo e non riesco a conservare la lucidità per poter tenere completamente in mano le fila di tutto ciò che m'interessa. Comunque ti invio il programma della rappresentazione.

Riguardo al campo scientifico, invece, sono un po' meno soddisfatto. Quando non si è agganciati ad alcuna istituzione (sia essa Università o Istituto di Ricerca) si finisce per sentirsi una specie di antropologo domenicale, che magari fa e scrive anche delle cose interessanti, // ma che non ha mai l'occasione per poterle verificare. Certo esaspero un po' i termini della questione. In realtà non mi mancano i termini di confronto e d'altro lato so bene in che realtà navigano le nostre istituzioni. Ciò nonostante, forse per la mia «tenera età», spesso mi ritrovo ad aver l'esigenza di una identità, diciamo così «pubblica», non so se mi sono spiegato bene.

[9] La lettera è un foglio sciolto, scritto sul recto e sul verso con biro di colore blu, privo di busta. Il testo, su cui non si riscontrano cancellazioni, né segni di pentimenti, si riproduce senza alcun intervento di normalizzazione. Punteggiatura ed editing si attengono fedelmente all'originale.

Al più presto, appena escono, ti invierò due miei articoli; mi farebbe piacere sapere cosa ne pensi.

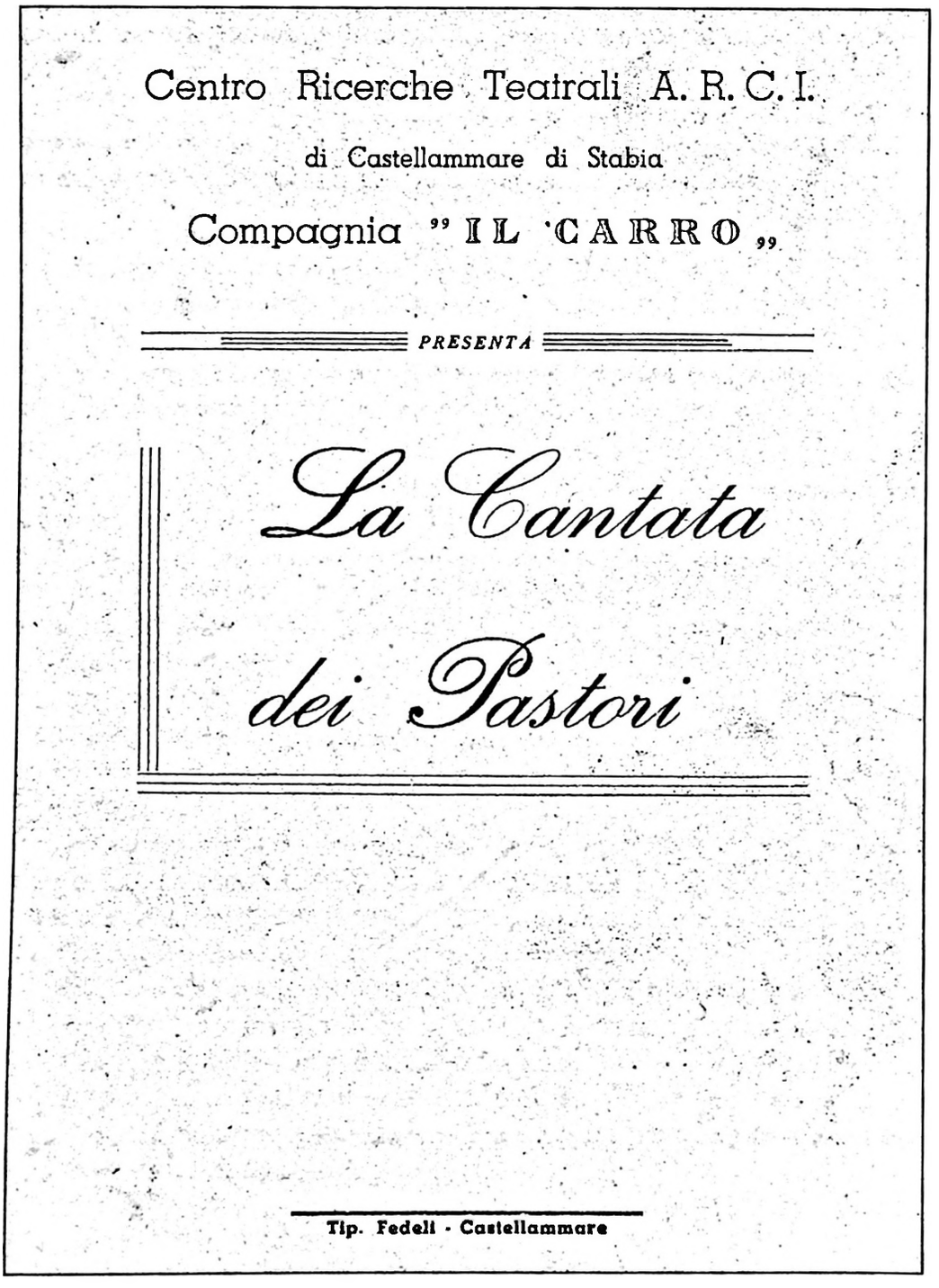
Tu come stai? A me le cose non vanno completamente a gonfie vele, e mi ritrovo di nuovo un po' angosciato riguardo a certe scelte e a certe realtà. Ho dovuto registrare alcuni fallimenti che mi hanno fatto riflettere molto, e tuttora sto ancora in una fase principalmente di ripiegamento.

Mi farebbe piacere vederti, sentirti, ma non so dove trovare il tempo per salire su da te. Non pensi di scendere qualche volta in Campania?

In attesa di tue notizie ti saluto caramente

Annibale

3. *La cantata dei pastori.* Rielaborazione di Annibale Ruccello del testo di Andrea Perrucci


Centro Ricerche Teatrali A. R. C. I.

di Castellammare di Stabia

Compagnia "IL CARRO"

PRESENTA

La Cantata dei Pastori

Tip. Fedeli - Castellammare

Centro Ricerche Teatrali A.R.C.I. di C.mare di Stabia

Compagnia "IL CARRO„

presenta

LA CANTATA DEI PASTORI

rielaborazione del testo di **Annibale Ruccello** da **Andrea Perrucci**
musiche originali di **Carlo de Nonno**

Maria	Paola De Luca
Giuseppe	Lello Guida
Gabriel	Dora Romano
Armenzio	Roberto Nigro
Benino	Enzo Todisco
Cidonio	Vittorio Ragone
Ruscellio	Vanni Baiano
Razzullo	Annibale Ruccello
Sarchiapone	Michele Di Nocera
Belfegor	Francesco Autiero
Uriel	Nello Scafarto
Satana	Renato Di Maio
Astarotte	Luigi Di Nocera
Ombra	Anita Cappelluti
Verità	Rossella Donnarumma
Luce	Grazia Ragone
Le Zingare	Anita Cappelluti
	Annalisa Di Nuzzo
	Rossella Donnarumma
	Francesca Ragone
	Grazia Ragone
	Dora Romano

ORCHESTRA: Gianfranco Biancardi, Carlo de Nonno, Sergio Esposito, Alfonso Giardino, Enzo Guarino, Ernesto Martone, Sergio Messina, Tommaso Milano, Salvatore Rella, Franco Zenni.

Coordinamento scenografia	Coordinamento costumi	Fotografo di scena
FRANCO AUTIERO	VANNI BAIANO	CIRO SCIALO'

REGIA e REALIZZAZIONE
IL CARRO

IL MODELLO

La *Cantata dei pastori* (titolo originale: *Il Vero Lume tra le Ombre, ovvero la Spelonca arricchita dalla nascita del Verbo umanato*) è un'opera sacra del tardo Seicento, composta dall'intellettuale di formazione gesuitica Andrea Perrucci, che la dava alle stampe, con lo pseudonimo di Dott. Casimiro Ruggiero Ugone, nel 1698 (1). Il tessuto storico sul quale l'opera s'innesta è quello della Napoli controriformistica, quando la cultura ecclesiastica e quella ufficiale tentavano di gestire e soffocare la cultura delle classi subalterne, per poter meglio affermare il loro dominio di classe. Per tali motivi si riproponevano accortamente precedenti tradizioni e segni culturali, in una veste però il più conformata possibile ai contenuti che più urgevano alla classe dominante (2).

Nel caso specifico della *Cantata*, l'operazione messa in moto dal Perrucci tendeva ad investire le scorie di una ritualità natalizia che, pur avendo dei motivi d'aggancio col mistero cristiano, vi mescolava precedenti istanze paganeggianti, collegate a culti mitriaco-solari ed a rituali arcaici di feste d'inizio o fine d'anno (3). Inoltre l'operazione era anche rivolta contro quel teatro di piazza, rappresentato principalmente dalle maschere della commedia dell'arte, che si presentava senz'altro come momento eversivo, contrapposto alla norma delle classi che detenevano il potere economico, sociale e culturale (4).

Ma nel tentativo di recuperare quanti più motivi possibili ai fini di una successiva deformazione in chiave bigotta e reazionaria, il Perrucci involontariamente offrì l'opportunità alle classi popolari campane per una continua trasgressione del testo e per un autentico trionfo delle istanze più decisive della cultura tradizionale. Evidentemente i segni utilizzati avevano una tale forza intrinseca e venivano estratti da una cultura talmente radicata, che qualsiasi tipo di operazione che non fosse tesa alla riaffermazione di questa, doveva comunque fallire.

E così da tre secoli il testo di Perrucci è stato continuamente manomesso ed interpretato dalla tradizione, che ha tagliato le scene bozzettistiche tendenti a creare « ambiente » intorno al « Sacro Evento », risacralizzando e ritualizzando il testo secondo i codici ed i linguaggi dell'orizzonte magico cam-

pano. La più grossa trasgressione operata dalla tradizione è l'inserimento nell'opera sacra del personaggio storpio e deforme di Sarchiapone (5). Restituendo il secondo Zanni a Razzullo, la tradizione ha riscattato anche il personaggio dello *scrivano* dal facile e scontato modellamento impostogli dal Perrucci (6) restituendogli l'originale funzione di maschera (intesa anche in senso sacrale come rappresentante del mondo dei morti) (7) e garantendo la possibilità del lazzo, della recitazione *all'improvviso*, che tanto preoccupava il buon *abate* (come per *titoli di fede* veniva da tutti chiamato il Perrucci). È in Sarchiapone che si identificano maggiormente le istanze emotive e culturali di un popolo da sempre oppresso e represso: la folle rabbia omicida, mascherata da un'impenetrabile stoltezza, la sguaiatezza e l'oscenità liberatoria, addirittura la dissacrazione e lo sberleffo nei riguardi della religiosità (8), da parte di un popolo comunque « religiosissimo ».

Abbiamo così due realtà a confronto: da un lato un testo scritto piatto e banale, dall'altro una tradizione orale ad un tempo rigida e fantastica, che attraverso la forza della cultura mitica popolare ne ha fatto un momento teatrale funzionale e ritualizzato. I punti fermi di tale tradizione risultano essere principalmente: i colori funzionali di determinati costumi; una precisa cadenza fonica che caratterizza i personaggi, diremo così, « in lingua », una tradizione gestuale che passa attraverso i segni della caduta del diavolo, dell'Incoronazione della Madonna, del perenne gioco di ambiguità nelle scene in cui sono coinvolti Razzullo e Sarchiapone.

ANNIBALE RUCCELLO

NOTE

(1) Evidentemente, in un programma teatrale, non è possibile dar conto della vastità e della complessità di un'analisi di tale tradizione. Per tale motivo rimandiamo al ns., *Il sole e la maschera*, Napoli, Guida, 1978, in cui vengono analizzati dettagliatamente i segni ed il contesto culturale della *Cantata*.

(2) Cfr., C. Ginzburg, Folklore, magia, religione, in AA.VV., *Storia*

d'Italia, I, *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 603-676, con particolare riguardo alle pp. 650-659.

(3) Cfr., il ns., *op. cit.*, pp. 211-231.

(4) Il Perrucci, infatti era un attento osservatore delle modalità della commedia dell'arte. Il suo trattato *Dell'Arte rappresentativa Premeditata ed all'improvviso*, Napoli, 1699, è un preziosissimo strumento per la conoscenza di tali rappresentazioni teatrali. Ma se ne fu un osservatore, senz'altro non ne fu un estimatore, ed in più punti della sua opera si scaglia contro *guitti* e *saltimbanchi* (cfr., *ivi*, pp. 189-190, p. 294, ecc.).

(5) Sull'inserimento di tale personaggio cfr. il ns. *op. cit.*, pagine 185-209.

(6) Il Perrucci, infatti lo aveva assimilato a quel tipo di « napolitano » mutuato dai « graciosos » delle *comedias de santos* spagnole di cui abbondava la drammaturgia gesuitica (cfr. B. Croce, *I Teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 1966, pp. 109-116 e dello stesso, *Il tipo del napoletano nella commedia*, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1924, in particolare pp. 279-284).

(7) Cfr. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1955, pp. 166-227.

(8) C'è da sottolineare, comunque, che tale dimensione dissacratoria va ad intaccare la sacralità della Chiesa ufficiale, mentre si rivela funzionalmente rituale, e quindi di nuovo sacrale, riguardo la normatività culturale subalterna.

A. R.

LA RIELABORAZIONE

Analizzando il perché di una proposta, *oggi*, della *Cantata dei pastori*, c'è da dire che, esclusi i termini della riproposizione di un « *folklore* » ormai sempre più scontato, l'operazione che abbiamo intrapreso come gruppo è stata quella di un canto a tre voci: *Perrucci* (il barocco, la controriforma, la storia in quanto violenza), *la dimensione popolare* (segni di culture millenarie, apparente astoricità, il mito, il rito, la sopraffazione subita, la denunzia mascherata), *noi* (in quanto operatori culturali e teatrali oggi, con la nostra storia, cultura, bagaglio esperienziale ed emozionale). Queste tre componenti, evidentemente possono dare vita ad un riuscito terzetto, in cui tutto risulti fuso ed omogeneo, o a stridenti dissonanze, all'interno di un assieme di segni e valenze che lottano reciprocamente per imporsi ed affermarsi. La strada da noi seguita ha preferito tener conto ad un tempo delle fusioni e degli scontri, proponendo costantemente allo spettatore sia la confluenza che lo scontro fra le tre componenti in gioco nell'operazione. In tal senso il testo base è stato il testo di Perrucci unito ai vari copioni e canovacci tradizionali. È infatti l'insieme di questi due elementi che fa sì che *Il Vero Lume tra le Ombre* diventi *Cantata dei pastori*, facendone un *classico* del teatro italiano. E di classico si tratta, se si tien conto di come tale testo sia rappresentato da quasi trecento anni ed abbia assorbito la storia ed i motivi di culture precedenti e seguenti. E come classico è stato da noi trattato, con il *rispetto* e la *trasgressione* che ogni operazione su di un classico impone agli operatori culturali che la eseguono. Nella rielaborazione artistica si è tenuto principalmente conto dell'esigenza comunicativa di segni che travalicano il troppo angusto confine del teatro regionale o popolare (in senso deteriore) in cui troppo spesso li si costringe, esasperando le tendenze alla comunicazione ritmica, fonica e massimamente gestuale. Si è ampliata poi, fino alle sue estreme conseguenze, la dimensione musicale di un testo e di una tradizione che alla musica in senso stretto fa cenno solo raramente in maniera esplicita, ma che la rincorre costantemente esprimendo l'esigenza di un teatro *cantato* (è qui forse il senso del titolo popolare?) in cui la parola ed il verso, ridiventati suono, riacqui-

stano la loro funzione sacrale di celebrazione rituale di un evento mitico. Il tessuto musicale si articola dai canti tradizionali campani fino alle sonorità operistiche; il tutto però naturalmente riletto alla luce di una odierna sensibilità musicale che non porta mai alla riproposta generica ed archeologica, né di una tradizione viva (ma assolutamente non riproponibile immediatamente in quanto tale) né di brani musicali barocchi, che vengono solo citati in quanto componenti culturali. Unitamente alla messa in luce delle componenti barocche e popolari (che come abbiamo detto si negano e si fondano costantemente) si è tentato di compiere un'operazione che tendesse a rendere in maniera totale tutti i segni del ciclo natalizio e più ampiamente invernale. Di qui la forte componente mortuaria di molte scene (il riferimento al mondo dei morti è diffusissimo nella *Cantata* tradizionale ed in tutte le rappresentazioni del ciclo invernale), la costante presenza di riferimenti al Carnevale, alla follia, al mondo alla rovescia, alle veglie notturne, alla ciclicità solare e agli altri culti precristiani che formano il tessuto mitico dell'odierno rituale popolare natalizio. La messa in luce di tali tematiche ha costretto evidentemente ad inventare scene e personaggi non presenti nella tradizione della *Cantata*. Tale invenzione è stata articolata su modelli linguistici e gestuali della tradizione campana, attingendo a leggende, temi e motivi, per lo più tratti dai Vangeli Apocrifi, presenti ancora oggi nel mondo magico-rituale contadino ed urbano, seppure a livelli differenziati. In tal senso la stessa riproposizione e citazione delle scene barocche e delle scene tradizionali della *Cantata* risulta un'invenzione, vissuta come scelta consapevole di una esemplificazione di uno stile e di un linguaggio. In tale dimensione la scena dell'*osteria* (cardine popolare del secondo atto e momento più atteso di tutta la rappresentazione, insieme alle sfide fra arcangelo e diavolo) è stata provocatoriamente lasciata nell'estenuante e stralunata lunghezza tradizionale, riarticolata però in un linguaggio che spazia dal barocco verso del Perrucci fino alle corrotte espressioni linguistiche delle odierne sceneggiate. Patrimonio culturale comunque presente nella *Cantata* proprio in quanto confluenza delle più svariate esigenze formali, culturali e contenutistiche. Un ultimo aspetto della nostra riproposta va ad interessare quelle valenze di tipo psicologico

comuni non soltanto alle nostre classi subalterne, ma che solo in tale orizzonte culturale trovano la loro espressione socializzata (attraverso il rituale) e quindi riscattata dalla dimensione individualista tipica della classe borghese. In questo senso, con tale operazione, si intende riproporre l'intera correlazione dei segni, anche emotivi e psicologici, specifici del Natale, presenti nell'intera azione della *Cantata* (a livello simbolico: l'edipo, il fallo in quanto bambino, la madre vergine, l'utero, il padre castrato, l'ermafroditismo ritualizzato, le tensioni omosessuali, l'angoscia della morte e la sua rappresentazione in quanto doppio, la libido in quanto serpente, diavolo, storpio, deforme) che costantemente rimossi nella simmetria mistificante della ragione borghese, vengono violentemente manifestati in certo nostro teatro del meridione.

Partendo da tutti questi presupposti si è sviluppata una scenografia che elucidasse sinteticamente tutte le componenti presenti nell'operazione. Di qui il suo riferimento *al barocco* (un barocco però solo citato e rappresentato in quanto stilizzazione) *al tradizione presepe napoletano a tre grotte* (articolato come i mitrei sotterranei che tanta connessione hanno con le rappresentazioni natalizie campane) e *ad un'immensa grotta* (intesa anche come utero) che rimanda (grazie anche all'utilizzo del *nero*) al mondo sotterraneo dei morti. I mutamenti di scena, in tale ottica, sono stati solo suggeriti, e smascherati in quanto meccanismi a vista, escludendo così ogni possibilità di immedesimazione *naive*, sempre rischiosa e potenzialmente populistica.

Da presupposti analoghi è partita l'operazione sui costumi, con l'utilizzo dei colori tradizionali che soli permettono la funzionalità della comunicazione visiva. Anche qui il barocco è stato solo citato in quanto *storia* e reinterpretato attraverso i simbolismi popolari e l'esigenza di una lettura critica. Così pure il riferimento al presepe (sia gesuitico che tradizionale) è stato utilizzato solo in quanto segno immediatamente riconoscibile, integrato da una serie di riferimenti alle stampe popolari e devozionali e ai segni arcaici e culturalizzati di una tradizione che tende costantemente ad affermare la propria dimensione di Cultura non ghettizzabile.

IL CARRO

IL CICLO INVERNALE E L'ORIZZONTE SIMBOLICO

Non appena si supera la soglia di quest'arco di tempo ritualizzato (e la si supera presto, ancora in estate, con le feste di agosto e settembre dedicate alle Madonne nere) si ha subito la sensazione di iniziare un lungo viaggio misterico nell'oltretomba, di scendere giù nelle regioni infere, nel grembo oscuro della terra cullati nella barca dei morti che silenziosamente scivola sui minacciosi flutti dei fiumi infernali, a ritrovare gli echi spenti del calore del sole. Spesso l'angoscia provocata dagli incontri di questo viaggio porta ad una tentennante resistenza a varcare la soglia e verrebbe da dondolarsi, spingendosi avanti e retrocedendo come i *fuienti* della Mamma dell'Arco. Ma un'ansia profonda di conoscere fin dove porta una strada che in lontananza si vede illuminata dai notturni fuochi di dicembre per la Madonna Immacolata, per Santa Lucia e per Sant'Aniello, per lo stesso Bambino neonato, sospinge ad andare avanti, magari cercando nella prima grotta la guida sicura di San Michele Arcangelo che, con la lucentezza del suo scudo ci illuminerà il cammino e con le sue ampie ali ci farà volare sul baratro delle feste dei morti, su quelle due notti tenebrose in cui le anime purganti delle antiche catacombe napoletane tentano il ritorno sul mondo dei vivi; e spesso sono gli stessi vivi a tenerle lontane, con la luce rossa di mille fiammelle di lumini accesi come una protettiva barriera di fuoco che separa le ansie dei viventi dal marmo freddo del loculo mortuario. In questo strano mondo notturno le differenze però sono sempre labili ed incerte, ed i morti si confondono con i vivi fino alla mezzanotte del 24 dicembre, in cui la nascita di un Dio o di un lupo mannaro si costituisce come elemento limite e chiarificatore. Inizia così il ciclo di dodici giorni come dodici mesi o come le dodici ore di una notte in cui si ode il lontano vagito degli Innocenti squartati confuso al belare delle pecore di un sotterraneo presepe, al pianto acuto di una novena di zampogne eseguita per una Madre fredda e lontana nella sua Verginità, che involontariamente schiaccia il capo ad un verde serpente, le cui spire avvolgono un'argentea falce di luna, mentre volano intorno le alate teste degli Innocenti uccisi. In queste dodici

notti, e nel periodo che immediatamente le segue, si incontrano vecchie figure di santi solari, espulsi in processione dalla nascita di un nuovo, esigente Bambino che l'anno dopo, ormai vecchio, verrà espulso per far posto ad un altro. La paura è talmente forte che spinge a riunire le famiglie in casa, intorno ad una tavola stracarica di cibi che verranno consumati voracemente, come nelle veglie funebri. E se non è in casa è nel buio di un teatro, protetti dai mostri che agiscono sul palcoscenico dall'invisibile vetro di una quarta parete; ed allora si può anche comunicare con loro e insultarli o applaudirli e piangere o ridere nell'angoscia di un gioco collettivo che rievoca a tutti un tempo in cui forse non c'erano Madonne, né santi, né assassini, né deformi, e soprattutto non c'era lui, il rosso e capovolto demonio che tenta ancora, saggiamente di riimpossessarsi di ognuno di noi.

ANNIBALE RUCCELLO

IL CARRO

È il primo gruppo scaturito dall'iniziativa del « CENTRO RICERCHE TEATRALI A.R.C.I. di Castellammare di Stabia ». Il centro è teso a portare avanti il discorso di un teatro di ricerca non cristallizzato entro rigidi schemi, il che vuol dire anche il superamento della tradizionale gestione dei ruoli rappresentativi del teatro, cioè il regista, l'attore, lo scenografo, ecc. Lo sforzo del gruppo è quindi teso a trovare nuovi contenuti nel fare teatro oggi, nel farlo in una provincia completamente sprovvista di strutture e spazi idonei, e nel farlo con delle discriminanti politiche e culturali precise. È così che la compagnia si è formata, al seguito cioè di linee metodologiche che si articolano sul modello del lavoro collettivo, teso all'apertura democratica e quindi a qualsiasi tipo di proposta a sua volta riverificabile all'interno di tali dinamiche. Il che fa diventare quello che è stato tradizionalmente inteso come lavoro di un singolo individuo (regista o costumista ecc. che sia) lavoro di gruppo sempre in divenire e soggetto a verifiche e a modifiche di carattere più generale, di cui le finali sono poi quelle dello spettacolo così come viene fruito dal pubblico.

Con *La Cantata dei pastori* il gruppo continua il discorso già avviato con il precedente lavoro (*L'Osteria del melograno*), partendo cioè dal patrimonio culturale specifico del territorio in cui opera, per elaborare poi un discorso che tenga conto di orizzonti teatrali più vasti che

non siano quelli del teatro regionale. La ricerca è sempre tesa all'elaborazione di linguaggi (massimamente fonici e gestuali) che abbiano una loro verificabilità al di là dell'area culturale di partenza. Ma se con *L'Osteria del melograno* i riferimenti scientifici principali risultavano essere la psicanalisi e la sociologia, con *La Cantata dei pastori* ci siamo verificati in maniera immediata anche con la storia per cui l'operazione si è presentata molto più complessa ed articolata. Segno evidente di stimoli ed esigenze che nell'operatività si fanno sempre più urgenti ed ampi portando sempre più ad allargare l'orizzonte delle problematiche del gruppo.

IL CARRO ringrazia: Nunzia Baiano, Franco Cuomo, Paolo D'Arco, Rosalia Giardino, Andrea Guarino, Vincenzo Guarino, Angela Guida, Ermanno Ruccello, Maurizio Somma.

Claudio Meldolesi

SUL DRAMATURG ARTISTA

La linea politica delle punizioni belliche non è solo spietata e moralmente ripugnante, dato che le sue guerre dai cieli impongono delle uniformazioni anche autolesioniste. Non è certo escluso che, quando tutto il mondo riprodurrà la dialettica «americana» della «city» e del ghetto, ne verranno impulsi di generale distruzione: lì di natura ecologica e qui diretta, alla maniera prevista da Stanley Kubrick nel *Dr. Stranamore*, fin dal '64. Ormai, non solo la buona fantascienza adombra che nel Novecento persino la testa degli spettacoli originari, fin dai doni dei *griot* senegalesi come dei *cuntastorie* siciliani, è restata più intelligente di quella dei Signori della guerra. Viviamo in tempi di riattivazioni necessarie.

Perciò questi appunti sono dedicati a Eugenio Barba e Fernand Braudel, per le loro magistrali (e distanti) esplorazioni fra dettagli e globalità, mosse dall'esperienza dei continenti poveri; e si rifanno al contempo ai primi studiosi giunti a dubitare della vulgata che nelle società precedenti la greca-classica non si fosse data vita teatrale, e nemmeno nel mezzo millennio intercorso fra la caduta dell'impero romano e le prime farciture dialogiche dei riti cristiani. Questi storici avevano a che fare in tempi di spettacoli involuti con memorie smisurate, ma non identificarono il vissuto con il documento e non delegittimarono «eccessi» essenziali, sia colti che bassi, anche di provenienza straniera.

Tutto ciò ci riguarda in quanto dall'arcipelago del «ripetere» attivo la dramaturgie è sempre venuta, tanto che gli agit-prop stessi ne sostennero la rinascita nel nostro tempo. Anche dal Balasz studiato dalla Casini Ropa siamo autorizzati a rivedere nel dramaturg artista un alternativo suggeritore di rinarrazioni, infatti. E non si tratta che di uno degli impulsi da cui la scena è stata aiutata a contrastare le tentazioni dell'Europa non tedesca a buttare questo «bambino con l'acqua sporca» delle sue fasi involutive; mentre nella stessa maggio-

re drammaturgia italiana e francese indizi di questa prassi intercorrevano da tempo, come quelli del teatro a proverbi di Giraud e Musset, in cerca di nuove costellazioni drammaturgiche. Ma è il momento di cambiare approccio, dato che stiamo contraddicendo il progetto largo di questo incipit, volto a contenere a monte i dubbi sul dramaturg, diffusi nella stessa redazione di *Teatro e storia*.

* * *

Il piacere dell'ingrandimento drammatico avvicinava Giraud a Musset come a Tieck; ed esso sarebbe stato praticato da Brecht criticamente per non confondersi con il favolismo popolare. Ma già quei tre primi autori non avevano ingrandito soltanto, ché dalla cura dei dettagli avevano fatto sgorgare i loro apologhi per le scene, in modo da poterli poi disporre all'imprevedibilità dell'espressivismo degli attori. Se fra loro si fece dramaturg solo Tieck, gli altri pure coltivarono impulsi a rimanifestare il già espresso, insieme agli interpreti. E non sorprende che quest'arte d'ingrandire cessasse di fare scandalo con la dramaturgie promossa dall'attore maestro Gustavo Modena.

Era stata concepita in senso totalizzante l'identità dell'*Auctor*, che per i latini riguardava ogni artefice-e-guida, in senso non solo artistico: per convenzione, scrivere per le scene significava farsi compagno di Virgilio o di Giulio Cesare. Ciò rendeva illegittimo intervenire sui drammi d'autore in nome dello spettacolo, e lo stesso radicamento italiano della regia fu poi a lungo ostacolato anche per questo; da noi, di fatto, ogni scrittura di scena, fino a quella alta fu sospettata, mentre ogni abuso poté mimetizzarsi per spiazzare tale divieto fin nella prima metà del Novecento e oltre. Così, più ancora che nell'Europa non tedesca, in Italia il lavoro dei dramaturg prese ad attecchire dicendosi altro. E ancora «adattamenti» sono dichiarati i suoi esiti, come se non potessero mirare a ulteriori, proprie ricerche di verità. Laddove erano stati i maggiori artisti e filosofi in Germania ad aprire questa via, in senso illuminista, prima, e romantico negativo, poi.

Non sarebbe potuta nascere la dramaturgie in un paese artisticamente sviluppato, perché non ci sarebbero stati poeti tanto disposti al suo sviluppo e Corti tanto differenziate a darle fiducia.

Non a caso, si trattò di un'emersione processuale e collettiva all'inizi: lo ricorda il (quasi) mezzo secolo intercorso tra il primo e l'ultimo dei suoi orientatori storici: Lessing era del 1729, Tieck del '73; mentre altrove si recitava per drastici arrangiamenti dei testi, tanto che presto ne aveva fatto spese emblematiche il refrattario Shake-

speare. Delle sue tragedie si amavano anche gli sfiguramenti, come il taglio corrente del tragico finale di *Romeo e Giulietta*; e riformulazioni durevoli s'imponevano a ogni successione fra gli attori guida. Invece, quelle dei dramaturg originari muovevano dall'interno delle partiture testuali e delle potenzialità degli interpreti, come se venissero da «antipoeti di compagnia», potendo risultare persino indifferenti agli effetti. E ancor più, col tempo, la mancanza di radici rappresentative proprie divenne una risorsa d'arte, come ci ricorda l'avvento della regia in Russia: terra di ancor più labili tradizioni teatrali, in cui tutte le arti guardarono infine ai registi e questi specificarono di nuovo la figura del nostro collaboratore, in quanto consigliere letterario.

Ma dato che la dramaturgie era sempre proceduta per rifondazioni congiunturali, poté allora avviarsene una analogamente innovatrice, culminata nell'avvento della base brechtiana: non fece scandalo il fatto che la regia tedesca preferisse rigenerare la sua storica collaborazione, in materia. E oggi un po' in tutta Europa le due definizioni sono spesso richiamate in modo interscambiabile: anche la tedesca – la dramaturgie appunto – può essere preferita potendo sembrare restrittiva la qualificazione letteraria dell'altra. Il che, naturalmente, presuppone un drastico isolamento dei contagi della dramaturgie burocratica, in quanto degenerativi per lo stesso patrimonio di questa prassi, per quello lirico, originario, come per quello narrativo, emerso con il naturalismo. Ma da una posizione già minoritaria s'impose la stessa dramaturgie di Brecht, benché poco formalizzasse le sue procedure, dopo essersi precisata con un collettivo di collaboratori e allievi senza vincoli (nemmeno di mansionario), e già contemplasse per i suoi specialisti compiti contestuali di ordine esecutivo, di mera documentazione.

Comunque, essa fu sviluppata al futuro da questo rapporto con la scena del Berliner, essendo messa alla prova di dirette collaborazioni: con il regista e gli attori intenti a progettare-realizzare. Ne vennero i più vari interventi e la presenza, in rapporto alla creazione teatrale, di «uno straniero» dotato di sensibilità affine tornò la vera meta di questa prassi, pur volta, oltre l'illuminismo e il romanticismo, a inedite forme di conoscenza e «dono», induttive e concretamente comunitarie. Tanto che, sulla base di questa piattaforma elevata ed artigiana insieme, la dramaturgie cominciò ad essere trapiantata nell'altra Europa, dove trovò favorevoli vari attori creativi. Non a caso, Brecht era giunto a formularla dopo aver fatto esperienze frustranti di riattivazione pre-burocratica, fra le collaborazioni da dramaturg

con Reinhardt, che poi lo spinsero per reazione all'*exploit* dell'*Opera da tre soldi*, e quelle di sceneggiatore negli USA; e di fatto, postosi in cerca di tali potenzialità alternative si trovò per quasi tutta la vita artistica a sciogliere questi nodi.

Mentre proprio a causa della stranierità umana, che gli era rimasta addosso anche dopo l'esilio, ricordandogli la prossimità del patimento nella stessa fortuna del Berliner, non trovò più la misura distaccata necessaria alla scrittura di drammi. La dramaturgie si rigenerò con Brecht anche in rapporto a questa ferita. E colpisce il fatto che nelle vite degli altri dramaturg maggiori del nostro tempo ricorrono i più vari traumi, come se per questa congiuntura specifica di base brechtiana si trattasse di una condizione, e non la sola. Da allora vari dramaturg artisti si sentono come tenuti a riattivare, pur sapendosi capaci anche di creazioni visibili. E forse per l'insondabilità di questo esserci nel riattivare appunto, diverso in ognuno, non esiste una teoria generale di questa prassi.

Per frammenti di personali testimonianze essa risulta piuttosto pensata in pubblico, quasi avesse un'anima refrattaria e solo per finzione i suoi artisti potessero aderire alla logica dei mansionari. Sembra anzi questo il luogo del contatto che Brecht stabilì con Lessing – mentre da poeta si rifece a Goethe – fin dalla sua prima prova di dramaturg, il dramma didattico bipartito *Il Consenziente e Il Dissenziente. Opere per le scuole*. Ché questa seconda «opera», *Il Dissenziente*, nacque come dramaturgie della prima (a sua volta, nata come rifacimento di un terribile Nô, del tempo di Zeami) e con una durevole vocazione antidogmatica: vi si «dissente» dal dovere bolscevico di far morire un ragazzo per favorire la causa. Ma chi scrive ha più volte motivato questa sua rilettura, e qui c'interessa altro di quel Brecht: che riprese questo filo originario guardando anche alla protosociologia, con Sternberg, e all'anticonvenzionalismo di matrice romantico-negativa, con Benjamin.

Brecht al Berliner Ensemble diede sostanziale sviluppo a tali premesse, mettendo laboratorialmente alla prova della scena le resistenze testuali, le sue ipotesi rielaborative e «le offerte» attorali ai drammi. Ma eloquente è pure che, caduta l'ammirazione per il Goethe apodittico direttore dei comici di Weimar, si orientasse a una processualità passibile d'incontri goethiani nuovi, aperti al *Faust* stesso. Mentre alla dramaturgie storica questo Brecht diede respiro riproponendo al centro, in senso novecentesco, la dialettica dell'attore con il poeta «alla mano»; ma soprattutto prospettò una transitività partecipabile dagli attori e la offrì al lavoro dei registi. Cosa che avrebbe in-

dotto la grande dramaturgie a darsi mete umili, aperte a più forme per sostenere l'esuberanza del fermento scenico, e di tanto in tanto opposte, quasi da autore.

Così, la dramaturgie d'arte e quella-non-solo-funzionaria capace di offerte alla scena hanno potuto darsi in Germania e (poi) in vari epicentri europei vie di ulteriore articolazione della prima, policentrica base brechtiana, di decennio in decennio. E queste vie hanno contribuito dal canto loro alla conoscenza generale di Brecht, della sua varia e organica operosità fra i poli del poeta, dell'autore e del regista. Perciò non va «buttato con l'acqua sporca», questo bambino indirettamente giunto a sostenere un capolavoro come il testo del *Mahabarata* di Carrière e Brook. In Brecht stesso il passaggio per le arti sembra ormai indissociabile dalla presenza di queste procedure, che dovettero sostenerlo nel farsi regista come la poesia gli aveva permesso di farsi drammaturgo. Di fatto, quelle «voci di dentro» suscitarono singolari adesioni fra gli attori, come se la mobile invisibilità dei loro punti d'appoggio fornisse alle tecniche sottotestuali di Stanislavskij ulteriore campo, e ciò pure qualificò la base brechtiana della dramaturgie in senso strategico.

Questo impulso potrebbe essere stato oggettivamente rigenerato persino dalla risorsa attivizzatrice della «sottopartitura» cui attori dell'Odin Teatret si rifanno per dare ulteriore complessità e spaesamento alle loro realizzazioni.

* * *

Altre risorse hanno poi trovato impieghi elettivi in vari esperimenti della dramaturgie alta, tanto da distinguerla e da confermare incommensurabile il dramaturg artista con quello identificato nel lavoro d'ufficio, nella stessa misura in cui oggi lo sono i maestri della regia con i registi qualsiasi. Bisognerebbe impegnarsi a non sprecare le parole dell'arte teatrale per nominare questi attivisti di snaturamenti, specie gl'intellettuali che esibiscono la loro specializzazione come se fossero più «intelligenti» dei registi.

Dall'Italia, dove gli spettacoli d'arte nati con un dramaturg sono ancora rari, ma dove si è avuto al più qualche labile tentativo di uniformazione burocratica, è ben visibile la variabilità di questa collaborazione e, quindi, il suo carattere non obbligatorio. Un tale specialista non connaturato con la vita scenica deve far sgorgare da se stesso l'in-genuità correlativa richiesta e ogni volta trovare il suo luogo di collaborazione reale. Egli non è per principio escluso, per cui ha potuto in più casi con-creare, senza pensarsi straniero o assumendo la

sua differenza come un esplicito, fertile fattore di straniamento, sia che agisse da quasi-tecnico sia da quasi-autore. Comunque, l'esperienza delle dinamiche interiori della scena è il suo salvacondotto: non si diventa dramaturg senza una lenta, processuale acclimatazione, che permette di percepire flussi dell'interiorità relazionale fra attori e regista e fra questi e le scritture date. Tanto che per la Molinari il luogo della sua maggiore utilità è diventato quello in cui il prima dell'espressione affiora nell'attore e quel fermento lo rende sia vulnerabile che disposto a elevarsi. La sua volontà di dramaturg allora si rispecchia nella volontà di affrancamento che l'attore manifesta per restare originario, anche se lo spettatore non ne è direttamente consapevole.

Nel dramma-sacro sanscrito per eccellenza, *Sakuntala*, del brahmino Kalidasa, si dialoga del modo in cui le ruote, accelerando la capacità di vedere, avvicinano al vero: è il movimento che trasmettono alla vista (tramite un cocchio, in questo caso) a consentire la visione negata ai guardanti sedentari. Ogni dramaturgie alta è coniugabile con la vita scenica quale mobile metaingranaggio di un portento analogo, essendo esercitata a stimolare i creatori dell'erranza, attori e regista, a partire da valori umili in rapporto con il molteplice. La nascita romantica del dramaturg, in tal senso, viene ad assumere nuovo rilievo per la vocazione del primo Ottocento a far riaffiorare l'oscurità in scena. Ma attenzione, ancora una volta, a non confondere questo ambito ausiliario con quelli delle ruote e del cocchiere ovvero dei realizzatori dello spettacolo, in quanto vestibolo dell'oltre. Il quale, salvo eccezioni, può solo riguardarci per motivare le fuoriuscite dalla dramaturgie che il teatro odierno continua a registrare, insieme al permanere di tracce della competenza abbandonata dentro alle nuove, organiche alla scena.

Ciò risulterà assurdo, risibile agli specialisti identificati nella dramaturgie di servizio; ma, di fatto, non c'è altro modo per spiegare quelle uscite, specie se volte alla regia, cui questo esercizio ha più spesso indotto i suoi soggetti – compresa la nostra Vanda Monaco in Svezia, prima che si facesse attrice. È questo un territorio particolare, invogliante ai traslochi di capacità, refrattario perciò alle spiegazioni lineari, come attestano due suoi temi focali: la disposizione della dramaturgie a rimotivarsi periodicamente e la coniugabilità degli orientamenti del dramaturg e del consigliere letterario appunto, se inclini a collaborare con la scena anche artisticamente. Questa materia va comunque difesa dalle chiusure distintive delle vecchie polemiche.

Benché avesse avversato anche in pubblico i dramaturg, Vitez strinse un'amicizia commovente con Dort, loro sostenitore, infine giunto a farsi dramaturg lui stesso. Per fortuna può ancora vivere questo ambito teatrale a porte aperte, quando è ormai sconfitto culturalmente il tradizionalismo del taglia e cuci. L'ultima leva autentica di questi specialisti interviene il meno possibile sul tessuto delle battute o, d'intesa con la regia, preferisce annullarle perché siano le dinamiche interne a guidare le azioni. Le sembra il male minore il fatto che questa linea sia perciò detta informale, stante la scarsa permanenza nello spettacolo delle sue offerte; ciò poco conta, purché i processi realizzativi s'inneschino e procedano. Non a caso, anche se di matrice filosofico-lirica, la dramaturgie ha contribuito a spettacoli narrativi e di ogni altra natura.

Tende invece a svilupparsi di più in Europa quella fatta solo di documentazione, di scritture promozionali e di impegni esecutivi, realizzata con frustrazione da collaboratori spesso provenienti dalle università, dato che comunque si richiedono loro particolari competenze, mai pedagogiche però. Per questo, il dramaturg potrà ancora farsi invadente per il regista; ma ha certo ragione Laura Olivi dei Kammerspiele di Monaco in Baviera nel segnalare che in un teatro anticonformista come il suo non può farsi organica l'alienazione denunciata da Kott, già responsabile dello stesso lavoro in un altro teatro tedesco. E più casi del Nuovo teatro sono ancora lì a ricordarci che sono favorevoli per l'invenzione spettacolare due condizioni della buona dramaturgie: l'interesse delle scene a interagire anche con intellettuali non simmetrici, se familiarizzati, e la ricerca di rapporti in vita, non solo contingenti, con l'altrove, ivi compresa la sempre sorprendente variabilità propria al sud del mondo.

* * *

Due maestri della scena contemporanea mi hanno aiutato a completare questa analisi. Con Carlo Cecchi ho parlato a Bologna (il 22 maggio 2002) e ci siamo trovati d'accordo sul fatto che non va smarrita la provenienza imprevedibe che la dramaturgie degli artisti sembra aver assunto in Italia, anche a causa della sua debolezza istituzionale. Egli usa dire infatti, quando richiama i suoi spettacoli più impegnativi, che spesso Elsa Morante contribuiva alla loro preparazione «come dramaturg», con strategici «consigli di distribuzione» delle parti o commenti sulle differenze intercorse nel lavoro dei traduttori, per i testi stranieri; e se a volte proponeva «semplici tagli», altre pro-

spettava a lungo delle «possibili varianti artistiche», in forme aperte. Mentre dalle traduzioni di Garboli Cecchi ha avuto impulsi a un analogo, nuovo incontro del testo con la scena, sia per passaggi mirati (anche rispetto alle abilità degli attori) sia per sviluppi veri e propri. Esempio quello del taglio di *Amleto* che conferiva una spaesante circolarità al suo finale, sottolineata poi in sede di regia dalla ripresa delle prime battute della tragedia, in forma di commiato. Anche prescindendo dall'unicità di un tale *exit*, questi esempi di Cecchi fanno supporre che a debordamenti di nostro interesse possono tendere varie intese elettive fra scena e scrittura. Mentre Barba, dal canto suo, ci ha aiutato indirettamente a scoprire nel dinamismo invisibile una generale risorsa, sottostante la stessa dramaturgie qui ripensata. Ma la stessa erranza di questa sembra accreditarla, se nutrita oltre il previsto da autentici giacimenti di dettagli. E si può aggiungere che nei montaggi della storia di Braudel possono riscontrarsi analoghe soluzioni di ordine inverso, dove lontanissimi rovesciamenti epocali tendono a consacrare la potenza della vita comune a sorpresa. Ubiquo è lo spazio del dramaturg anche perché il suo impegno può corrispondere a quello delle più varie ricostruzioni, comprese appunto le storiografiche; ma le riattivazioni del nostro soggetto sono poi peculiari.

D'altro canto è ben noto che Barba ha chiamato «collaboratore letterario» il suo compagno specialista in materia, Ferdinando Taviani, e che l'attore artista *alter ego* odierno di Cecchi, Leo de Berardinis, non ha mai cercato collaborazioni di questo tipo. Ma aiuteranno a temperare la perdurante *querelle* della dramaturgie questi richiami alla causa della scena?

Post scriptum

Chi scrive, avendo girovagato ormai per un decennio su questo territorio in compagnia di Renata Molinari, si è convinto del fatto che sfuggenti corrispondenze d'eccezione come queste provengono da un nucleo dell'esaurimento storico della forma dramma, in rapporto con la stessa fine della «filosofia». Ma dato che gli eventi scenici senza drammi sono andati oltre ogni previsione, col Nuovo teatro, i loro artisti e critici più dei nuovi storici hanno rimandato l'inventario delle permanenze del prima in tali esiti. D'altro canto, questo oggi sembra divenuto improcrastinabile perché qualche buon dramma continua lo stesso a essere scritto, mentre fra gli stessi gruppi tea-

trali non mancano segni di poco meditata subalternità alla drammaturgia perduta.

Quei «testi» ancora utili non sono anacronistici perché protetti per eccezione da qualche carattere anomalo; ad esempio, tendono a farsi classificare come sviluppi di creazioni sceniche oppure come ricongiungimenti con il personale disordine sancito da Beckett o Bernhardt, Testori o Genet (non senza qualche sostituzione di «o» con «e») oppure come tentativi di liminare coesistenza con la forma esaurita. Ma al sorprendente magistrato che ha saputo far dramma (notevole) di una sua indagine, recentemente, certo non sarà possibile dar vita a un repertorio, come al vecchio collega Betti o all'ancor più vecchio Nota. L'andamento stesso di questo suo dono lo rivela. Invece, un esplicito esercizio della dramaturgie si renderà utile, se saprà conquistare una base nuova, non meno duttile della brechtiana, ma più aperta al viaggio.

Potrà forse trasmettere alle varie «membra» del teatro qualche sua piccola acquisizione, legata alla coscienza dell'indefinibilità del riattivare; e non è detto, comunque, che le attuali restrizioni di lavoro per i dramaturg nascano da una crisi. È anzi probabile che derivino da una congiunturale disaffezione per la base brechtiana, dall'attesa di un patto collaborativo ulteriore.

Adelina Suber

I MESTIERI DI DRAMATURG E DI TRADUTTORE IN GERMANIA: IL CASO ESEMPLARE DI LUDWIG TIECK [1]

Agli occhi esterni, per esempio ai viaggiatori inglesi e francesi, la situazione politica e culturale della Germania negli anni precedenti la rivoluzione francese fino a oltre la metà del XIX secolo risultava un singolare miscuglio di miseria e ricchezza – ricchezza intellettuale o, ancor meglio, spirituale –; di forti resistenze alle innovazioni e alla modernità e, insieme, di una grande facoltà visionaria capace, talvolta, di precorrere i tempi, di annunciarli, di teorizzarli, di porsi come riferimento anche alle culture e alle economie straniere (e «straniere» va inteso nel senso di estranee al concetto di *Kultur*, al di là di quel confine territoriale, culturale, religioso, quanto mai ampio e vago sulla carta, ma non altrettanto negli «animi» dei *Gelernten*, degli «istruiti» – a partire dagli intellettuali fino ai «semplicissimi» –, purché in grado di leggere e comprendere a livello individuale o collettivo, la lingua della Bibbia di Lutero).

Riguardo le culture «confinanti», nessun concetto è più rispondente alla situazione tedesca del tempo di quello di *estraneità*. Con esso si intende sia la tendenza all'immobilismo e all'autodifesa sia la tendenza alla trasformazione. L'estraneità al mondo reale può comportare le visioni utopiche; l'*essere altro* delle lingue straniere, nonché dei dialetti, può arricchire la lingua nativa; l'*essere altro* dei luoghi lontani può indurre al viaggio *di formazione*.

Ne è un esempio il Teatro, regno di una libertà tanto malintesa – perché troppo desiderata –, da diventare (e, non a caso, nel *Bildungsroman*, nel romanzo di formazione) quasi leggendario. Dalle ristrettezze della vita materiale si passa, infatti, a una vita nuova, cioè *strana*: la convivenza con gli attori, e si riapproda poi, all'uscita dal teatro, alla libertà vera perché reale, cioè alla miseria iniziale, ma dotati

[1] Questo articolo rimanda ad un lavoro più completo sull'attività di dramaturg di Ludwig Tieck, di prossima pubblicazione.

di uno sguardo *estraneo*. È questo il caso del protagonista di un romanzo di Tieck, *Der junge Tischlermeister* [Il giovane mastro falegname]: come nel *Wilhelm Meister* di Goethe e nell'*Anton Reiser* di Moritz, la crescita e lo sviluppo della personalità passano per le scene, le attraversano e poi le abbandonano per sempre[2].

Per definire il concetto di estraneità ci siamo rifatti alla traduzione (e al teatro): in nessun altro paese le traduzioni furono così importanti, dibattute, analizzate, teorizzate, come in Germania che, già a partire dalla metà del XVIII secolo, cominciava a diventare terra d'elezione dei traduttori. All'inizio, grande fu lo sprezzo e la diffidenza degli intellettuali nei confronti del traduttore, ma nel giro di poco più di un cinquantennio si giunse al suo supremo riconoscimento quale creatore di una poesia nuova, nazionale e sovranazionale. Le opere tradotte spaziarono dalle letterature dei paesi occidentali, fisicamente o culturalmente limitrofi (indipendentemente dal tempo: si tradussero i classici greci e latini e gli autori contemporanei), ai testi biblici, alle letterature del lontano Oriente. Infatti furono i poeti e i filosofi a tradurre e non solo per affinità individuali, ma *spaziali*, universali, affinità tra i grandi poeti dei tempi passati, presenti e futuri. Si trattò – con le dovute differenze tra i vari filosofi-traduttori e quelle tra il traduttore-filosofo e il filosofo-traduttore – di un caso di «*onnitraduzione* [...]: puro impulso a tradurre infinitizzato, puro impulso a tradurre tutto e ogni cosa. [...] 'Tradurre tutto'significa tradurre quelle opere, passate o straniere, che portano in germe la letteratura a venire»[3].

Per molti di essi (per non parlare del loro illustre predecessore, il Lutero della Bibbia), non si trattò solo della traslazione di un testo, per quanto corretta o addirittura eccellente: tradurre implicò una *metamorphosis*, ché i testi in lingua originale, al pari degli esseri viventi, si trasformarono con rinnovata vitalità, adeguandosi – quando non anticipandole – alle mutazioni delle politiche, delle economie, delle culture e con la consapevolezza profonda «dell'unità di ogni

[2] Antoine Berman evidenzia i tre significati principi di *Bildung*: *cultura* (*Kultur*); *formazione*; e *processo di formazione*: «Cos'è la *Bildung*? Al contempo un processo e il suo risultato [...] Poiché la *Bildung* è un processo temporale, e dunque storico, essa si articola in tappe, in momenti, in epoche. [...] la *Bildung* è un *autoprocesso* in cui si tratta di uno 'stesso' che si dispiega fino ad acquistare la sua piena dimensione» (Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Macerata, Quodlibet, 1997, p. 57 sgg.).

[3] Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., pp. 174-175.

cosa vivente»[4]. Lessing tradusse oltre che da Richardson, Law, Hutcheson, Dryden, Goldoni, l'Abbé Du Bos, Voltaire, Diderot, anche dallo spagnolo e dall'olandese; ed il suo amico tipografo e libraio J.J.Christoph Bode (presso cui stampò la *Drammaturgia d'Amburgo*), lavorò su Goldsmith, Fielding, Smollet, Montaigne, Charles Burney. Voß fu l'autore dell'*Odissea* (1781) e dell'*Iliade* (1793) tedesche, tradusse Aristofane e Properzio; Herder, fra l'altro, tradusse poesie e romanze spagnole (*Il Cid*) e brani shakespeariani; a Goethe si devono opere di Byron, Manzoni, Voltaire, Cellini, Diderot, Euripide, Racine, Corneille, nonché poesie greche e spagnole. August Wilhelm Schlegel tradusse Shakespeare (già in parte tradotto da Wieland e da Eschenburg)[5], Cervantes, Calderón, Walpole, molte liriche del *Canzoniere* di Petrarca, l'*Inferno* di Dante, Leonardo, Ariosto, Tasso, Guarini, liriche provenzali italiane, spagnole e portoghesi, il teatro spagnolo e la *Bhagavad Gîtâ*; Friedrich Schlegel operò sulla letteratura provenzale, su Diderot, Camõens; Dionigi di Alicarnasso. A Tieck si devono le traduzioni storiche di Shakespeare (in parte «insieme» a A. W. Schlegel)[6] e di Cervantes, oltre a quelle di Lope de Vega e di Calderón. Schleiermacher tradusse Platone, e Hölderlin l'*Antigone* e l'*Edipo Re* di Sofocle (ambedue del 1804) e passi dell'*Iliade*; dell'*Ecuba* e delle *Baccanti* di Euripide; dell'*Aiace* e dell'*Edipo a Colono* di Sofocle; della *Farsalia* di Lucano; dell'*Eneide*; delle *Metamorfosi* e delle *Eroidi* di Ovidio; delle *Odi* di Orazio. Di Wilhelm von Hum-

[4] Ernst Cassirer, *Hölderlin e l'idealismo tedesco*, Roma, Donzelli, 2000, p. 60.

[5] Le prime raccolte di drammi shakespeariani tradotti in prosa tedesca sono quelle di Wieland (22 drammi, in otto volumi, 1762-1766), che vennero successivamente rivedute ed ampliate in tredici volumi da J.J. Eschenburg (1775-1777 e 1782).

[6] La prima edizione delle opere shakespeariane tradotte da August Wilhelm risale agli anni 1799-1810. L'abbinamento dei nomi Schlegel e Tieck nelle edizioni successive curate e completate da Tieck (1825-1833 e 1839-1840), che rivide e corresse anche i drammi precedentemente tradotti dall'amico, non fu segno di reale collaborazione tra i due. Si trattò, più propriamente, di un passaggio di mano. Il lavoro di Tieck traduttore di Shakespeare, malgrado l'apporto notevolissimo della figlia Dorothea e del conte Wolf-Heinrich Baudissin, fu quello solitario del supervisore, del correttore, del curatore. Sul tema vedi Marek Zybura, *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber: zur frühromantischen Idee einer "deutschen Weltliteratur"*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1994, p. 93 sgg. (in particolare 109-118). Schlegel e Tieck mantennero l'alternanza «romantica» di generi, gusti e intonazioni dei drammi shakespeariani; rispettarono la differenza tra il linguaggio scritto e orale, anche se ne addolcirono le oscenità; non considerarono i loro lettori una massa eterogenea di ascoltatori ma si rivolsero ad un pubblico più selezionato, consapevole del suo ruolo «profetico», della sua responsabilità verso le generazioni a venire.

boldt è la traduzione dell'*Agamennone* di Eschilo (1816); di Georg Forster quella della *Sakuntala;* di Moses Mendelssohn il *Pentateuco* (del 1778 è la prima traduzione dall'ebraico in tedesco stampata, però, in caratteri ebraici; del 1813-1815 la trasposizione in caratteri tedeschi, ma solo fino al *Genesi*).

Alcuni di questi poeti e filosofi *anche* traduttori, come Goethe, i fratelli Schlegel, W. Humboldt, Hölderlin, Herder, Schleiermacher, lasciarono delle riflessioni scritte sul lavoro del traduttore; altri, come Novalis, pur senza tradurre[7], parteciparono attivamente al lavoro e alla teoresi della traduzione[8]. Molti fra questi *anche*-traduttori furono frequentatori assidui dei teatri. E quanto più nelle loro pagine il teatro si fece metafora, tanto più esso rappresentò il mondo reale, fino a risultare tale. Chi fra questi narrò di teatro, e per esso creò, recensì, tradusse, lavorò (per esempio da dramaturg) ed elaborò teorie, parve considerarlo con l'occhio attento, mai solo semplicemente curioso, dell'uomo di scienze.

In Germania il dramaturg si afferma con la formazione dei teatri stabili, in modo discontinuo, per intense fasi.

Intorno alla metà del Settecento alcuni intellettuali impegnati nei teatri, quali Christlob Mylius e Johann F. Löwen, cominciarono a sentire l'esigenza di un garante all'interno delle compagnie, di un *non-attore*[9] che si proponesse come guida artistica e morale. Nel 1760 l'anonimo autore dei *Zufälligen Gedanken über die Schaubühne zu Wien* sosteneva «l'assoluta necessità» della «collaborazione di un 'saggio'» con sufficiente esperienza nelle belle arti e con accesso al bel mondo e, nel 1764 Johann Elias Schlegel negli *Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen* scriveva:

[7] Di Novalis abbiamo delle traduzioni risalenti al periodo del ginnasio, dai classici greci e latini, non destinate quindi alla pubblicazione.

[8] Riguardo alla natura e alla storia della traduzione in Germania ci siamo orientati soprattutto sui testi di Berman, *La prova dell'estraneo*, cit.; Ernst Behler, *Romanticismo. A.W. e F. Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck*, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1997; Franz Rosenzweig, *La scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, a c. di Gianfranco Bonola, Roma, Città Nuova, 1991; George Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* (1992), Milano, Garzanti, 1994; Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, a c. di Claudia Razza, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2001; e Friedmar Apel, *Il movimento del linguaggio*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, alla cui lettura rimandiamo per una visione approfondita dell'argomento.

[9] *Nicht-Schauspieler*, questa la definizione di Sybille Maurer Schmook (*Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1982).

La supervisione di tutta la commedia e del suo allestimento, non dovrebbe essere lasciata a un attore, ma, come si è soliti fare per le Opere e per le commedie recitate nelle corti, a una persona di un certo riguardo che sia sufficientemente colta e capace di scegliere i buoni drammi e separare la stupidità e la volgarità dalle idee argute e raffinate [10].

Novità come la pubblicazione della *Drammaturgia d'Amburgo* di Lessing (1769) e il lavoro teatrale di Goethe a Weimar spinsero alcuni scrittori in cerca di una sistemazione più sicura che, magari, li facesse anche sentire indispensabili, a proporsi come dramaturg. Ma Friedrich Klinger, l'autore de *I gemelli* e di *Sturm und Drang* e Ernst August Klingemann, per esempio, non riuscirono a farsi assumere come dramaturg ad Amburgo (l'uno da Abel Seyler – il capocomico con cui aveva lavorato Lessing, e l'altro da F.L. Schröder). Lo stesso Ludwig Tieck, da autore già affermato, nel 1801 vide respinta la sua autocandidatura allo Stadttheater di Francoforte.

Soltanto più tardi si diede una certa continuità. L'esperienza di Tieck dramaturg a Dresda influenzò il lavoro di Karl Immermann [11] – dal 1832 dramaturg e direttore dello Stadttheater di Düsseldorf –, suscitando l'interesse e la collaborazione dello stesso Tieck [12]; mentre Eduard Devrient, che nel 1844 era succeduto a Tieck nella carica di dramaturg a Dresda – col titolo però di *Oberregisseur* [13] –, solo nel 1852 verrà eletto direttore e dramaturg allo Hoftheater di Karlsruhe, aprendo così la strada ai dramaturg dei «*Theaterleiter* nel senso moderno» [14], in quanto specificamente responsabilizzati dai teatri.

[10] Maurer Schmook, *Deutsches Theater*, cit., p. 90.

[11] Che nel 1831 aveva seguito le *Vorlesungen* (letture pubbliche) di Tieck a Dresda e si era entusiasmato alle sue scenografie shakespeariane.

[12] Soprattutto per quanto riguardava gli allestimenti scenici. Tieck e Immermann si influenzarono reciprocamente: Immermann per *Come vi piace* (1840) realizzò la struttura scenica ideata da Tieck nel suo romanzo *Der junge Tischlermeister* [Il giovane mastro falegname] per la *Dodicesima notte* e Tieck per le sue ultime rappresentazioni berlinesi, l'*Antigone* (1841) e il *Sogno di mezz'estate* (1843), si rifece agli esperimenti scenici e scenografici dell'amico. Vedi Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg, Müller, 1972, vol. VI, pp. 67 sgg.; 74 sgg.; 81 sgg.; Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, a c. di R. Kabel, C.Trilse, Berlin, Hemsel, 1967, vol. II, p. 233.

[13] Il 21 ottobre 1864, Eduard Devrient annoterà nel suo diario che se da giovane si era volto al teatro, era stato merito di Tieck, della sua «autorità»: i suoi principi erano stati un «impulso vitale» a tutto il suo operare e della sua approvazione aveva avuto bisogno «ad ogni passo» (Eduard Devrient, *Aus seinen Tagebüchern*, a c. di R. Kabel, Weimar 1964, vol. II, p. 34).

[14] Marek Zybura, *Ludwig Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater. Mit ei-*

Ludwig Tieck fu uno dei primi fra gli intellettuali e gli uomini di teatro tedeschi a venire investito della carica di dramaturg. Non fu facile per lui lavorare a Dresda – allora la terza città tedesca per grandezza dopò Berlino e Vienna –, il cui teatro, pur mantenendo la denominazione di Hoftheater e pur dipendendo dal regnante, si andava «naturalmente» evolvendo in Stadttheater, teatro «autonomo» della città.

Che lo scrittore avesse, già più di una volta, cercato un impiego teatrale è testimoniato da una sua lettera del 5 maggio 1818 in risposta all'amico Karl Wilhelm Ferdinand Solger, che gli aveva illustrato le possibilità di lavoro allo Schauspielhaus di Berlino (questo almeno è quanto si deduce dalla lettera di Tieck, da cui citiamo. Pare, infatti, che Tieck, tramite Solger, avesse fatto delle richieste precise alla direzione del teatro berlinese e che ne avesse ricevuto una risposta insoddisfacente, se non del tutto negativa):

> Che cosa pretende da me questo teatro? Mi si vuole come subalterno, segretario, etc.. di Brühl? [15] O nella parte del consigliere nel *Barbablu* [NdR: dramma dello stesso Tieck]? O, meglio ancora, in quella del Buffone? E tutto questo per una misera, infima paga? Allora mi tiro indietro, offeso da una simile proposta. [...] Da sempre – se mai fossi diventato direttore di un teatro –, mi sarebbe piaciuto scrivere un foglio teatrale con le mie riflessioni, le mie esperienze sull'arte e la poesia drammatica. Ma su questo, a Berlino, vorrei completa autonomia. Tempo fa [nel 1808] avevo entusiasmato la piazza viennese [Wiener Stadion] con un progetto riguardante una scuola di recitazione da affiancare alla direzione (questo quando, prima della mia ultima malattia, si discuteva di affidarmi il Wiener Theater). Sono convinto che solo in questo modo si possano avere nuovamente attori. Con il conferimento del privilegio di poeta della nazione tedesca, mi impegnerei anche a consegnare un dramma di storia patria all'anno [...] Sarei una specie di storiografo. Questi che Le ho esposto, sono i modi per rendermi utile e ottenere un impiego, per come lo intendo io, a Berlino [...] [16]

nem Anhang bisher ungedruckter Dokumente zue Anstellung und Entlassung Ludwig Tiecks als Dramaturg am Dresdner Hoftheater, in: *Wirkendes Wort* 44, Jahrgang, Heft 2, August 1994, p. 237. Qui si sottolinea che al *dramaturg* viene finalmente riconosciuta una funzione precisa, al fianco del direttore del teatro, solo nella seconda metà del XIX secolo con la graduale estinzione della figura dello *Hoftheaterintendant,* il direttore del teatro di corte, un aristocratico spesso privo di esperienza e conoscenze teatrali e alle dirette dipendenze del principe.

[15] Il conte von Brühl fu *Intendant* dello Schauspielhaus di Berlino dal 1814 al 1828.

[16] In: *Dichter über ihre Dichtungen. Ludwig Tieck*, a c. di Uwe Schweikert, München, Heimeran, 1971, vol. II, pp. 226-227.

Nel luglio 1819, quando Tieck arrivò a Dresda, la situazione dello Hoftheater era alquanto confusa [17]. Infatti l'occupazione russa della città aveva portato dei cambiamenti sostanziali nell'amministrazione dello Hoftheater e della Cappella reale, che erano stati accorpati in un unico ente alla cui direzione, nel 1820, era stato nominato il consigliere segreto Traugott von Könneritz. Anche se non ufficialmente, Tieck divenne stretto collaboratore di Könneritz nella scelta degli attori e soprattutto del repertorio (Friesen, *L. Tieck. Erinnerungen...*, cit., p. 70). Secondo Prölls (*Geschichte des Hoftheaters*, cit., p. 441 sgg) è difficile stabilire quanto contasse Tieck per le nuove assunzioni, anche se ne cita alcune e non delle meno significative quali, per esempio, quelle degli attori Louis Pauli, Karl Unzelmann e Karl Devrient.

Per quanto riguarda il repertorio, invece, si devono a Tieck la messinscena di opere di Calderón, Kleist, Goethe, Schiller, Shakespeare [18].

A cominciare dal 1821 e fino al 1824 Tieck scrisse critiche teatrali nella *Dresdner Abendzeitung* [19], il che gli creò molti nemici sia tra i

[17] Zybura (*Ludwig Tieck...*, cit., p. 221) esclude che Tieck sia arrivato a Dresda con la speranza di un'occupazione nel teatro cittadino (e contando sull'appoggio del direttore generale Vitzthum), ma concorda con Hermann Friesen che nei suoi ricordi (*Ludwig Tieck. Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825-1842*, Wien, 1871, vol. I, p. 62) sostiene che, una volta giuntovi, il fine di Tieck «fu quello di entrare in rapporto con il locale Hoftheater», cosa che gli riuscì benissimo grazie alla sua abilità nel frequentare le persone ed i salotti giusti. Sulla storia del teatro di Dresda vedi Robert Prölls, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden: von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Dresden, W. Baensch Verlagshandlung, 1878; e Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Nach archivalischen Quellen*, Dresden, Rudolf Kuntze, 1861-1862. Sulla situazione del teatro a Dresda e a Lipsia all'arrivo dei Francesi e sul susseguirsi dei diversi eserciti nelle due città, vedi le belle lettere di E.T.A. Hoffmann (Kapellmeister a Dresda nel 1813-1814) agli amici Kunz, Speyer e Hitzig, in: E.T.A Hoffmann, *Lettere e scritti minori*, a c. di Beatrice Talamo, Pordenone, Studio Tesi, 1991, p. 66 sgg.; e Klaus Günzel, *E.T.A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*, Düsseldorf, claassen Verlag, 1979, p. 245 sgg.

[18] Ricordiamo la *Kätchen von Heilbronn* (1819) e il *Principe di Homburg* (1821) di Kleist; *I Piccolomini* (1819) e *Il Campo di Wallenstein* di Schiller (1919); *Fratello e sorella* (1821) e *Ifigenia* (1820) di Goethe; *Amleto* (1820), *Il Mercante di Venezia* (1821) e *Romeo e Giulietta* (1823) tradotti da A. W. Schlegel e *Re Lear* (1824) tradotto da Voß; *I fratelli* (1822) di Terenzio e *Il fonditore di stagno* (*Der Zinngiesser*) (1822) di Holberg.

[19] Gli articoli della *Dresdner Abendzeitung*, furono pubblicati nei *Dramaturgische Blätter* (1825-1826). Nel 1852 vennero riediti a cura di Eduard Devrient nel III vol. delle *Kritische Schriften* di Tieck (Leipzig, Brockhaus, 1848-52).

redattori, perché la sua collaborazione era stata imposta da Könneritz, sia tra i lettori, per il tono dei suoi articoli[20]. Il 15 gennaio 1823 la *Dresdner Abendzeitung*, infatti, pubblicò un suo lungo articolo[21] il cui finale richiama la decisione di Lessing dramaturg ad Amburgo che, in seguito al caso Hensel, aveva deciso di non scrivere più sulle interpretazioni ma solo sugli autori e i relativi drammi.

Secondo Zybura (*L. Tieck...*, cit., p. 221) le attività di Tieck, sia quella segreta a fianco di Könneritz sia quella pubblica di critico teatrale, «facevano parte della sua strategia» in vista dell'assunzione a dramaturg. In questo periodo «di transizione» Tieck riprende le sue *Vorlesungen*, cioè quelle letture serali davanti ad una cerchia ristretta di amici e conoscenti che lo avevano già reso famoso, soprattutto a Berlino, e di cui esistono tante ammirate testimonianze. In questo modo, forse, Tieck voleva sottolineare la necessità per il teatro di Dresda di un intellettuale come lui, autore e dramaturg, storico del teatro, lettore in pubblico e conferenziere, traduttore dallo spagnolo e dall'inglese[22], conoscitore del mondo del teatro e amico di attori, nonché – da giovane – aspirante attore (cosa, a dire il vero, assai comune fra i giovani intellettuali tedeschi di allora, per non dire caratteristica della loro ricerca di modernità).

Sarà con il nuovo direttore generale, l'ispettore alle foreste Adolf von Lüttichau, che successe a Könneritz nel 1824, che la posizione di Tieck verrà finalmente istituzionalizzata tramite un'intricata vicenda contrattuale.

Lüttichau spiegava la richiesta di un *Literator e Dramaturg* a Dresda con la necessità di un pedagogo e collaboratore letterario per il lavoro di scena e, anche, per impedire agli attori di influire troppo sulla direzione e sui gusti del pubblico. E così continuava:

> La sua funzione sarebbe quella di guidare la parte propriamente letteraria, aiutare con i suoi consigli il direttore generale, giudicare i manoscritti ricevuti, correggere quelli che vengono riadattati e dire il suo parere sull'attribuzione delle parti. Egli sarà presente alle prove di lettura e alle prime prove al fine di richiamare l'attenzione degli attori sul significato del dramma e sull'importanza dei personaggi; leggerà ad alta voce i drammi più importan-

[20] Vedi al riguardo Hellmuth Fleischhauer, *Theodor Hell (Winkler) und seine Tätigkeit als Journalleiter, Herausgeber und Übersetzer*, Leipzig, 1930, p. 85; Prölls, *Geschichte...*, cit., p. 440; Zybura 1994, p. 228 sgg.

[21] *Über das Königl. Theater in Dresden* [Sul Königliches Theater di Dresda], in: *Dichter über...* 1971, pp. 154-157.

[22] Su Tieck traduttore vedi Zybura, *Ludwig Tieck als Übersetzer...*, cit.

ti per dare agli attori (che si occupano sempre e soltanto dei loro ruoli) una visione generale e il senso del tutto al fine di una buona e corretta interpretazione; cercherà di aiutare al meglio gli attori più giovani e chiarirà loro il compito della loro arte e le necessarie conoscenze e, allo stesso modo, interverrà su costumi e decorazioni. Dovrà partecipare alla riunione settimanale con i direttori di scena (*Regisseurs)* presieduta dal direttore generale, per consultarsi e accordarsi sulle necessità dei teatri, sui costumi, sulle *pièces* nuove e su quelle antiche da rimettere in repertorio, sulla declamazione, sulla messinscena (*Spiel*), sulla distribuzione delle parti e su tutto quanto riguarda il lato letterario e amministrativo (Zybura, *L. Tieck...*, cit., pp. 239-240).

Dai documenti d'archivio risulta che il 19 gennaio 1825 Tieck fu ufficialmente assunto alle dirette dipendenze del direttore generale Lüttichau[23], con la funzione di tramite tra lui e gli attori.

Poco si sa del lavoro di Tieck come dramaturg perché egli, come già Lessing, ha lasciato solo qualche appunto in merito, né ci sono documenti, lettere, scritti dei suoi contemporanei, di amici, di attori e teatranti, di spettatori assidui, che rimandino in modo esauriente al suo lavoro a Dresda. Forse questo silenzio era dovuto a un fatto di costume politico: le cariche amministrative non erano ritenute oggetto di un dibattito pubblico perché, altrimenti, si sarebbe rischiato di mettere in discussione l'autorità sovrana che tali incarichi creava ed elargiva. Su Tieck dramaturg, quindi, noi abbiamo solo degli accenni significativi o delle voci di corridoio che, spesso, sottolineano la sensazione di non liceità che il dramaturg, quale figura «esterna» al teatro, poteva suscitare fra i componenti di una compagnia[24].

Tutti gli studiosi che si sono occupati di questo tema concordano nel definire o, meglio, limitare i meriti di Tieck all'orientamento riguardo il repertorio e l'assunzione e la preparazione degli attori giova-

[23] Le clausole del contratto in: Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 242 sgg. Si ricorda che la carica di dramaturg era ritenuto un titolo onorifico e quindi degno di un compenso simbolico (nel caso di Tieck «600 talleri annui e il titolo di consigliere di corte della quarta classe, al fine di dare alla sua posizione il credito necessario» (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., pp. 239-240), visto che «il *Dramaturg* [Tieck] doveva avere un suo patrimonio o disporre di altre entrate» (Roger Paulin, *Ludwig Tieck*, Stuttgart, Metzler, 1987, p. 241).

[24] Tieck così scriveva all'amico Karl Immermann Il 10 maggio 1835: «Dite ad uno di questi attori che egli è meglio di Garrick, Schröder, Baron e Fleck etc. ed egli vi ringrazierà con un cenno del capo e dirà che, certo, è ovvio. Ma chiedete allo stesso di piegare un po'il ginocchio o di tenere il cappello con la sinistra invece che con la destra, e vi siete fatto un nemico accanito» (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 237).

ni. Tra il 1826 e il 1836 – anno della fine ufficiosa del lavoro di Tieck-dramaturg –, furono allestite almeno una volta l'anno e in edizioni di volta in volta rinnovate, opere di Lessing, Kleist, e Goethe, mentre per Schiller furono riproposte delle vecchie messinscene. Inoltre grazie a Tieck si rappresentarono drammi di Calderón, Lope, Moreto, Grillparzer. Ma Tieck lasciò la sua impronta soprattutto con la messinscena di opere shakespeariane, molte delle quali ebbero numerose repliche. A partire dal 1832 di alcune di esse curò e rinnovò scenografia e messinscena rifacendosi ai suoi studi sul teatro elisabettiano[25].

Per quanto riguarda gli attori, Tieck, consapevole della diffidenza che molti tra gli anziani nutrivano nei suoi confronti, favorì l'ingaggio di attori giovani che, anche per l'inesperienza e la gratitudine, si prestavano più facilmente alle sue novità e gli garantivano un più sicuro appoggio in occasione delle liti col resto della compagnia. Tra gli attori che Tieck favorì ci furono Franz Joseph Becker e Emil Devrient e, soprattutto, Julie Gley che già un anno dopo l'ingaggio, nel 1827, fu molto applaudita come Luise nell'*Intrigo e amore* di Schiller e poi trionfò, nel 1829, come Gretchen nel *Faust* di Goethe. Fra gli attori giovani con cui Tieck lavorò ci furono Friedrich W. Porth, Franziska Berg e Caroline Bauer[26].

Nelle sedute di lavoro con gli attori e nelle letture serali che teneva nel suo appartamento, Tieck praticava una declamazione sobria, espressiva in senso «naturale», mai segnata da tempi accelerati o rallentati artificiosamente. La sua insistenza, talvolta aspra, sulla necessità che gli attori tedeschi imparassero finalmente a parlare[27], il suo disprezzo per il virtuosismo dei singoli a scapito del lavoro d'insieme, nonché, per gli attori più giovani, l'obbligo di frequenza alle sue letture, alla fine gli alienarono la simpatia di questi ultimi – e spesso

[25] Fra i classici citiamo solo: *La brocca rotta* (1828) di Kleist; il *Tasso* (1827) e il *Faust* di Goethe (1829); *Un fedele servitore del suo padrone* (1830) e *Il sogno è una vita* (1835) di Grillparzer; *La dama folletto* (1826) di Calderón. Di Shakespeare vennero rappresentati il *Giulio Cesare* (1826) e l'*Enrico IV* (1829), prima e seconda parte, tradotti da Schlegel; l'*Otello* (1827) tradotto da Voss; *Molto rumor per nulla* (1830) tradotto da Tieck e soprattutto il *Macbeth* (1836) tradotto da Schlegel e da Tieck con cui si concluse ufficiosamente il suo lavoro di *dramaturg* a Dresda.

[26] Che così commentò il trasferimento di Tieck a Berlino: «Solo dopo il suo commiato, ci rendemmo conto di cosa era stato il vecchio dramaturg per Dresda. La città con Tieck aveva perso un avvincente fulcro per la vita intellettuale» (Caroline Bauer, *Aus meinem Bühnenleben*, Berlin 1917, p. 400, in: Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 236).

[27] Riguardo lo *sprechen lernen!* (l'imparare a parlare!) sostenuto da Tieck, v. una sua lettera a Heinrich Laube, in: Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 227.

proprio dei più dotati e promettenti –, e degli attori anziani che non si sentivano abbastanza considerati dal nuovo dramaturg.

Fu accusato, anche, di scarsa condiscendenza nei confronti del pubblico di Dresda: al pari dei fratelli Schlegel egli aveva, infatti, contrastato il repertorio allora in auge in Germania, che insisteva sulle piccole vicende del quotidiano e aveva ostacolato la messinscena dei drammi di Kotzebue, di Iffland e di altri autori minori, alcuni dei quali, però, erano concittadini e amici del segretario del teatro Winkler[28]. Il fatto che nel 1827 – in seguito anche allo «scandalo» suscitato dalla rappresentazione della *Dama folletto* di Calderón[29] –, Tieck riprendesse a scrivere di teatro (questa volta nella *Dresdner Morgenzeitung*), peggiorò la situazione e turbò ulteriormente gli equilibri. Questa volta il suo sguardo non spaziava lontano, ma si soffermava sullo Hoftheater di Dresda, su coloro cioè che si aspettavano di essere difesi e lodati dal loro dramaturg. Invece Tieck ne scrisse con una certa durezza e imparzialità e, non solo, non cercò un compromesso di fronte alle rimostranze dei suoi oppositori, spesso anonimi – e comunque capeggiati da Winkler –, ma li attaccò definendoli addirittura «la feccia della nostra *Schreibseligkeit*»[30]. Ne è un esempio, come già detto, la sua critica alle pessime traduzioni delle numerose ed insulse *pièces* francesi, e di conseguenza la denuncia del loro autore, cioè Winkler. La polemica si acuì, il campo si divise tra le opposte forze, una «spirituale» e l'altra «fisica» (Zybura, *L. Tieck...*, cit., pp. 228-229).

Col crescere delle difficoltà e dei dissapori con e fra gli attori (in particolare con Louis Pauli e Carl ed Emil Devrient), Tieck decise di allontanarsi da Dresda; il suo abbandono della carica e poi della città, fu graduale, ma definitivo.

Il 18 marzo 1836 la prima del *Macbeth* realizzato con «l'impalca-

[28] Di questo clima arroventato dalle polemiche è testimone una lettera che Winkler indirizzò il 4 giugno 1826 al drammaturgo Birch-Pfeiffer (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 233). Col crescere delle difficoltà e della delusione, Tieck finì per rimettere a Winkler la scelta delle commedie, tenendo per sé quella delle tragedie.

[29] L'otto gennaio 1826, la replica di questo dramma, che nel resto della Germania era stato dato con successo, era servita da pretesto ai nemici di Tieck, capeggiati da Winkler, per scatenare un tumulto in sala, all'alzata del sipario. Lo spettacolo era stato interrotto e i biglietti restituiti. Tieck era stato accusato di «imposizione tirannica del suo gusto troppo parziale» (Prölls, *Geschichte...*, cit., p. 450). Il caso suscitò molto clamore, divenne «scandalo».

[30] Ludwig Tieck, *Das Hoftheater im Januar 1827*, in: Id., *Kritische Schriften*, 1852, vol. IV, p. 132.

tura alla Tieck», cioè con un balcone «elisabettiano» eretto su un palcoscenico privo di sipari, riscosse un grandissimo successo[31] e segnò la fine della sua collaborazione teatrale.

Quando nel luglio 1841 Winkler venne eletto vice-direttore a vita dello Hoftheater, Tieck era «in ferie» a Potsdam, ospite di riguardo di Federico Guglielmo IV di Prussia, che gli aveva offerto una pensione annua di 1000 talleri. Quando poi, nel 1842, il re prussiano gli propose di trasferirsi definitivamente a Berlino in qualità di consigliere del Königliches Theater e con una entrata di 3200 talleri, per Tieck fu facile accettare.

Tieck cessò ufficialmente l'attività di dramaturg allo Hoftheater di Dresda il primo ottobre 1842[32]. Al suo posto, e con qualche riconoscimento in più (al nuovo dramaturg veniva riconosciuta l'autorità su attori, impiegati e tecnici del teatro), venne eletto Eduard Devrient.

A Berlino il lavoro di Tieck fu ricco di soddisfazioni e riconoscimenti. Egli godeva del riverente rispetto di attori e direttori e le sue proposte riguardo sia il repertorio[33] sia la messinscena delle opere, sia gli attori della compagnia, erano ascoltate ed accettate. Il *Kabinettsordre* del 22 giugno 1842 riguardo la rappresentazione dei classici greci e dei drammi shakespeariani[34], prescriveva la supervisione

[31] E tanto più grande se si considera che in Germania la messinscena di questo *Macbeth*, come già prima quella del *Romeo e Giulietta* (1819) e quella a venire del *Sogno di una notte di mezz'estate*, curate da Tieck (Berlino, 1843), rimasero un modello per la scena tedesca fino alla fine del XIX, inizio XX secolo (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 231; Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 47).

[32] Ricchi di notizie, spiegazioni, documenti al riguardo sono Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., pp. 236-238; e Prölss 1878, pp. 461-505.

[33] Fu solo a Berlino che Tieck mise in scena delle sue opere, per esempio *il Gatto con gli stivali* e *Barbablu*. Per tutta la durata del suo incarico a Dresda, infatti, egli non aveva mai fatto rappresentare niente di suo e questo, forse, anche perché a Dresda dubitava della loro buona riuscita (Zybura, *Ludwig Tieck...*, cit., p. 230). Winkler, invece, pretendeva un settimo dell'intero repertorio, quando non anche un terzo (nel 1828 per esempio su 140 drammi in repertorio, ben 46 erano suoi (Prölss, *Geschichte...*, cit., p. 448).

[34] Vedi *Bemerkungen über einige Schauspiele und deren Darstellung auf der berliner Hofbühne* (1851) [Note su alcuni drammi e sulla loro messinscena alla Hofbühne di Berlino], in: Tieck, *Kritische Schriften* IV, cit., pp. 369-383. Tieck recensì *Antigone* ed *Edipo a Colono* di Sofocle; *Medea* ed *Ippolito* di Euripide; *Il sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare; i suoi *Il Gatto con gli stivali* e *Barbablu;* il *Colombo* di Werder.

artistica di Tieck, a cui spettava anche, in accordo con il *General Intendant* von Küstner, la distribuzione delle parti e lo studio dei drammi con gli attori.

Gli spettacoli curati da Tieck godevano di due prime rappresentazioni; solo dopo che erano stati visti dalla corte a Potsdam, venivano inseriti in repertorio nel teatro pubblico. Il lavoro di Tieck che ebbe maggiore risonanza fu il *Sogno di una notte di mezz'estate* (14 ottobre 1843), per la cui preparazione ci fu bisogno di trenta prove e che, dopo la prima a Potsdam, ebbe ben quaranta repliche a Berlino[35].

Come abbiamo visto, le mansioni richieste a Tieck dal contratto col teatro di Dresda erano molteplici e questo, in sé, non costituiva una novità. Anche in altri teatri europei, drammaturghi-non attori e critici teatrali, soprattutto dei teatri stabili, affiancavano e, spesso, convivevano con gli attori, traendone di che vivere.

Quello che colpisce noi moderni, probabilmente, è qualcosa che non appartiene tanto a quella realtà, quanto alla nostra. Noi vediamo una novità laddove, forse, essa non appariva così lampante e tendiamo a precorrere i tempi e a pensare al dramaturg come a una sorta di regista ante litteram. In fondo Eduard Devrient, considerato una specie di «proto-regista» del teatro tedesco, oltre ad attore, storico, direttore di teatri etc., fu dramaturg, anzi *il* dramaturg che prese il posto lasciato vacante da Tieck. E Devrient «regista» si considerava allievo di Tieck dramaturg.

Ai nostri occhi è importante il lavoro sul testo *con* gli attori. Certo a Tieck era richiesta anche una funzione educatrice – e non è un caso che, per contratto, dovesse lavorare soprattutto con attori giovani (gli attori vecchi, infatti, andavano affascinati, attirati): noi immaginiamo non tanto un passaggio di competenze, dall'intellettuale all'attore (la mano d'opera «geniale»), quanto un confronto di saperi, una collaborazione fra teatranti che stanno tutti dalla stessa parte, oltre la scena.

Abbiamo accennato al diffondersi del mestiere di traduttore in Germania e al lavoro di Tieck nei teatri di Dresda e Berlino per due motivi. Da una parte, per ipotizzare una «discendenza» di Tieck dra-

[35] Sulla messinscena del *Sogno di una notte di mezz'estate*, i suoi attori, i commenti del pubblico (Alexander von Humboldt, Bettina von Arnim, Rahel Varnhagen, etc), v. Kindermann, *Theatergeschichte...*, cit., VI, pp. 28-29.

maturg dalla pratica e dalla «filosofia» del tradurre[36] (con quest'ottica rimanderemo agli scritti sul teatro e sulla traduzione dei filosofi e degli eruditi del circolo di Jena); e, dall'altra, per introdurre il discorso più generale sulla non-casualità della comparsa in Germania – luogo per eccellenza predestinato e predisposto alla traduzione[37] –, di questa nuova figura di professionista teatrale, il cui compito era quello di dialogare con il testo alla presenza degli attori, in funzione degli attori.

Iniziamo da quest'ultimo motivo. Abbiamo già accennato alla Bibbia di Lutero. Essa non solo era intesa come *il* dialogo per eccellenza (diretta, quindi, a ogni singolo lettore – anche all'illetterato – della più vasta comunità di credenti), ma era stato anche il primo testo tradotto con *metodo* in tedesco. Il Lutero della Bibbia aveva pensato al *suo* popolo di lettori: se fosse andato *troppo* oltre, traducendo *troppo* bene, se avesse capito, visto e udito troppo, avrebbe rischiato la follia o l'isolamento. Avrebbe rischiato di non essere capito dai suoi contemporanei (cosa, per esempio, che succederà a Hölderlin traduttore di *Antigone*).

Forse non è un caso che i primi dramaturg, in Europa, siano stati non solo tedeschi – e traduttori –, ma anche protestanti e, spesso, vicini alle Anime belle o a quelle comunità e movimenti pietistici, evangelici, anabattisti, etc. di cui, al tempo, era satura l'aria[38], avvez-

[36] Non va dimenticato, però, che il Nostro, oltre che sulla sua esperienza di *dramaturg*, tacque anche su quella di traduttore. Egli – e si vedano alcune delle sue recensioni agli spettacoli shakespeariani di Dresda a cui aveva collaborato in qualità di *dramaturg* – mise in pratica le idee degli amici filosofi sulla traduzione, in particolare quelle di Friedrich Schlegel e di Schleiermacher, senza, però, diffondersi su metodi e fini. Infatti, come diceva Friedrich Schlegel, non era «filosofo».

[37] Molti sono gli intellettuali tedeschi che, a partire dal XVIII secolo (Leibniz), si espressero in tal senso. Ricordiamo Novalis (vedi in seguito la lettera a A. W. Schlegel); Goethe («I Tedeschi contribuiscono da lungo tempo a una mediazione e a un riconoscimento reciproci. Chi capisce la lingua tedesca si trova al mercato in cui tutte le nazioni presentano le loro merci»); A.W. Schlegel («Credo che siamo sul punto d'inventare l'autentica arte della traduzione poetica; questa gloria era riservata ai tedeschi»); F. Schlegel (secondo cui agli «artisti tedeschi [...] il genio della traduzione [...] è loro innato»); Schleiermacher («Una necessità interna, in cui si esprime abbastanza chiaramente un destino peculiare del nostro popolo, ci ha spinti alla traduzione in massa.») (cfr. Berman 1997, pp. 21-22); Brentano («Il romantico stesso è una traduzione», ibid., p. 151).

[38] Vedi Rosenzweig, *La scrittura...*, cit., p. 124: «Per la Chiesa protestante la traduzione di Lutero è divenuta ciò che la Chiesa cattolica possiede in un ricco sistema di istituzioni: la portatrice della sua visibilità. [...] Sarebbe stato mortalmente pericoloso per il protestantesimo non avere, e non avere fin da principio, qualcosa da

zi, cioè, ad una lettura ed interpretazione individuali e «dialogate» della Bibbia, la cui caratteristica è, non solo, di essere «unico libro ancora, e sempre di nuovo, orale»[39] (indipendentemente dalla presenza, o meno, di una guida alla lettura, per esempio il predicatore: il dialogo, oltre che con i presenti, si instaurava, *in primis*, con se stessi e il testo o, meglio, con Dio), ma anche – come scrive F. Rosenzweig[40] – che la sua traduzione, al pari «della traduzione di un trattato tra due stati [...] verrà presa per l'originale»[41].

Spesso nei romanzi o nei ricordi dei pre-romantici, l'associazione tra Chiesa – intesa anche come luogo di studio dei testi sacri e *in primis* della Bibbia – e teatro o, più in generale, tra cielo e terra, tra mondo degli dei e mondo degli umani, tra mito e storia, è diretta[42]: i

contrapporre a questa sua inclinazione all'idolatria del libro: il dispensare la parola (*Wortverwaltung*). La predicazione viene preparata dal pastore facendo ricorso al testo originale; e anche dove ciò non accade, è avvenuta per certo, come minimo, la preparazione della preparazione al testo: i professori di cui un tempo il pastore di campagna aveva ascoltato le lezioni, le avevano tenute partendo dal testo originale. Certo in questo modo viene posta separazione tra clero e laici, ma, proprio mediante la predica, essa viene anche nuovamente superata».

[39] Rosenzweig, *Il segreto della forma dei racconti biblici*, in *La scrittura...*, cit., p. 89. Il racconto biblico, infatti «fintanto che non è messaggio, dunque non è epico, ma aneddotico (e cioè insegnamento), deve essere senza dubbio il secondo momento del dialogo: risposta, non domanda; obiezione e corollario divini all'affermazione e alla tesi umane. Se è messaggio, allora è il racconto che si avvicina agli uomini, ma se è insegnamento, allora è l'uomo che deve provocarlo. La rivelazione gli accade, il comandamento, invece, è lui a strapparlo a forza mediante il suo fare» (Rosenzweig, cit., p. 82).

[40] In una lettera a E. Mayer del 31 luglio 1929; in: Rosenzweig, *La scrittura...*, cit., p. 27. In *La scrittura e Lutero* (cit., p.116), Rosenzweig riformula così la domanda di Schleiermacher sulla posizione del traduttore davanti al suo lavoro (vedi in seguito): «in quali punti dell'opera venga «mosso» il lettore e in quali l'originale».

[41] «Per cui – continua Rosenzweig – c'è una responsabilità che in altri lavori di traduzione non viene presa in considerazione». Ma, come vedremo, per i Romantici tedeschi il lavoro di traduzione implica una sorta di preveggenza sui suoi effetti, immediati e futuri, sui lettori, la loro storia, la loro lingua, il loro modo di esprimersi.

[42] Molti, per esempio, sono gli studenti – e i professori – di teologia che nei romanzi e nelle biografie, abbandonano le università o le famiglie per calcare le scene. Citiamo le due biografie anonime *Leben, Thaten und Meinungen eines deutschen Schauspielers* [Vita, attività e pensieri di un attore tedesco] (1780); e *Max Sturms theatralische Wanderungen* [Le peregrinazioni teatrali di Max Sturm] (1788), v. Rolf Selbmann, *Theater im Roman. Studien zum Strukturwandel des deutschen Bildungsroman,* München, Wilhelm Fink Verlag, 1981, pp. 45-46. Anche Peter Schmitt (*Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschesprachingen Raum. 1700-1900*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag,1990, p. 92 sgg., sottolinea la percentuale di studenti, soprattutto di diritto e teologia, ma

protestanti nelle loro sedute di letture tra affiliati, parenti e vicini di casa, o durante le passeggiate e i viaggi, ri-interpretavano, ri-traducevano i testi biblici. Questa forma di ricerca individuale era apparentata con le letture e le dispute teologiche degli ebrei tedeschi e degli ebrei che vivevano sotto il dominio dei reggenti tedeschi (vedi la descrizione del passaggio dalla traduzione alla lettura del Talmud – lettura nel senso di spiegazione –, nelle *Storie della mia vita* di Salomon Maimon pubblicate, e anche questo è significativo, da Karl Philipp Moritz nel 1792-93 [43]) con la differenza, però, che le ri-letture dei protestanti risentivano, spesso, anche del sapore delle imprese eroiche dei personaggi delle letterature romanze, popolari e classiche [44]. Chi legge queste storie sacre, perché eroiche (e di insegnamento al giovane protagonista), riportate agli inizi delle autobiografie e dei *Bildungsroman*, ha la sensazione di trovarsi davanti a dei canovacci, in quanto *genere*, della Commedia all'improvviso o del teatro delle marionette. Molti di questi racconti hanno a che fare con una sorta di Bibbia narrata ai semplici, piena di domande e di risposte [45].

La sua lettura *in* tedesco, *tra* tedeschi, la rendeva, agli occhi dei pre-romantici, un antecedente esemplare dei libri scritti e ri-scritti per l'oggi in vista di un futuro. Essa, spesso, si affiancava alla scoper-

anche di commercianti, funzionari, militari, artigiani e nobili che componevano le compagnie tedesche del XVIII secolo.

[43] Salomon Maimon, *Storie della mia vita*, a c. di Giacomo Scarpelli, in *Classici del mondo ebraico scomparso*, Roma, edizioni e/o, 1989, pp.118-119). Al riguardo vedi Furio Jesi, *Mitologie intorno all'illuminismo*, Bergamo, Lubrina, 1990, p. 175.

[44] Vedi *Ermeneutica e scienza del mito (1750-1850)*, in Jesi, *Mitologie intorno all'Illuminismo*, cit., in particolare p. 173 quando parla della «Scuola del mito» e della pubblicazione di *Entwurf einer Hermeneutik des alten und des neuen Testamentes zur Vorlesungen* (1799) e di *Hebraische Mytologie des alten neuen Testamentes mit Parallelen aus der Mythologie anderer Völker, vornehmlich der Griechen und Römer* (1802) di Georg Lorenz Bauer.

[45] Numerosi gli esempi nel corso del tempo: Jung Stilling, Moritz, Iffland, Jean Paul, Goethe, Tieck (Rudolf Köppke, in: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters, nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen*, Leipzig, 1855, Reprint Darmstadt, 1970, I, p.29 sgg. – ma vedi anche in: *Dichter über...*, cit., I, pp. 11-12 –, riporta un divertente aneddoto giovanile sulla lettura dei *Masnadieri* durante una funzione ecclesiastica, che rimanda al teatro nel teatro dei futuri drammi del nostro autore), Heine, Kafka, Thomas Mann, Walter Benjamin, Rilke, Canetti, etc. La parodia, naturalmente, sottolinea il tono di sacralità, vedi Walter Benjamin, *Burattini, streghe e briganti (illuminismo per ragazzi 1929-1932)*, (Genova, Il Melangolo, 1993, pp. 48-54) – e il titolo è significativo –, quando narra di quadri viventi, rappresentati con burattini a Berlino.

ta, altrettanto pressante e rigeneratrice, delle opere shakespeariane. Il Libro sacro, infatti, sembrava trovare un parallelo letterario, per complessità di composizione, lettura, interpretazione, traduzione, con Shakespeare, inteso come compimento massimo di un Libro profano e considerato passaggio imprescindibile al romanzo ultimo, del futuro. In Novalis sembra che la particolarità delle due opere, e la loro differenza, sia pari a quella che corre tra l'Universo (cioè *tutte* le sfere del vivere e del sapere: la Bibbia) e il mondo (il Teatro)[46]. Per Novalis il teatro (fr. 642):

è l'attiva riflessione dell'uomo su se stesso. Sulla follia – *la fortuna* – il caso – mappamondo[47];

e, ancora (fr.657):

In un dramma di Shakespeare è possibile trovare un'idea arbitraria, un'allegoria ecc. – ma essa deve essere poetica – cioè poesia filologica.

Compito – di trovare l'universo in un libro.

Lavori sulla Bibbia[48].

Il 7 novembre 1798, Novalis scrive a F. Schlegel:

Nella tua lettera si trova uno degli esempi più impressionanti della nostra sinorganizzazione e sinevoluzione interiori. Mi parli del tuo progetto di Bibbia, e nei miei studi sulla scienza in generale [...] sono giunto anch'io all'idea della Bibbia come l'ideale di *ogni* libro. Sviluppata, la teoria della Bibbia dà la teoria della scrittura simbolica o della formazione delle parole in generale – che è allo stesso tempo la dottrina della costruzione simbolica e indiretta dello spirito creatore [...] Tutta la mia attività [...] non dev'essere nient'altro che una critica del progetto di Bibbia – un saggio di un metodo universale di biblificazione[49].

Torniamo ora alla prima ipotesi, al legame «storico» tra il *dramaturg* (Tieck) ed il traduttore, sottolineando il carattere dialogico di

[46] Nel dire questo, rimarchiamo, con più forza, quanto scritto da Rosenzweig sulla traduzione di Lutero (1991, cit., *Postfazione agli inni e poemi di Yehudah Levy*, p. 150): «[...] mentre altre traduzioni toccano sempre soltanto una parte della vita (e, ad esempio, una traduzione di Shakespeare tocca solo il teatro), una traduzione della Bibbia si intromette in tutte le sfere della vita; una 'sfera religiosa'non esiste».

[47] Novalis, *Opera filosofica*, Torino, Einaudi, 1993, II, *Frammenti e studi 1799-1800*, p. 769.

[48] *Ibid.* II, p. 771.

[49] Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 40.

molte delle opere dei confratelli di Jena. Infatti, la sensazione che si ha nel leggere i loro scritti, persino quelli più saggistici, è che presumano tutti *una risposta*: questa è la loro particolarità. Anche, o soprattutto, le riflessioni più frammentarie, più immediate, gli appunti da block-notes (e pensiamo a Friedrich Schlegel e a Novalis), implicano le contro-deduzioni dei destinatari, risuonano delle loro voci. Non è un caso, forse, che il termine *dialogo* (così come il genere epistolare), ricorra con tanta frequenza nei titoli delle loro opere, dei loro articoli, dei loro saggi[50]. Il dialogo dei letterati romantici – a differenza dei *Discours* dei filosofi francesi che con l'evidenza dello scambio dialettico, cercano di dar compimento ad un'argomentazione –, è sempre aperto. Questo carattere di eterna perfettibilità viene riconosciuto anche alla traduzione.

Il nesso tra la «scienza» della traduzione e quella della dramaturgie si spiega, quindi, anche col fatto che ambedue «dialogano» con un lavoro considerato *compiuto* e *originale*. Secondo i romantici tedeschi, il bravo traduttore di un'opera straniera dà vita ad un *altro* primogenito, con le sue qualità e i suoi difetti; egli lo rende, per così dire, *familiare*[51] e gli dà la possibilità di svilupparsi, crescere e mori-

[50] Tre dei capitoli del *Dialogo sulla poesia* (1800) di Friedrich Schlegel, per esempio, portano nel titolo termini quali: *Discorso* [*sulla mitologia*]; *Lettera* [*sul romanzo*]; *Saggio* [*sulla differenza di stile tra le opere giovanili di Goethe e quelle più tarde*], che equivalgono a: parere di un singolo all'interno di un gruppo di interlocutori. Lo stesso carattere *evolutivo* ha il primo titolo del *Dialogo* schlegeliano: *Epoche* [*dell'arte poetica*]. Nella sua introduzione (e suona singolare, ai nostri occhi, che il colloquio filosofico tra i protagonisti del libro incominci con il rimando ad uno spettacolo visto la sera precedente), l'autore lega indissolubilmente la vita (e la poesia) al dialogo. La morte è il compimento massimo della vita, proprio perché con essa si realizza l'indipendenza suprema da sé e dagli altri, ci si ricongiunge al divino, cioè alla libertà. La libertà, nel suo senso ultimo e più alto, è appunto la non-necessarietà del dialogo. In Tieck il ripetersi del genere dialogico ed epistolare ricorre in molte delle sue *Kritische Schriften* [KS], per esempio in: *Sulle incisioni esposte alla Shakespeare Gallery di Londra. Lettere ad un amico* (1793-94), KS I, pp.3-34; *Lettere su Shakespeare* (1800), KS I, pp. 133-184; *il Correggio di Oehlenschleger* (1827), KS IV, pp. 270-313 ; *Goethe e il suo tempo* (1828), KS II pp. 171-313; *Eßlair a Dresda. Lettere ad un amico* (1823), KS III, pp. 63-80; *Il faro di von Houwald* (1823), KS III, pp. 104-125; *Romeo e Giulietta* (1823), KS III, pp. 171-201. Di Novalis è un frammento dall'intestazione significativa: «(Dialogo, teatro)», che dice: «Il teatro è l'attiva riflessione dell'uomo su se stesso» (Novalis, *Opere*, a c. di Giorgio Cusatelli, Milano, Guanda, 1982, [1291], p. 481). Sul «dialogo [che] è sempre una forma di dramma» e la traduzione come genere, vedi Benvenuto Terracini, *Il problema della traduzione*, a c. di Bice Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva Editori, 1983, p. 11 sgg.

[51] Nel senso che lo introduce in famiglia. Goethe nel *Divan* (Torino, Einaudi,

re, fino a nuova rinascita, fino a nuova primogenitura. Compito del dramaturg, invece, è quello di porre l'opera, considerata già *familiare* (facente parte della famiglia), sotto una nuova luce: egli la rende «estranea», oggetto di interesse ed indagine nuovi, di rinnovata conoscenza.

Tieck dramaturg doveva, per contratto, leggere ad alta voce i drammi ai futuri interpreti, in modo da favorirne la comprensione e – grazie alla «continuità della memoria» e alla «parola personificata»[52], cioè *messa in scena* – la recitabilità. Ma è forse più appropriato dire che doveva dialogare col testo in presenza degli attori, suscitando a sua volta un dialogo fra il testo e l'attore; fra il personaggio ed il suo interprete; fra il «nuovo» testo, *alias* lo spettacolo, ed il suo pubblico (o, per lo meno, una conversazione). Infatti

> Ogni interpretazione è un dialogo con l'opera e con il detto. Ogni dialogo quindi, non appena si limita a ciò che viene immediatamente detto e resta in esso irrigidito, anziché consentire agli interlocutori di abbandonarsi vicendevolmente nella direzione del luogo in cui hanno la loro sede e da cui provengono le parole che essi ogni volta dicono, illanguidisce e diventa infruttuoso. *L'abbandonarsi nella direzione di quel luogo è l'anima di un dialogo. Esso porta gli interlocutori nel non-detto.* Anche il termine «conversazione» designa il reciproco rivolgersi degli interlocutori. Ogni conversazione è una specie di dialogo. Ma l'autentico dialogo non è mai conversazione. La conversazione consiste nello strisciare lungo l'argomento trattato, senza impegnarsi mai nel non-detto. La maggior parte delle interpretazioni di testi, anche di testi non filosofici, resta al livello di una conversazione, spesso varia e istruttiva, livello che in molti casi è sufficiente[53].

1990, p. 366, ma vedi in seguito) parla di «stranieri diventati due o tre volte cittadini tedeschi».

[52] «Il portatore della tradizione non è ovviamente il manoscritto, che come tale è anch'esso un resto del passato, ma la continuità della memoria. Attraverso tale continuità la tradizione diventa una parte del nostro mondo, e ciò che ci comunica può venire immediatamente a espressione». (Georg Gadamer, *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in: Siri Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, p. 352). Sulla «parola personificata», vedi Nicola Chiaromonte, *Scritti sul mio teatro*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 9-10.

[53] Martin Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, Milano, Sugarco, 1979, vol. II, pp. 54-55 (il corsivo è nostro). Ricorriamo a Heidegger perché filosofo-traduttore (e viceversa, nel senso che se non fosse stato l'uno non sarebbe stato l'altro) e tedesco: in lui la concezione di lingua traducente e di lingua tradotta (nel suo caso il greco ma, anche, il tedesco di Hölderlin – vedi il suo *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988) risentono del mestiere dei traduttori tedeschi da noi citati.

Per Goethe, i fratelli Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Tieck, il non-detto equivale all'*intraducibile* (Goethe, vedi in seguito), a quanto resta *tacito*. Il bravo traduttore – e il dramaturg –, pur con fini diversi, si avvicinano ogni volta – e continuativamente – al suo svelamento.

Sul traduttore (pensando al dramaturg)

Un breve excursus sulla traduzione nella Germania della prima metà del XIX secolo, ci consente, forse, una maggiore chiarezza.

Prendendo spunto da una critica della traduzione shakespeariana di August Wilhelm Schlegel, Novalis aveva scritto all'amico traduttore:

> [...] Il recensore del suo Shakespeare è una persona benintenzionata. Ma la sua recensione in verità non è poesia. Cosa non si sarebbe potuto dire sul suo [di A. W. Schlegel] Shakespeare, particolarmente in relazione *all'intero*. Esso è, fra le traduzioni, ciò che il *Wilhelm Meister* è fra i romanzi. Esiste forse già qualcosa di simile? Per quanto noi tedeschi traduciamo da lungo tempo, e questa tendenza alla traduzione sia così nazionale, non essendoci quasi nessuno scrittore tedesco di rilievo che non abbia tradotto, e in verità non vi si impegni tanto quanto su opere originali, tuttavia, su nulla sembriamo essere così poco istruiti come sul tradurre. Da noi, la traduzione può diventare una scienza e un'arte. Il suo Shakespeare è un canone eccellente per l'osservatore scientifico. Dopo i Romani, siamo l'unica nazione che abbia sentito così irresistibilmente l'impulso (*Trieb*) di tradurre, e gli sia così infinitamente debitrice di cultura (*Bildung*). [...] Quest'impulso è un'indicazione del carattere assai elevato e originale del popolo tedesco. La Germanità è un cosmopolitismo misto con il più forte degli individualismi. Solo per noi le traduzioni sono divenute *ampliamenti*[54]. Ci vuole moralità poetica, sacrificio dell'attitudine, per sottomettersi a una vera traduzione. Si traduce per autentico amore del bello e della letteratura patria. Tradurre è poetare (*dichten*), proprio come il produrre opere proprie – e più difficile, più raro[55].

I riferimenti di Novalis al *Wilhelm Meister*, a Shakespeare, al cosmopolitismo dei pre-romantici, rimandano all'attualità della tradu-

[54] Nostro il corsivo. *Erweiterungen*, ampliamenti, in opposizione a *Treue*, fedeltà, è un termine usato già da Herder, Leibniz, Lessing (v. Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., pp. 49-56).

[55] La lettera è del 30 novembre 1797, in: Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 135.

zione in quanto *Arte* (ovvero arte innovativa e rinnovellante): lo Shakespeare di A.W. Schlegel, a differenza delle traduzioni tedesche che lo avevano preceduto, non solo è considerata *fedele*, a cominciare dal fatto che rispetta le parti in prosa e quelle in versi, ma è superiore all'originale perché

riposa su una *penetrazione* e una mimica spirituale estremamente sorprendenti[56].

Lo stesso potere perennemente creativo della traduzione rispetto all'originale, vale a dire la comprensione profonda dell'opera, del suo autore, della sua lingua, della sua storia, etc., cioè dell'«Ideale *a priori*» dell'autore[57] –, ha la lettura di un testo (e qui pensiamo al lavoro poetico del dramaturg):

Il vero lettore deve essere l'autore ampliato. Egli è l'istanza superiore che riceve la cosa già elaborata dall'istanza inferiore. Il sentimento col quale l'autore ha distinto i materiali del suo libro distingue nuovamente alla lettura la parte rozza dalla parte colta, e se il lettore elaborasse il libro secondo la sua idea, un secondo lettore lo purificherebbe ancor più, e così, mentre la massa elaborata passa continuamente in recipienti freschi e attivi, essa finisce per diventare parte essenziale, anello dello spirito attivo[58].

E ancora:

La maggior parte degli scrittori sono ad un tempo, mentre scrivono, i propri lettori e perciò nelle opere si insinuano tante tracce del lettore, tanti

[56] Novalis, *Opera filosofica*, I, [41], p. 474; e Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 137. O, come dice Goethe, il testo tradotto ha divorato quello originale, infatti: «la forza di una lingua non sta nel respingere l'estraneo, ma nel divorarlo». (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 22).

[57] Secondo i romantici, l'originale possiede una finalità *a priori*: «l'Idea dell'Opera che l'opera vuole essere, *tende* a essere, (indipendentemente o no dalle intenzioni dell'autore), ma empiricamente non è mai. L'originale, a questo riguardo, non è che la copia – la traduzione, se si vuole – della figura *a priori* che presiede al suo essere e gli dà la sua necessità. Ora, la traduzione mira precisamente a questa Idea, a questa origine dell'originale. In virtù di tale finalità, produce necessariamente un testo 'migliore' del primo [...] l'opera tradotta è più vicina alla sua finalità interna, e più lontana dalla sua pesantezza finita. La traduzione, seconda versione dell'opera, l'avvicina alla sua verità.[...] Ogni *Übersetzung* è un movimento in cui l'*Über* è un superamento potenzializzante: così si può dire che lo Shakespeare di A.W. Schlegel è un *Übershakespeare*» (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., pp. 138-139).

[58] Novalis, *Opere*, cit., [1327], p. 488 (nostro il corsivo).

riguardi critici, tante cose che sono utili al lettore, ma non allo scrittore. Lineette di sospensione – parole in corpo maggiore – passi sottolineati: tutto ciò entra nel campo del lettore. Il lettore mette gli accenti a suo arbitrio; a rigore fa del libro ciò che vuole[59].

Il Lettore *romantico*[60] che ri-legge, cioè *ri-crea* o autocrea (F. Schlegel) e *potenzia* (Novalis)[61] l'opera altrui, è simile all'Attore, al Critico e al Poeta romantici del futuro.

La figura dell'Attore (quello *romantico, poetico*) non solo mimo, ma anche ermeneuta, profondo conoscitore delle tecniche di composizione letteraria e scenica e dotato di visioni plurime (allo stesso tempo: di autore-attore-spettatore del passato, del presente, del futuro), rimanda al *Dialogo sulla poesia* di Friedrich Schlegel, dove uno degli interlocutori, parlando del suo desiderio di creare una "scuola di poesia", fa l'esempio del teatro:

> Il teatro non darà buoni frutti, finché non sarà un poeta a dirigere il tutto e finché molte persone non vi lavoreranno animate da uno spirito comune. [Una scuola di poesia dove tutti, a seconda delle circostanze, saranno] «insieme maestri e discepoli[62].

[59] *Ibid.*, [1326], p. 488.

[60] Sulla definizione di «romantico», v. Behler, *Romanticismo*, cit., p. 10 sgg. Con «romantico» si intende un genere «poetico», «universale progressivo», secondo il noto frammento 116 dell'*Athenaeum* di Friedrich Schlegel: «Il genere poetico romantico è ancora in fieri; anzi questa è la sua propria essenza: che può solo eternamente divenire, mai essere compiuto. Non può essere esaurito da nessuna teoria, e solo una critica divinatoria potrebbe osare caratterizzarne l'ideale. Esso solo è infinito [...]. Il genere romantico è l'unico ad essere più di un genere e al contempo l'arte stessa della poesia, dal momento che, in un certo senso, tutta la poesia è romantica o deve esserlo». (*Athenaeum, 1798-1800: la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di Giorgio Cusatelli, Milano, Sansoni, 2000, p. 168).

[61] Su «autocreazione» e «autoannientamento» in F.Schlegel, cui corrisponde «romanticizzare» e «logaritmizzare», «elevazione» e «abbassamento» in Novalis, v. Behler, *Romanticismo*, cit., pp. 238 e 150. Novalis: «Il mondo deve essere romanticizzato. Così si ritrova il senso originario. Romanticizzare non è altro che un *potenziamento* qualitativo. In tale operazione il sé inferiore viene identificato con un sé migliore. Noi stessi siamo dunque una tale serie qualitativa di potenze. Nel momento in cui conferisco a ciò che è comune un senso elevato, a ciò che è consueto un aspetto pieno di mistero, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io lo rendo romantico. Inversa è l'operazione per ciò che è elevato, ignoto, mistico, infinito – attraverso una simile connessione viene logaritmizzato. Riceve un'espressione corrente». (Behler, *Romanticismo*, cit., p. 150; il corsivo è nostro.)

[62] F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, a c. di Andreina Lavagetto, Torino, Einaudi, 1991, p. 33.

Probabilmente Schlegel, e con lui Novalis, non pensavano al dramaturg, anche se il rimando al Poeta, discepolo e maestro, risente dell'esempio dei poeti impegnati nei teatri, quali Lessing e Goethe. Come il dramaturg, infatti, il traduttore, il lettore (e lo stesso vale per ogni interprete *creatore*, per il musicista, il pittore, l'attore[63], etc. e in maniera diversa anche per il critico e il recensore)[64], ripetono delle azioni precedentemente «svolte» dall'autore: essi continuamente ri-scrivono, ri-leggono, ri-traducono, ri-vivono partendo dalle loro abilità, dalla loro esperienza e dalle circostanze, tenendo, cioè, conto *anche* degli uditori, degli spettatori, dei lettori del momento e di quelli a venire. Scrive Novalis:

Io dimostro di aver capito uno scrittore solamente quando so agire secondo il suo spirito; quando, senza diminuire le sua individualità, lo so tradurre e variamente modificare[65].

[63] Sulla similarità tra traduttore e attore, vedi Terracini , *Il problema della traduzione*, cit., pp. 87-88: «Ma un traduttore non è solamente un critico e un interprete; gli occorrono qualità prossime alla creazione poetica nelle quali risalti un certo valore mimetico [...]; vi è nella sua interpretazione un elemento creativo ed attivo che porta ad avvicinarla all'interpretazione di un attore. Possiamo anche avvicinare il traduttore ad altra specie di interprete: un direttore d'orchestra mi descrisse un giorno l'angoscia che prova al momento di alzare la bacchetta e segnare il tempo della prima battuta, che, buono o falso, non potrà più cambiare durante l'interpretazione. Anche il traduttore deve scegliere un tono ed una misura e mantenerla uguale sino alla fine. In questa uguaglianza si riassume forse l'elemento veramente attivo nella sua interpretazione. Comunque sia, dipende da tale uguaglianza la presenza o l'assenza di un ritmo proprio della traduzione». Di mimesi parlano molti dei romantici che si occuparono di traduzione, a partire da Goethe.

[64] Con la differenza che quest'ultimi si limitano ad un *approccio* all'opera, e non *penetrano*, come i traduttori "nell'intimità dell'autore con la [loro] lingua, là dove la [loro] lingua privata cerca di investire e metamorfosare la lingua comune, pubblica. [...] in questo senso [l'atto critico] non è un'*esperienza*, e il traduttore è più vicino all'attore o allo scrittore che non al critico. O piuttosto il suo modo di identificazione è differente». Così scrive Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 137 commentando il frammento 41 di Novalis «sull'operazione 'mimica' in atto al contempo nella traduzione e nella critica»: «Il mimo – dice Novalis – vivifica in sé arbitrariamente il principio di un'individualità determinata. C'è un'imitazione sintomatica e una genetica. Solo quest'ultima è vitale. Essa presuppone l'unificazione più intima di immaginazione e intelletto. Questa facoltà, di risvegliare in sé effettivamente un'individualità estranea – da non tradire attraverso una mera imitazione superficiale – è ancora completamente ignota – e riposa su di una *penetrazione* assolutamente miracolosa e su di una mimica spirituale. L'artista rende se stesso qualsiasi cosa egli veda e voglia essere» (Novalis, *Opera filosofica*, cit., I, p. 474).

[65] Novalis, *Opere*, cit., p. 488.

O «combinare», per usare la terminologia chimica di Friedrich Schlegel[66].

Sul tradurre e sul traduttore abbiamo sia riflessioni più «pratiche» che riguardano dei lavori determinati, che scritti più teorici. Del primo gruppo fanno parte gli autori di traduzioni considerate «storiche» da subito o – ed è il caso di Hölderlin – dopo più di un secolo[67], che o non parlano della «pratica»[68] del tradurre (Tieck), o fanno riferimento a dei casi specifici (è il caso di Voß, di A.W. Schlegel[69], di Hölderlin[70] e prima ancora, di Lutero) o, ancora, parlano del tradurre in modo «trasposto», «traslato», con l'occhio del visionario (Hölderlin).

[66] Sul processo chimico (e filosofia come risultante di poesia e prassi etc) v. Friedrich Schlegel in *Athenaeum*, cit., [304], p. 194. *Verbindung* o *Combination*, è un termine chimico che si oppone a *Zusammensetzung* (*composition*, composizione): «la combinazione'è una mescolanza di elementi eterogenei, mentre la 'composizione'è una mera aggregazione e giustapposizione di elementi anche simili» (F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici,* a cura di Michele Cometa, Torino, Einaudi, 1998, [69], p. 78).

[67] Dai contemporanei, le traduzioni di Hölderlin furono giudicate scadenti quando non bizzarre, «l'opera di un folle» (Schiller). La rivalutazione di Hölderlin poeta – traduttore – poeta cominciò a partire dal 1911, con l'edizione delle traduzioni hölderliniane di Pindaro curata da Norbert von Hellingrath (a cui rimanda Heidegger nei suoi scritti. Vedi in particolare *La poesia di Hölderlin*, cit.).

[68] D'ora in poi parleremo di *esperienza* della traduzione e di *riflessione* sulla traduzione, al posto di pratica e teoria della traduzione. Prendiamo questa denominazione da Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 15 sgg.

[69] A.W. Schlegel scrive di traduzione nei fascicoli quarto e sesto di *Athenaeum*, cioè in un poscritto (indirizzato a Tieck) all'undicesimo canto dell'*Orlando Furioso*, da lui tradotto (*Athenaeum* IV, 1799, p. 528 sgg.); in un *Appunto* sulla traduzione di Tieck del *Don Chisciotte* (*Ibid.*, pp. 556-557); e in due altri *Appunti* del fascicolo seguente, l'uno sul confronto tra la traduzione del *Don Chisciotte* di Tieck e quella di Soltau (*Athenaeum* IV, 1800, pp. 882-903) e l'altro su una recensione del critico Schütz alla sua traduzione di Shakespeare (ibid., pp. 903-907). Di traduzione A.W. Schlegel parla anche in *Alcune note su William Shakespeare in occasione dell'uscita del Wilhelm Meister*, pubblicato nel 1796 in *Die Horen* di Schiller (in: AA.VV., *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico*, a c. di Mara Fazio, trad. Marina Collaci, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 115-128).

[70] Sue le *Note all'Edipo* e le *Note all'Antigone* (1804) che, come dice George Steiner nella sua postfazione «spesso trasformano l'errore o l'arbitrarietà in uno strano splendore» (in: *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin. Versione italiana di Giuseppina Lombardo Radice*, Torino, Einaudi, 1996, p. 193. Questa traduzione è apparsa nella collana *Scrittori tradotti da scrittori* dove è pubblicata anche *L'Antigone di Sofocle. Adattamento di Bertolt Brecht da Hölderlin. Versione italiana di Mario Carpitella*).

Al secondo gruppo, invece, appartengono i frammenti e i rimandi di Novalis[71] e di Friedrich Schlegel[72]; *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo* di Wilhelm von Humboldt (1816)[73]; *Traduzioni* di Goethe (1819)[74]; *Sui differenti modi del tradurre* di Schleiermacher[75].

Questi scritti sono tutti di grande fascino ed interesse. Noi, però, rimanderemo solo a quelli che ci sembrano più consoni al tema del dramaturg.

Nelle analisi di alcuni filosofi e letterati pre-romantici (Goethe, Novalis, Schleiermacher) la traduzione è un fenomeno ripartito in "momenti" destinati a ripetersi e ad incrociarsi indefinitivamente, quando non a coesistere[76]. È ciò che la apparenta al *Grand Tour* ed alla *Bildung* (il processo di formazione)[77], caratterizzati dalla convivenza, momenta-

[71] Il frammento 68 di *Polline*, 1798, in *Athenaeum*, cit., p. 58.

[72] Vedi, oltre ai frammenti, la *Nachschrift des Übersetzers* [Nota del traduttore] che accompagna la sua traduzione del *Giudizio di Dioniso sull'arte di Isocrate* di Dionigi di Alicarnasso (F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a c. di E. Behler, Padeborn, Schöningh, 1989, I, pp. 169-199).

[73] In: *La teoria della traduzione nella storia*, a c. di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 2003, pp. 124-141.

[74] In: Goethe, *Divan occidentale orientale*, a c. di Giorgio Cusatelli, Torino, Einaudi, 1990, pp. 364-367. Goethe scrisse di traduzione, meno «filosoficamente», anche in alcune lettere. Vedi, per esempio, quella del 1828 a Carlyle (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 73) che prendendo spunto dalla traduzione in inglese del suo *Tasso*, rimandava al suo concetto di *Weltliteratur*, di letteratura mondiale e universale. Ripetuti riferimenti alla traduzione anche nei *Colloqui con Goethe* di Eckermann, Torino, Utet, 1957.

[75] Cioè la conferenza da lui tenuta il 24 giugno 1823 all'Accademia reale delle Scienze di Berlino (in Friedrich Schleiermacher, *Etica ed ermeneutica*, Napoli, Bibliopolis, 1985, pp. 85-120).

[76] Vedi Goethe, *Traduzioni*, in: *Divan*, cit., p.366. Queste epoche della traduzione non sono dissimili dai cicli, in genere triadici (per F. Schlegel: epica, lirica, tragica), in cui i primi romantici dividevano la poesia; o la storia letteraria (per F. Schlegel: Dante; Shakespeare; Goethe); o la storia europea (per F. Schlegel: le crociate; la Riforma e la scoperta dell'America; "il nostro secolo") e i tre stadi dell'elaborazione della teoria estetica e poetica (vedi Behler, *Romanticismo*, cit., p. 23 sgg).

[77] Sul *Grand Tour*, la *Bildung* e la relazione necessaria tra limitato ed illimitato, v. il fr. 297 (*Athenaeum*, p. 193) di Friedrich Schlegel: «Un'opera ha una forma (*gebildet* – che in Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 63, è tradotto con: «è cólta») quando è rigidamente limitata in ogni sua parte, all'interno dei suoi limiti, però, illimitata ed inesauribile, quando è assolutamente fedele a se stessa, dappertutto uguale in ogni sua parte, eppure sublime al di sopra di se stessa. Il punto supremo e ultimo, come nell'educazione di un giovane inglese, è il «Grand Tour». Essa deve aver percorso tutti i tre o quattro continenti dell'umanità, non per smussare gli spigoli

nea ma intensa, con un mondo *altro* (una compagnia di attori o i frequentatori delle locande, delle stazioni di posta, degli alberghi) [78] oppure con un mondo esotico: pensiamo ai *Reisebilder*, ai viaggi alla scoperta dell'ignoto, dove l'ignoto è anche il modo, proprio del viaggiatore, di reagire e confrontarsi con l'estraneo [79].

Di tre momenti, per esempio, parla Goethe nel *Divan*:

Il *primo* ci fa conoscere l'estero dalla nostra prospettiva; una traduzione

della sua individualità, ma per allargare il suo sguardo, e per conferire maggiore libertà e interna versatilità al suo spirito, e con ciò maggiore autonomia ed autosufficienza».

[78] Al riguardo v. la voce «viaggio» di Daniel Roche, in *L'Illuminismo. Dizionario storico,* a c. di Vincenzo Ferrone e Daniel Roche, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 357. Nel suo romanzo *Der junge Tischlermeister* [Il giovane mastro falegname] Tieck offre ripetuti esempi di questo genere di incontri. I suoi protagonisti incontrano in viaggio alcuni dei futuri attori del loro teatro.

[79] Vedi *A voyage round the World* (1777) che Georg Forster pubblica prima in inglese e che poi traduce nella lingua madre (*Johann Reinhold Forsters und Georg Forsters Reise um die Welt in den Jahren 1772-1775*) nel 1778; le *Ansichten vom Niererrhein* [Vedute del Basso Reno] (1791) sempre di Georg Forster; le *Ansichten der Natur* [Quadri della Natura] (I ediz. del 1808) di Alexander von Humboldt (che di Forster si considerava allievo), subito tradotte in Francia, Inghilterra, Olanda e Russia e il *Voyage aux Régions équinoxiales du nouveau continent par A. von Humboldt et A. Bonpland*, 30 voll. (più due atlanti uno geografico, l'altro pittoresco), 1807-1834 (la cui traduzione tedesca è posteriore). Di libri e memorie di viaggio scrivono Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e poetici* cit., [913], p. 425; [914] p. 425; [947] p.429), e August Wilhelm Schlegel in *Le lingue* (*Athenaeum*, cit., p. 13). Sul termine *reisen*, viaggiare (che deriva dall'alto tedesco *risan* con il senso anche di "superare ostacoli (naturali), oltrepassare confini, unire insieme ciò che inizialmente è diviso, quindi costruire qualcosa di nuovo, sviluppare tutto ciò che uno fa, che «trasporta» e «traduce») v. Andreas Ohlendorff, *Etimologia di "viaggio" nella testimonianza letteraria*, in: AA.VV., *Viaggi in Utopia e altri luoghi*, a c. di Mara Enrica D'Agostini, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 169. Con questo vogliamo sottolineare il rapporto tra chi viaggia per mari e per terre e chi viaggia fra le righe e le pagine dei libri, leggendo o scrivendo o traducendo o, comunque, sempre un po' sognando: i grandi viaggiatori dapprima, sono sempre dei lettori e, al loro ritorno, spesso anche degli scrittori e traduttori (tantissimi gli esempi) e, viceversa, chi scrive e traduce viaggia *comunque*, dal vero o tra le pagine. Sui viaggi narrati e i viaggiatori stanziali (nella sua *Antropologia pragmatica*, Kant arrivò a considerare la lettura dei racconti di viaggio un equivalente del viaggio reale, vedi Daniel Roche, voce «viaggio», in *L'Illuminismo*, cit., p.352), vedi Attilio Brilli, *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, il Mulino, 1995 e id., *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, Bologna, il Mulino, 1997, dove a p. 13 dice: «Il piacere più autentico del viaggio nasce dalla rimembranza, dalla rielaborazione di un'esperienza che il tempo dissolve in forme sempre più consone all'immaginazione».

linearmente prosastica è in questo caso la migliore. [...] poiché ci sorprende con l'eccellenza a noi estranea proprio a casa nostra, nella nostra vita comune e, senza che noi si sappia come accade, ci edifica realmente comunicandoci una sensazione superiore. La *Bibbia* di Lutero produrrà sempre un simile effetto. [...] [Nel *secondo*] ci si sforza di trasferirsi nelle situazioni del paese straniero, ma in realtà si tende solo ad appropriarsi del senso a noi estraneo e a raffigurarlo nuovamente nel proprio senso. Vorrei chiamare quest'epoca *parodistica*, nel senso più pieno del termine [...]. Le traduzioni di Wieland [NdR: il primo traduttore di Shakespeare] appartengono a questo genere. Con il suo particolare senso della ragione e del gusto, egli si avvicinava all'antichità e allo straniero solo fin tanto che vi trovava agio. [...] [Il *terzo*] che deve essere detto l'ultimo e il più elevato [è] quello in cui si desidera rendere la traduzione identica all'originale sicché l'una non sia surrogato dell'altro, bensì lo rappresenti paritariamente. Questo modo di tradurre fu inizialmente molto osteggiato: infatti il traduttore che aderisce totalmente al suo originale, rinuncia più o meno all'originalità della sua nazione, creando una terza entità alla quale il gusto della folla deve innanzitutto educarsi[80]. [...] Chi ora ha una chiara visione di quanto sia accaduto, di quale versatilità si sia fatta strada fra i tedeschi, di quali vantaggi retorici, ritmici, metrici, si offrano all'intelligente giovane di talento, di come Ariosto e Tasso, Shakespeare e Calderón *ci vengano presentati come stranieri diventati due o tre volte cittadini tedeschi*, costui può augurarsi che la storia della letteratura proclami senza indugio chi per primo imboccò, fra due diverse difficoltà, questa via.[...] Una traduzione che tende ad identificarsi con l'originale, si avvicina alla versione *interlineare* e facilita enormemente la comprensione dell'originale; con ciò veniamo condotti al testo di base e l'intero cerchio entro il quale si muove l'approssimarsi dell'estraneo e del consueto, del noto e dell'ignoto viene alla fine chiuso[81].

Il bravo traduttore, così, mirando alla versione interlineare, cioè a quel testo *primo* che sta alle origini stesse dell'originale, *rigenera* il testo di partenza anche perché giunge all'*intraducibile*, e lo fa trasparire:

Nella traduzione non bisogna impegnarsi in una lotta immediata con la lingua straniera. Si deve giungere fino all'intraducibile e rispettarlo; poiché è qui che risiedono il valore e il carattere di ogni lingua.

Nella traduzione, si deve giungere fino all'intraducibile; è allora soltanto che si prende coscienza della nazione straniera e della lingua straniera[82]

[80] Goethe fa qui l'esempio di Voß, il traduttore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

[81] Goethe, *Divan*, cit., p. 364 sgg. (le sottolineature e i corsivi sono nostri).

[82] Così scrive Goethe al cancelliere von Müller nel 1828 (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 77).

dove l'intraducibile è secondo Berman è «[...] *la totalità della lingua straniera nella sua estraneità e nella sua differenza*», o, come dice Goethe in *Poesia e verità*: *«il contenuto puro e perfetto»*, la sua capacità di parlare alla nostra anima[83].

La particolarità di Goethe è che egli non solo tradusse, ma che fu, più dei suoi contemporanei, da subito, ampiamente tradotto. La sua analisi, quindi, è biunivoca e risente anche della lettura delle proprie opere in corso di traduzione[84], o già *rigenerate* nelle lingue straniere[85]. Berman (1997, cit., p.85-86) riporta, e commenta ampiamente, due riflessioni di Goethe, l'una, in prosa, sulla traduzione in inglese del *Wallenstein* di Schiller, e l'altra, in versi, sul traduttore, che offrono uno spunto pieno di fascino alla nostra lettura del dramaturg e alla sua origine tedesca:

Ecco una nuova osservazione, forse ancora appena vissuta, forse mai espressa: il traduttore non lavora solo per la sua nazione, ma anche per quella delle lingue da cui ha tradotto l'opera. Infatti, più spesso di quanto

[83] *Ibid.*, p. 77.

[84] In occasione della traduzione inglese del suo *Tasso*, egli scrisse a Carlyle: «Chi comprende e studia la lingua tedesca si trova al mercato dove tutte le nazioni offrono le loro merci, fa l'interprete, nella misura in cui arricchisce se stesso. E così bisogna considerare ogni traduttore come un mediatore che si sforza di promuovere questo scambio spirituale e che si dà per compito di far progredire questo commercio generalizzato. Checché si possa dire dell'insufficienza del tradurre, questa attività resta nondimeno uno dei compiti più essenziali e più degni di stima nel mercato di scambio mondiale universale. Il Corano dice: Dio ha dato a ogni popolo un profeta nella propria lingua. Così ogni traduttore è un profeta per il suo popolo». (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 73).

[85] Secondo Goethe, Nerval con la sua traduzione del *Faust* aveva «rigenerato» il testo tedesco. Egli commentò così la traduzione in latino dell'*Arminio e Dorotea* (di cui già nel 1799 voleva fare «un'edizione comparata delle traduzioni danese, inglese e francese», Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 70): «da anni non avevo riletto questo poema diletto tra tutti, e ora lo contemplo come a uno specchio, il quale, come sappiamo per esperienza [...] ha la capacità di esercitare una forza magica. Qui, vedevo il mio sentimento e la mia poesia ad un tempo identici e cambiati in una lingua molto più formata; mi rendevo conto che il latino tende verso il concetto e trasforma ciò che, in tedesco, si dissolve in maniera innocente [...]» (*ibid.*, p. 84). «Ogni letteratura – diceva Goethe – finisce per annoiarsi in se stessa, se non è rigenerata da una partecipazione straniera» (*ibid.*, p. 84). Anche Umberto Eco, in *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, riporta numerosi esempi di apporti *rigeneranti* dei traduttori stranieri dei suoi libri. «Di solito – aggiunge – non è tanto l'autore che influenza il traduttore, quanto il traduttore che, chiedendo conforto all'autore circa una modifica che avverte come ardita, gli permette di capire quale era il vero senso di quello che egli, l'autore, aveva scritto». (ivi, p. 151).

non si creda, si dà il caso che una nazione assorba la linfa e la forza di un'opera, ne assuma tutta la vita interiore, al punto di non poter più gioire di quest'opera né trarne ulteriormente alimento. Ciò riguarda prima di tutto i Tedeschi, che elaborano troppo in fretta quel che viene loro offerto e, nella misura in cui lo trasformano con ogni genere di imitazione, in un certo modo lo annientano. Per questo è salutare che la loro opera originale appaia loro come nuovamente rivivificata tramite una buona traduzione;

e

> Colsi un mazzo di fiori di campo
> Perduto in pensieri a casa lo portai:
> per il calore della mano le corolle
> tutte s'erano a terra reclinate.
> Allora misi i fiori in un fresco vaso
> e subito un miracolo si diede:
> le testoline si rialzarono
> e così i gambi nel verde rigoglio,
> e tutti insieme erano così belli
> quasi stessero ancora in terra.
> Così mi accadde quando con meraviglia
> la mia canzone in altre lingue intesi[86].

Anche per Novalis ci sono tre momenti della traduzione: *grammaticale,* paragonabile alla *prosaica* di Goethe; *modificativa;* e *mitica*[87]: «tutto può essere tradotto in questi tre modi [...] non soltanto libri»[88].

La traduzione *modificativa* (o *trasformante,* come si traduce in Berman 1997, p.143), pur mantenendosi fedele all'autore, ne *potenzializza* l'opera: è il lavoro del traduttore-artista[89] che, nella sua con-

[86] Pare che Goethe abbia scritto questa poesia [il cui titolo, *Ein Gleichnis,* Andrea Landolfi ha tradotto con *Parabola* (v. Goethe, *Tutte le poesie*, Mondadori, Meridiani vol. II, p. 1169), e in Berman 1997, p. 86, è tradotto, più significativamente, con *Simbolo*] dopo la lettura delle *Poésies de Goethe* (1825) tradotte da Madame Panckouke (*ibid.*, p. 1755).

[87] Tralasciamo la definizione della traduzione mitica, perché essa esula dal nostro campo. Essa, dice Novalis portando ad esempio la Madonna di Raffaello al Museo di Dresda: «Non ci presenta l'opera d'arte reale, bensì il suo ideale». (Novalis, *Osservazioni sparse* e *Polline* (1798), 1993, cit., I, [68] p. 385)

[88] *Ibid.*, p.385

[89] «Per le traduzioni modificative, quelle vere, occorre spirito poetico al massimo grado. [...] Il vero traduttore di questo tipo dev'essere in effetti l'artista stesso, in grado di dare a piacere in un modo o nell'altro l'idea del tutto. Dev'essere il poeta

cretezza, prelude all'universale, al mitico. Secondo questo modo di intendere, la traduzione di Shakespeare di A.W. Schlegel e Tieck è più che una traduzione, è più che il *loro* Shakespeare: essa è *lo* Shakespeare, un lavoro fedele e insieme profondamente «poetico», cioè passibile di infinite trasformazioni, metamorfosi, metempsicosi: essa tende alla creazione di una poesia che assorba e purifichi la poesia nazionale e la sua storia e la rigeneri sublime, ideale: gli esempi massimi sono Dante, Shakespeare e Goethe.

Secondo Berman[90], A.W. Schlegel e Tieck quando traducevano avevano nelle orecchie le parole visionarie di Novalis che, già nel 1797, diceva a August Wilhelm Schlegel:

> In fin dei conti tutta la poesia è traduzione. Sono convinto che lo Shakespeare tedesco è ora migliore dell'inglese[91].

Tradurre implica sempre un destinatario preciso: il lettore, l'ascoltatore, indipendentemente che sia esterno, o interno a sé. Scrive Rosenzweig:

> Tradurre significa servire due padroni. Dunque nessuno ne è capace. E quindi, come tutto ciò che nella teoria nessuno è in grado di fare, nella prassi è poi il compito assegnato a ciascuno. Tutti devono tradurre e ognuno lo fa. Chi parla, traduce dalla sua opinione in ciò che si attende che l'altro possa capire, non però un altro generico e imprecisato, bensì questo altro ben determinato che egli vede di fronte a sé e i cui occhi, di volta in volta, si spalancano o si chiudono insonnoliti. Chi ascolta, traduce nella sua comprensione le parole che risuonano al suo orecchio, cioè, più in concreto, le traduce nella lingua della sua bocca. Ognuno ha la sua propria lingua. O meglio: ognuno avrebbe la sua propria lingua, se si desse davvero un parlare monologico [...] e se il parlare non fosse già tutto un parlare dialogico e in quanto tale... un tradurre[92].

Con queste righe – che a noi «fissati» su un'idea, richiamano il lavoro del dramaturg con il suo pubblico di attori –, Rosenzweig rimandava a *Sui differenti modi del tradurre* di Schleiermacher, proba-

del poeta, in grado di far parlare quest'ultimo al contempo secondo la sua idea e secondo la propria». (*Ibid.*, p. 385).

[90] Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 147.

[91] Vedi *supra* sulla lettera di Novalis del 30 novembre 1797 ad A.W. Schlegel.

[92] Rosenzweig, *La Scrittura e Lutero* (1926), in *La Scrittura...*, cit., p. 115.

bilmente l'«unico studio di quell'epoca in Germania che costituisca un approccio *sistematico e metodico sulla traduzione*»[93].

Secondo Schleiermacher, il traduttore, per far capire lo spirito della lingua dello scrittore che deve tradurre, dispone solo della lingua dei suoi lettori (di per sé del tutto estranea a quella straniera) e di se stesso:

> vale a dire il modo in cui ha più o meno correttamente compreso il proprio autore, facendolo oggetto di ammirazione e approvazione ora maggiori ora minori. Visto in questa luce, il tradurre non appare un'impresa folle?[94]

Il traduttore così ricorre o alla parafrasi che, secondo Schleiermacher, si utilizza soprattutto nel campo delle scienze perché si mira all'esattezza del contenuto, e si «rinuncia interamente all'impressione», o all'imitazione, al rifacimento (*Nachbildung*: «un tutto composto di parti visibilmente diverse da quelle del modello, ma i cui effetti, per quanto lo permette la diversità del materiale, sarebbero simili a quelli di quest'ultima») che si utilizza soprattutto nella arti belle. Ma sia la parafrasi che l'imitazione non nascono propriamente dal tradurre:

> Quali vie deve allora percorrere il vero traduttore che intende realmente accostare questi due personaggi così separati tra loro, quali sono lo scrittore e il suo lettore, e venire in aiuto di quest'ultimo, senza tuttavia costringerlo ad uscire dalla cerchia della lingua materna per poter capire e gustare il primo nella maniera più precisa e completa possibile? A mio avviso di tali vie ce ne sono soltanto due. O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore[95].

Le due vie sono talmente diverse che, imboccatane una, si deve percorrerla fino in fondo con il maggior rigore possibile; dal tentativo di percorrerle entrambe contemporaneamente non ci si possono attendere che risul-

[93] Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 185.

[94] Schleiermacher, *Etica ed ermeneutica*, cit., p. 93.

[95] Cioè: «si deve tradurre un autore così come egli stesso avrebbe scritto nella nostra lingua», come aggiunge di seguito Schleiermacher, *Etica ed ermeneutica*, cit., p. 96, e questa teoria implica non solo la negazione delle lingue straniere, ma anche di quelle materne: è il caso dei paesi politicamente frazionati, come la Germania di allora che, non possedendo ancora compiutamente una lingua nazionale, si serviva di lingue straniere e *dominanti*, quali il francese ed il latino (v. Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 190: «la lingua materna non può affermarsi come lingua di cultura finché non è divenuta lingua di traduzione, finché coloro che la parlano non si interessano liberamente a ciò che è straniero»).

tati estremamente incerti, col rischio di smarrire completamente sia lo scrittore che il lettore (Ibid., p. 95).

Se noi pensiamo al formarsi in terra tedesca del dramaturg professionista, tenendo presente questa distinzione di Schleiermacher, non è importante quale dei due atteggiamenti venga da lui preferito[96], quanto la domanda iniziale che si pone il traduttore sull'autenticità del suo lavoro sui testi. Una traduzione *autentica*, infatti:

> richiede un grandioso processo, il trapianto in una lingua di intere letterature, e ha senso e valore solo in un popolo risoluto ad appropriarsi dell'estraneo. Singole iniziative di questo tipo [NdR: pensiamo alle traduzioni di Voß, A. W. Schlegel, Tieck e dello stesso Schleiermacher] hanno valore soltanto come anticipazione (Ibid., p. 106).

Il dramaturg, al pari del traduttore, è una figura mediatrice tra mondi che ambiscono fondersi o «goethianamente» divorarsi[97]. Per portare il lettore e lo spettatore a Shakespeare, a Calderón, a Goldoni, a Holberg, «per tradurre il lettore tedesco al poeta persiano»[98], il

[96] E sarà il primo, essendo il secondo metodo piuttosto «opera di desiderio e orgoglio [...] e che il suo obiettivo non è costituito dal godimento più genuino possibile delle opere stesse; esso tende a diventare sempre di più un rifacimento, e un tale artificio o gioco di mimetismo può essere realmente goduto solo da chi conosca direttamente quegli scrittori già da qualche altra parte. E il vero fine può essere soltanto quello di far vedere nel particolare l'uguale rapporto tra espressioni e connessioni di lingue diverse e un determinato carattere, e di illuminare nel complesso la lingua con lo spirito particolare di un maestro straniero, questo però interamente staccato e sciolto dalla propria lingua» (*Ibid.*, pp. 117-118). Ricordiamo che in tempi a noi più vicini, anche Jakobson (*Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 57-64), ripartì in tre modi l'interpretazione linguistica: *traduzione endolinguistica o riformulazione* (cioè «interpretazione di segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua», ivi, p. 57); *traduzione interlinguistica* o traduzione propriamente detta; *traduzione intersemiotica* (per esempio dall'arte del linguaggio alla musica, alla danza, al cinematografo, alla pittura).

[97] Vedi *supra*, nota 56.

[98] Vedi la prefazione di Joseph von Hammer alla sua traduzione del *Canzoniere* di Hafiz (*Divan von Mohammed Schenseddin Hafis*, 1812-1813): «[il traduttore] non ha voluto tanto tradurre il poeta persiano al lettore tedesco, quanto tradurre il lettore tedesco al poeta persiano»; Herder, similmente, scrisse: «Noi non vogliamo possedere la cultura greca, è lei che deve possederci» (*Lettere per la promozione dell'umanità*, 1793-94; v. il catalogo della mostra: *Die Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 1982, rispettivamente alle pp. 34 e 318; in: Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 66). Cfr. anche Rosenzweig (*La scrittura*, cit., p. 145, in: *Postfazione agli inni e poemi di Yehudah haLevy*, 1927): «non germanizzare ciò che è straniero, ma [...] rendere straniero ciò che è tedesco [...]».

dramaturg e il traduttore devono *anche* conoscere a fondo, per quanto possibile, non solo l'opera complessiva dell'autore in questione, ma anche la letteratura nazionale e quelle straniere. Schleiermacher nel suo saggio pone una netta differenza tra la traduzione (*Übertragung*) e la semplice interpretazione, o traduzione interlingue (*Dolmetschen*). La prima è soggettiva e riguarda il campo dell'«arte», cioè della filosofia e della letteratura: è essenzialmente scritta, richiede cultura ed erudizione; la seconda è oggettiva e riguarda la «vita degli affari»: è essenzialmente orale, «il veicolo indifferente di un contenuto»[99].

Quando si leggono alcune recensioni teatrali di Tieck, soprattutto degli spettacoli shakespeariani a cui aveva collaborato ufficialmente o ufficiosamente in qualità di dramaturg e che, in taluni casi, aveva anche tradotto, si ha l'impressione che il dramaturg goda della particolarità e della molteplicità di visione del Traduttore (il Poeta romantico), dell'ermeneuta (lo studioso del linguaggio e delle sue proprietà), del critico e anche dell'interprete (*Dolmetscher*). Ciò che non è concesso al singolo, *autentico* (vedi Schleiermacher) autore di traduzioni *mitiche* (vedi Novalis), *identiche all'originale* (vedi Goethe), è concesso al dramaturg: la commistione di stili, di generi, di momenti. E questa liberalità, forse, è dovuta al fatto che Tieck dramaturg doveva incontrare gli attori dal vivo, sul posto: doveva leggere loro, intonando voce, pause ed espressione, fare ed accogliere proposte. Il dramaturg doveva narrare e illustrare, tradurre ed interpretare, nel senso dato, di volta in volta, a questi termini da Goethe, F. Schlegel, Novalis, Schleiermacher.

I primi Romantici studiarono la poesia, i generi letterari, la storia attraverso il linguaggio[100]. E la proposta di Tieck dramaturg fu consona. Egli cercò l'espressione giusta per i suoi tempi, immaginò e ambientò storicamente le sue storie con i loro spazi, anche teatrali. Il suo lavoro consisteva nel costruire con spirito d'artigiano non un nuovo testo, bensì quello *veramente* originale, quello che precedeva

[99] Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 186.

[100] Vedi Behler, *Romanticismo*, cit., pp. 57-65 sgg. su fratelli Schlegel, Herder, Fichte. I Romantici di Jena «hanno proposto una teoria della poesia che fa di questa una traduzione. E, inversamente fa della traduzione un doppio della poesia. È in quest'ottica che hanno interpretato il rapporto della poesia col suo medio, il linguaggio: tutta la poesia sarebbe la 'traduzione'della lingua naturale in lingua d'arte. Posizione che annuncia quelle di Mallarmé, Valery, Proust, Rilke». (Berman, *La prova dell'estraneo*, cit., p. 110). Vedi inoltre pp. 119 e 129 sgg.

il testo considerato tale (il «sopravvissuto» glorioso di Benjamin) [101] e che Tieck si trovava, tradotto, tra le mani. Un lavoro, quindi, *creativo*, nel vero senso della parola: Tieck si accompagnava allo Shakespeare-nel-mentre-che-scriveva la prima e le successive stesure, senza dimenticare il *suo* lettore e il *suo* spettatore di cultura tedesca.

[101] Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in: *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1062, pp. 41-42: «La traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua 'sopravvivenza'. Tanto è vero che la traduzione è più tarda dell'originale, e segna appunto, nelle opere eminenti, che non trovano mai i loro traduttori d'elezione all'epoca in cui sorgono, lo stadio della loro sopravvivenza. [...] La storia delle grandi opere d'arte conosce la loro discendenza dalle fonti, la loro formazione nell'epoca dell'artista e il periodo della loro sopravvivenza – di massima eterna – presso le generazioni successive. Questa sopravvivenza, quando viene alla luce, prende il nome di gloria. Traduzioni che sono più che semplici trasmissioni, sorgono quando un'opera ha raggiunto nella sua sopravvivenza, l'epoca della sua gloria. Per cui non tanto servono alla sua gloria, come i cattivi traduttori affermano del loro lavoro, quanto piuttosto le devono la loro esistenza. In esse la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento».

PARERGA

MESTIERI DEL TEATRO

Sandro Carocci

TEATRO SEGRETO

Mi è capitata un'esperienza strana e bella. Una città piccola ma famosa nel mondo ha richiesto le mie conoscenze professionali, quelle di uno storico del medioevo. Proprio in quanto studioso dell'età medievale sono stato accolto dal sindaco e dalle autorità, ospitato con generosità, presentato alla cittadinanza – poi, nelle strade, molti abitanti mi hanno riconosciuto e salutato, con un misto di familiarità e timore. Ho assistito ad uno spettacolo sorprendente e segreto.

Calendimaggio di Assisi è una delle tante feste civiche italiane. Non è particolarmente antica (esiste da appena cinquant'anni), né celebre come altre, dal Palio senese in giù. L'impianto è quello consueto: una sfida fra le contrade cittadine. Per tre giorni la Parte di Sopra e la Parte di Sotto si affrontano in una serie di competizioni: cortei e parate, tiro della corda e della treggia, gare di balestra, competizioni di tamburi, bandi di sfida, cori, rappresentazioni collettive. Vi partecipano centinaia di abitanti, che si sono preparati per mesi. Il verdetto è affidato a tre giudici: un regista, un esperto di musica antica e, appunto, uno storico del medioevo.

Il medioevo è, infatti, il riferimento base e il pretesto di tutto Calendimaggio. Nell'intenzione dei promotori e di tanti partecipanti, si tratta di immedesimarsi nel medioevo, di rievocarlo e di riviverlo. Anche in questo, la peculiarità di Calendimaggio rispetto ad altre feste civiche è di intensità più che di natura – immaginare il medioevo come l'epoca mitica dello splendore cittadino, come luogo della memoria collettiva e dunque come riferimento identitario costitutivo della comunità è una tradizione antica e diffusa in tutta l'Italia del centro e del nord. Ad Assisi, però, viene fatto con uno sforzo e con una partecipazione che non hanno paragoni altrove.

La festa è stata un innesto felice, promosso nel 1954 da uomini di cultura locali su una realtà sociale e mentale pronta ad accoglierlo. Il successo è dipeso dalla coesione della comunità, e dal fatto che nella

città di Francesco il medioevo è un passato ingombrante, più facile da manipolare che da esorcizzare. Successo e peculiarità vanno però assieme: con Calendimaggio è stata creata un festa segreta, ignota al grande pubblico e invisibile, nel suo cuore, agli stessi partecipanti.

Parte della festa, naturalmente, è pubblica. Davanti alle tribune della piazza principale si svolgono cortei-spettacolo e parate in costume, con mangiafuoco, trampoli, voli di attori lungo cavi tesi sul pubblico. Anche le gare di forza e di tiro hanno luogo in piazza. Anche le esibizioni di musica antica, seguite dai cittadini con affezionata competenza – in tanti cantano od hanno cantato nei cori, e solo qui capita di sentire in un bar, canticchiata da un cameriere sovrapensiero, una rara lauda trecentesca. In piazza e nelle strade, a gruppi di decine i tamburini delle due contrade si affrontano in una competizione violenta di ritmi e fragore. In tre giorni si mostra la preparazione di mesi e di anni. L'impegno dedicato alla festa ha persino avuto effetti nel mondo del lavoro: i tamburini sono richiesti per spettacoli in Italia e fuori, Assisi è diventata uno dei massimi produttori mondiali di balestre antiche, che costano migliaia di euro e sono contese dai collezionisti di ogni nazione ricca, e ad Assisi si sono formati gruppi di musica antica con una vasta produzione discografica.

L'aspetto più sorprendente di Calendimaggio, tuttavia, sono due spettacoli teatrali itineranti, allestititi da ognuna delle due Parti nelle sue strade e nelle sue case. Vi partecipano centinaia di attori, con grande profusione di torce e candele, costumi e oggetti scenici, animali, giochi pirotecnici e canti. Alla loro preparazione sono stati dedicati mesi. Eppure, per intero vengono visti soltanto da tre spettatori: i giudici.

I due spettacoli, che il regolamento chiama «rievocazioni di vita medievale», si svolgono in due sere consecutive. I giudici sono seguiti da un piccolo gruppo di autorità (il sindaco, i priori delle Parti, un paio di accompagnatori), che tuttavia non sempre possono assistere a tutte le scene, soprattutto quando si svolgono in ambienti piccoli. C'è anche un cineoperatore, le cui riprese consentono al pubblico di turisti e cittadini di vedere in differita lo spettacolo, nella piazza principale. Ma anche lui deve restare dietro i tre spettatori-giudici, e per la pochezza della luce talvolta sospende le riprese. Quanti si sono incaricati della regia e hanno scritto i testi (in entrambi i casi si tratta di gruppi, non di individui) non vedono mai lo spettacolo, neanche in una prova generale che la complessità dell'allestimento rende impossibile. Con ansia, al termine dello spettacolo chiedono a

te, giudice, non se ti è piaciuto, ma se è andato tutto bene, se non ci sono stati intoppi.

Io, qui, sono un testimone a sproposito, sono il giudice sbagliato. Per regolamento, lo storico non deve valutare la riuscita drammaturgica, ma la verosimiglianza storica degli spettacoli. Il problema non sono tanto gli anacronismi più palesi (troppo esperti sono ormai i contradaioli perché fra i banchi dell'immancabile mercato figurino patate o pomodori, o dei tacchini nelle stie del pollame), quanto la complessiva attendibilità dell'ambientazione e la riuscita di alcuni virtuosismi proprio al giudice-storico dedicati. La Parte di Sotto, ad esempio, ha inserito nel suo spettacolo una ricostruzione filologica di una conceria medievale dove, su macchinari e vasche attentamente ripresi da documenti antichi, vere, sanguinolenti pelli venivano trattate con la calce, la pomice, il guano, in mezzo a vapori e odori di ogni tipo, ed erano poi lavate, stese, sbattute da gruppi di lavoratori che cantavano, su un motivo strano, la durezza della loro fatica. Oppure, poco prima, la scena che si svolgeva nella stanza del podestà era così realisticamente illuminata da lampade ad olio da risultare avvolta in una spessa nebbiolina. Oppure, quando i giudici entravano nella buia navata di una chiesa romanica, piano piano scorgevano, al lume di poche tremolanti candele, una gran folla di uomini e donne in costume, rigidamente divisi per sesso, che assistevano ad una liturgia bella, di rituale correttamente pretridentino.

Ma non è questione, adesso, di rigore filologico. Voglio, invece, raccontare almeno alcuni aspetti dello spettacolo. E sceglierò quello, drammaturgicamente più completo (anche se storicamente meno felice) della Parte di Sopra. La sua cronaca è questa.

Nella zona superiore della città è ormai buio da tempo, dopo una delle tante cene (almeno due a serata) offerte ai giudici. L'oscurità è totale, perché il traffico delle macchine è bloccato, i lampioni e i riflettori dei monumenti sono spenti in tutta la città, persino le finestre di ogni casa sono al buio o ermeticamente serrate. Al nostro arrivo di fronte ad una sbarra, dove una piccola folla sosta ai margini della zona destinata alla rappresentazione, ecco che in alto, al sommo di tutte le mura che salgono verso l'antica rocca, e poi sopra la rocca stessa, invisibili corridori con fiaccole accendono una dopo l'altra decine di torce, che disegnano sul cielo scuro il profilo delle fortificazioni. Sorpassata la sbarra e lasciata la folla, entriamo nello spettacolo.

L'illuminazione, quando c'è, è sempre costituita solo dal fuoco: roghi e bracieri, candele e torce, anche un piccolo fuoco pirotecnico.

I costumi sono realistici e semplici, frutto del lavoro invernale degli attori. Spesso scene diverse si svolgono in contemporanea, talvolta appena visibili. Vi è comunque, se non una trama unitaria, un filo conduttore.

Per un voto fatto nel sospirato desiderio di un figlio, da cinquant'anni il priore della città ha abolito la festa di maggio – e questo voto, al quale rinuncerebbe volentieri, è sostenuto adesso dal figlio stesso, bacchettone e sessuofobico. Un chierico sanguigno e amato dalla gente, esperto di erbe e di pozioni, si pone a capo di una congiura di popolo per allontanare dalla città il giovane priore, e ripristinare la festa.

Un uomo, forse un po' sciocco, forse semplicemente ingenuo, porta in giro un alberello di pesco secco, convinto che solo una vecchia canzone possa farlo rinverdire. Carica su una carriola l'albero, e da un piccolo cortile buio e silenzioso si avvicina ad una porta, che si spalanca. All'improvviso siamo proiettati in un affollato e rumoroso mercato. Vi è chi vende frutta e animali, chi fabbrica candele e corde, che corrono sopra le teste da un tiratoio all'altro, chi pulisce pesci ancora guizzanti; altri cuociono sul fuoco cibi, o conducono fra la folla branchi di oche, capre e pecore. L'uomo con il suo albero è preso in giro da ragazzi ed abitanti, che ogni tanto gli cantano una canzone, ma senza risultato. Poi compaiono gli altri protagonisti. In un orto buio il chierico buono è convinto da un gruppo di donne a passare all'azione, e si reca allora nella sua angusta bottega di erborista, che da ogni parte è coperta di erbe e di spezie odorose, per preparare, nella semioscurità, una pozione destinata al giovane bacchettone.

Si continuano ad attraversare vicoli e piazze dove ogni traccia di modernità è occultata da paglia, frasche e mascherature sceniche. Talvolta sono fatte con una generosità di tempo che sorprende, quasi con una cura indiana. Le cascate di fiori minutamente intrecciati che pendono dal pergolato nell'orto, il graticciato di arbusti che nasconde qualcosa di troppo moderno su una parete, una fila di contenitori ripieni di erbe colorate nello scaffale più alto dell'erboristeria, visibili solo, per una curiosità impertinente, alzandosi in punta di piedi.

Si scorgono scene di ogni tipo, talora di folla, altre volte di pochi attori. Il capitano delle guardie insegue ed arresta una ragazza colpevole di amoreggiare con un giovane. Fuori della porta chiusa della città si affollano i villani, che vogliono partecipare alla festa, ignorandone l'abolizione. Con cibo e lusinghe riescono a convincere i guardiani ad aprire; ma arriva una processione di chierici salmodianti e fumiganti, che li ricacciano. Si passa per un antico lavatoio privo

d'acqua, sbarrato, in rovina, dove al tempo della festa avvenivano bagni purificatori, ora vietati. Si giunge poi in un grande giardino con l'alta erba di maggio, fra cui si sente appena, nella quiete buia, il rumore di persone che strusciano nascoste, e si intravede in un'edicola una statua di santo. In alto, le mura e la rocca fiammeggiano.

Il giovane priore prega di fronte alla statua. E mentre oltre una siepe decine di voci intonano canti e preghiere, il giardino si anima di rumori, la statua si muove, un olivo si infuoca e spiritelli con rovi tormentano il penitente che, convinto, abbandona finalmente la città in un pellegrinaggio espiatore.

La festa è subito proclamata. Nel lavatoio, ragazzi e ragazze sguazzano felici in vasche riempite all'improvviso da enormi cascate di acqua. Più avanti, nelle strade, la festa impazza, giovani giocano ed amoreggiano, e tutto è abbondanza. È un medioevo della fantasia e dell'eccesso, alla Bruegel e alla Bosch, con giganteschi pesci di cartapesta e una sovrabbondanza di tutto. Fontane versano torrenti di vino nella strada, dove viene bevuto, bocconi, da felici ubriachi. L'odore è forte, il vino schiuma e schizza, schiacciato dai tanti attori e dai pochi spettatori. Sulle pareti delle case, invisibili fessure versano a terra zampilli di farina. Cascate di frutta coprono tutte le scale e gli scalini. Ed ecco infine l'ennesima canzone, quella dell'antica festa soppressa. L'alberello di pesco rinverdisce.

Per chi vi assiste, non è possibile ironizzare su quanto vede. La trama è ingenua, la recitazione a volte è manierata o elementare. Ma l'effetto sullo spettatore è forte. In parte dipende dal rispetto che si prova di fronte a una fatica intensamente vissuta, e non comprensibile nelle sue motivazioni profonde. In parte dal fatto che, per il giurato-storico, tutto l'impatto teatrale è un sovrappiù – è un tecnico chiamato a valutare un singolo dettaglio, che scopre con piacere quanto questo dettaglio (il tipo di cemento, la forma dei mattoni, il colore degli intonaci) si inserisca in un'architettura complessa e straniante.

In maggiore misura dipende però da altro. Forse la capacità di suggestionare e di emozionare nasce da un contrasto portato al paradosso: quello fra la contrazione massima degli spettatori, tre e qualche appendice, e la dilatazione spaesante delle scenografie, una città tutta!, del numero degli attori, centinaia, della sovrapposizione delle scene, spesso contemporanee, e infine delle potenzialità che si intravedono al di là delle intenzioni stesse degli organizzatori. Questo paradossale contrasto rende chiaro quali sono le strutture dell'edificio, e quali i tramezzi e gli orpelli. Con una noncuranza inconscia, ecco

in primo piano le linee di forza del fascino dei più vitali spettacoli teatrali: l'unicità, la caducità, la capacità di concentrare e restringere, il vivere in primo luogo nella mente e negli occhi dello spettatore, l'impossibilità di vedere e di capire tutto, lo spreco.

Tutto ciò è tanto più prezioso in quanto non è cercato. Anzi, è temuto e sofferto. Per decenni, gli organizzatori della festa hanno sperimentato le vie più diverse per eliminare quella che è vissuta come una mancanza, un limite: l'assenza di pubblico, l'aspetto così sconcertante di uno spettacolo senza spettatori. Per molti anni le «rievocazioni» sono state aperte al pubblico. Poi si è deciso di proporne due rappresentazioni, una per i giurati e l'altra pubblica. In seguito, si è cercato di fare svolgere almeno parte delle scene in una piazza o in un luogo vasto, dove raccogliere gli spettatori. Nessuna soluzione, per il momento, ha soddisfatto, e si è dunque tornati alla formula in uso fino alla metà degli anni Settanta. Ma si tratta, certamente, di una realtà destinata a cambiare.

Valentina Venturini

COLLOQUI CON ALESSANDRO D'AMICO

intorno al Museo dell'Attore di Genova e alla famiglia d'arte Salvini

L'occasione di questi colloqui era, in partenza, una lunga intervista ad Alessandro d'Amico intorno al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova da pubblicare a puntate sul mensile di teatro e spettacolo *Primafila*. Ma più la conversazione s'inoltrava, più mi rendevo conto che molti degli argomenti trattati, troppo specifici e approfonditi per il composito pubblico di lettori di una rivista di teatro e spettacolo dal vivo, erano invece delle perle che illuminavano di nuova luce movimenti e protagonisti della storia del teatro. Ho iniziato così a lavorare su un doppio binario: da un lato una versione più leggera per *Primafila*, dall'altro una completa per *Teatro e Storia*.

D'Amico è uno straordinario studioso di teatro, grande innovatore degli studi della storiografia teatrale, creatore di un «ambiente di pedagogia» in cui si sono formati molti fra i maggiori studiosi di Storia e cultura teatrale contemporanea. Alessandro d'Amico ha sempre intrecciato la storia degli studi alla cultura materiale della scena e degli attori, e il metodo da lui fondato, basato sulla cultura dello spettatore, corre sulla necessità del dialogo, imprescindibile, fra testo e scena. La cultura materiale della scena è alla base non solo dei suoi studi – in gran parte riferiti al teatro italiano di Otto e Novecento – ma anche del suo insegnamento all'università, di quello presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, delle sue esperienze alla Radio, alla Rai, e ancor prima, al festival di Spoleto (di cui fu il primo addetto stampa), delle «opere maggiori» come l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (di cui fu caporedattore fino al 1957, anno di uscita del IV volume), dell'edizione di *Maschere nude* (I volume nel 1986, II volume nel 1993, con in mezzo il fondamentale *Pirandello capocomico*, scritto insieme con Alessandro Tinterri) e, più in generale, di tutto il lavoro critico su Pirandello. Fino all'invenzione più «sua», il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

Il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, fondato nel

1966 da d'Amico insieme a Luigi Squarzina e a Ivo Chiesa, è una tra le grandi istituzioni che si occupano della memoria dell'attore a livello internazionale. Nel Museo confluiscono lasciti e archivi, ambienti (lo studio di Tommaso Salvini), materiali d'uso nel mestiere degli attori, cimeli e acquisizioni librarie: tracce di memoria della base materiale del teatro che a loro volta danno origine ad altre «vite» di teatro. Intorno a quei documenti si scrivono libri, si organizzano convegni, si allestiscono mostre che a loro volta danno origine a libri. Libro e scena, i due poli della vita della cultura del teatro, vengono programmaticamente riattivati nella loro coesistenza come a voler ricordare che il sapere dei libri e il sapere della scena non possono essere disgiunti perché il teatro è in primis arte di persone, poi di opere. In entrambi i casi arte di memoria.

Valentina Venturini – Com'è nata l'idea del *Museo dell'Attore* di Genova?

Alessandro d'Amico – L'idea è nata nel 1966 dopo la morte di Guido Salvini. Discendente della grande famiglia d'arte, Salvini è stato un importante personaggio della scena italiana: allievo spirituale di Max Reinhardt, è da considerarsi fra i fondatori della regia in Italia, nel senso che oltre ad aver fornito la messinscena di un mestiere e di una tecnica ha contribuito a tramandarne la storia e a insegnarne la pratica sia attraverso i suoi spettacoli che attraverso i corsi di regia che tenne all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico dal 1938 al 1944.

Guido era il nipote di Tommaso Salvini, figlio dell'attrice Clementina Cazzola, che le cronache ricordano come un talento straordinario. Tommaso, pur amandola moltissimo, non sposò mai questa attrice che morì prematuramente. Uno dei figli della Cazzola, Mario, era il padre di Guido. Quando nel 1964 Guido morì, la moglie, Ida Fontana Pellizzari, si trovò in difficoltà enormi perché Salvini si era impegnato personalmente per finanziare le sue ultime compagnie che, dal punto di vista economico, non erano andate molto bene. Di qui la decisione, o meglio la necessità, di vendere la splendida villa di Trespiano, nei pressi di Firenze (che del resto non era nemmeno del marito ma sua, della famiglia Pellizzari), nella quale Salvini aveva collocato tutte le memorie di sé ma anche dei suoi antenati, Gustavo, Mario e Tommaso. Fu così che si rivolse a me chiedendo cosa poteva farne di tutte quelle «memorie», magari ricavandone anche qualche cosa. La destinazione più ovvia mi sembrava la Biblioteca del Burcardo a Roma e ne parlai con Achille Fiocco, all'epoca direttore.

«Guarda – mi disse – qui siamo ristrettissimi di spazio, non possiamo più accogliere nulla, la Società degli Autori non è molto favorevole a fare nuovi acquisti...».

V.V. – Fu così che a Fiocco subentrò Luigi Squarzina.

A.d.A. – Squarzina era mio amico e fu naturale per me discuterne con lui. Gli esposi il problema e tentammo col Museo Teatrale alla Scala a Milano ma l'allora direttore Vittorini ci rispose che loro oramai avevano deciso di dedicarsi al teatro lirico e non a quello drammatico pur avendo da poco accolto la Biblioteca di Renato Simoni. Anche quella strada si chiuse.

Parlandone e riparlandone, Squarzina, che all'epoca era condirettore con Ivo Chiesa del Teatro Stabile di Genova, propose di portarlo a Genova: «facciamone là un museo». Naturalmente ero molto perplesso: «Ma che facciamo Luigi! Andiamo a fare un piccolo Burcardo a Genova... non mi pare...». Lui però insistette anche per il legame di profondo affetto che lo legava a Guido Salvini, suo maestro di regia in Accademia. Ne parlò con Ivo Chiesa il quale si dichiarò d'accordo. Affittarono un piccolo appartamento, nemmeno tutto un piano, in piazza Marsala, una piccola piazza nei pressi di Piazza Corvetto accanto ai due teatri che erano allora la sede del Teatro Stabile, il Duse e il Politeama. Fu così che le memorie di scena della famiglia Salvini presero la via di Genova. Furono allestite due stanze con delle vetrine, in una si ricostruì addirittura lo studio di Tommaso Salvini, che era un bellissimo studio, con mobili un po'tetri, neri, come era lo stile del tempo, con una grande specchiera e con tutti gli oggetti di scena dei vari Otello e compagni interpretati dal nostro. Il nucleo iniziale del museo era nato. Credevo che la cosa si fosse esaurita in quell'insieme di documenti salvato dalla distruzione che consisteva nello studio di Tommaso Salvini, in una piccola biblioteca, in alcune carte, corrispondenza, ritagli di stampa, ma anche, e soprattutto, nell'archivio di Guido Salvini che aveva conservato e rilegato in pelle rossa tutti i suoi copioni.

Ma non fu così perché pochi mesi dopo morì il marchese Giuliano Capranica del Grillo, ultimo del nome, che era nipote di Adelaide Ristori, nostra gloria dell'Ottocento. La sua vedova era benestante. Quando seppi di questa morte stavo lavorando al progetto di un archivio del teatro italiano, presso il Saggiatore, progetto che, pur non essendosi realizzato, ha dato i suoi frutti attraverso una quantità di testi ritrovati e raccolti insieme a Ferruccio Marotti pubblicati poi in varie collane. Decisi di andare dalla vedova per verificare se negli ar-

chivi del marito ci fossero documenti della Ristori. La marchesa Emma Capranica si rivelò un personaggio delizioso: era una finlandese, non di sangue nobile ma di tratto molto aristocratico. Fu gentilissima, mi ricevette e mi disse «Sì, qualcosa c'è. Mio marito, poco prima di morire, aveva ricominciato a mettere in ordine queste carte. Se viene domani, le faccio trovare qualcosa». Tornai il giorno dopo e fui ricevuto da Lorenzo, il cameriere–maggiordomo dei Capranica, perfettamente in tono con il palazzo (che è quel palazzo che sta attaccato al Teatro Valle a Piazza Capranica a Roma). Lei non comparve ma mi fece trovare su un tavolino gruppi di lettere che sembravano delle lettere d'amore conservate con nastrino... Iniziai ad esaminare le lettere prendendo appunti. Tornai il giorno dopo e trovai altri pacchetti; il terzo giorno ancora altri pacchetti. Allora chiesi a Lorenzo di poter parlare con la marchesa: «Se qui c'è tanta roba è meglio saperlo dall'inizio...». «Sì – dice lei – ci deve essere molto altro perché tutta la parte che riguarda la Ristori è nei seminterrati. Se vuole andare a vedere, quando viene l'amministratore, ci andiamo insieme».

Anche se a quel punto io quasi non ero più interessato alla cosa, mi bastava avere qualche documento da pubblicare non è che volessi chissaché... andai a vedere gli archivi e scoprii stanze e stanze strapiene dell'archivio di famiglia. La famiglia Capranica è una famiglia antichissima che nel Quattrocento cominciò a decadere... Alla vista di quelle stanze e di quella mole di materiale «Marchesa lei non può tenere...». E lei «Sì, infatti io vorrei sgomberare, forse poi potrei anche affittare...». E io: «Sì, ma non si tratta solo di questo. È necessario che tutto questo trovi una destinazione».

Parlammo così di dove collocare questo enorme archivio, lei era molto favorevole al Vaticano mentre io, trattandosi di una grande famiglia romana, proponevo l'Archivio di Stato o il Capitolino. Dopo varie discussioni il tutto prese la via dell'Archivio di Stato. Tutto tranne una stanza piena di bauli, di scatoloni e pacchettini di lettere col nastrino... La stanza di Adelaide Ristori riguardo alla quale la marchesa mi fece una proposta: «Se le interessa, trovi lei una sistemazione...». Tornai alla carica col Burcardo. La Ristori era stata lì, era vissuta lì, il Burcardo era a duecento metri... Ma niente da fare, nemmeno questa volta. Proposi allora il Museo di Genova e lei accettò di incontrare anche Ivo Chiesa e Squarzina.

Ci invitò a colazione. Finito il pranzo spalancò una grande porta che dava sul salotto «di rappresentanza» e fu un *coup de théâtre* che né Chiesa, né Squarzina, né io dimenticheremo mai: il salotto era in-

vaso dai costumi della Ristori messi così, in un apparente disordine, ma molto artistico... con tutti i gioielli di scena, gli accessori... Restammo esterrefatti. La marchesa si disse favorevole a una donazione al Museo di Genova esigendo, naturalmente, certe garanzie. Per esempio chiese che il Museo diventasse una fondazione, che avesse uno statuto...

V.V. – E così fu: nel 1976 il museo divenne fondazione mentre le scatole, i bauli, i costumi, e le carte presero la via di Genova.

A.d.A. – Abbiamo scoperto, credo, l'unico archivio di attore italiano dell'Ottocento nella sua completezza perché fra i documenti di Adelaide Ristori c'era tutto: non solo i copioni e la corrispondenza, ma anche le carte amministrative, le scritture, i contratti, le vertenze, i ritagli stampa, i costumi, gli oggetti di scena e perfino alcuni bozzetti di scenografie. Cinquantadue volumi di ritagli stampa... una cosa grandiosa.

L'acquisizione di questo prezioso materiale fu per il museo determinante.

Quello che all'inizio era un piccolo pianeta divenne una cosa importante e quindi, come i pianeti più grandi, cominciò ad attirare altre donazioni, altri lasciti, e il suo patrimonio, soprattutto nei primi dieci anni, si è andato arricchendo con una rapidità incredibile. Accogliemmo l'archivio di Sergio Tofano e quello di Gualtiero Tumiati. Poi quando morì mia madre che aveva ancora la casa di mio padre, in via Nazionale, che dovemmo lasciare, decidemmo di donare tutta la biblioteca e tutto l'archivio di mio padre, Silvio d'Amico, al museo. Era, ed è, una cosa immensa, circa venticinquemila lettere... che solo oggi è stato definitivamente catalogato.

V.V. – All'origine del Museo Biblioteca dell'attore di Genova è dunque l'acquisizione dell'archivio della famiglia Salvini.

A.d.A. – Sì, tutto era conservato nella villa di Trespiano di proprietà della moglie di Guido Salvini, Ida Fontana Pellizzari. Guido vi aveva collocato tutte le memorie di sé ma anche dei suoi antenati: del bisnonno Giuseppe, del nonno Tommaso, del padre Mario, oltre che del fratello Celso. Alla sua morte la villa venne venduta e l'archivio di famiglia prese la via di Genova. Nella villa Guido aveva ricostituito anche il grande studio di Tommaso che era curioso perché era costituito da una scrivania con una sedia sontuosa, e di fronte un enorme specchio nel quale Salvini si specchiava avendo sopra di sé, nella parete alle sue spalle, una grande panoplia con tutte le armi di scena

e ai lati due mobili a grandi cassetti contenenti i doni ricevuti (pubblicazioni, corone, nastri, medaglie) da re e imperatori. Quindi era un po'un monumento di se stesso, alquanto tetro perché tutto in nero, ma solenne e comunque un curioso arredo che poi si è cercato di ricostruire anche al Museo dell'Attore di Genova.

V.V. – L'acquisizione dell'archivio Salvini è stata molto importante per gli studi della storiografia teatrale.

A.d.A. – Assolutamente. Non che prima Salvini e gli altri grandi attori dell'Ottocento non fossero noti alla storiografia italiana, anzi. Ma il cosiddetto «grande attore» era divenuto un mito di cui si parlava spesso senza conoscerne bene la natura, l'evoluzione, la tecnica, e in definitiva il significato. Del resto accade ancora oggi di sentirlo confondere col «mattatore», ch'è tutt'altra cosa. Soprattutto lo si giudicava non per ciò che fece ma per quel che mancò di fare e che forse non poté fare.

Comunque negli anni Cinquanta del Novecento era nato un grande interesse intorno al fenomeno. Vito Pandolfi pubblica l'*Antologia del grande attore*, prima raccolta di scritti di e su una galleria d'attori da Modena al Novecento. Fu un libro stimolante. Citerei innanzi tutto le pagine di Gerardo Guerrieri sul grande attore alla scoperta di Shakespeare. E subito dopo i primi tentativi di studio di carattere testuale su certe interpretazioni di Salvini e compagni promossi da Agostino Lombardo che, essendo un anglista ed essendosi dedicato in particolar modo a Shakespeare, avviò una serie di studi sulla fortuna di Shakespeare in Italia, e quindi inciampò fatalmente nell'attore italiano dell'Ottocento che usò Shakespeare come punto di forza: è stato l'autore fondamentale per la loro fortuna e per la loro cultura teatrale. Il salto qualitativo si ebbe quando si passò dall'analisi, sia pure attenta e approfondita, di memorie, autobiografie, scritti esegetici e aneddotici, all'esame sistematico di una serie di documenti, epistolari, copioni, cronache, carte amministrative, ecc. Documentazione che nel nostro paese, per ragioni storiche, è sparsa, frammentaria e quindi scarsamente frequentata. Il fatto che a Genova, alla fine degli anni Sessanta, sia nato un Museo Biblioteca dell'Attore (denominazione fortemente voluta dai fondatori) nel quale erano raccolti gli archivi e i cimeli di due tra i massimi esponenti del "grande attore", Tommaso Salvini e Adelaide Ristori, ha consentito di dare un impulso decisivo alla storiografia teatrale dell'Ottocento. Dico teatrale, e non semplicemente attorica: si è smesso infatti, e il primo mi pare sia stato Cesare Molinari, di subire il «grande attore»

come mito, e quindi come presenza unica e pervasiva dell'intera nostra scena ottocentesca. Aggiungo che, una volta insediato nella nuova sede di Villetta Serra, il Museo Biblioteca dell'Attore divenne per anni il privilegiato luogo d'incontro per un gruppo di studiosi – Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, Roberto Tessari, Franco Ruffini, Fabrizio Cruciani, Maria Luisa Aliverti, Clelia Falletti – che contribuiranno in modo decisivo al riesame della storia e dell'arte dell'attore.

V.V. – Cosa è conservato nell'archivio della famiglia d'arte Salvini?

A.d.A. – Una ricca corrispondenza tra Tommaso e il mondo teatrale, naturalmente, ma non solo. C'è anche una corrispondenza, per esempio, con il mondo letterario. Uno dei suoi grandi amici dell'attore era Edmondo De Amicis, e nell'archivio è conservata una lettera della moglie di De Amicis a Salvini di cui si innamorò Edoardo Sanguineti che, se non erro, la pubblicò sul *Secolo XIX* di Genova. In quella lettera la moglie di De Amicis denunciava i maltrattamenti che subiva dal marito, tanto che la poveretta si rivolgeva a lui perché intervenisse a difenderla. Naturalmente l'idea di un de Amicis così diversa da quella accreditata divertì moltissimo Sanguineti. Moltissime, e rivelatrici del rapporto attore–autore, sono poi le lettere di Ippolito d'Aste, Francesco Dall'Ongaro, Paolo Giacometti, Andrea Maffei, Giulio Carcano, Felice Cavallotti. Curiose quelle scambiate con la Ristori, in tarda età, a proposito della giovane Duse. Poi c'è una notevole quantità di contratti e scritture e poi, di grande rilievo, alcuni copioni di scena tra i quali il *Saul*, l'*Otello*, l'*Amleto*. Importanti perché aiutano a chiarire molte delle perplessità avanzate da parte della critica e della storiografia su queste interpretazioni. Quasi che il «grande attore» si servisse di questi capolavori esclusivamente come pretesti tagliandoseli addosso.

V.V. – E le cose sono andate veramente così?

A.d.A. – No, niente affatto. Questo è successo, ma è successo dopo, quando nasce il «mattatore», il grande istrione. Il mattatore è un fenomeno da distinguere nettamente dal grande attore. Un conto è Ermete Novelli che effettivamente prende *Il mercante di Venezia*, lo riduce a Shylock e se lo riscrive per conto suo. Un altro Rossi o Salvini che studiano a lungo Shakespeare prima di affrontarlo e ne tentano un adattamento per il pubblico del loro tempo più che per se stessi. Far passare la ribalta a Shakespeare che era un autore so-

stanzialmente ignoto in Italia prima del 1850 non era un problema da poco. Prima che questi attori lo prendessero in carico, Shakespeare era stato recitato pochissimo e quasi sempre con scarso successo; l'unico che aveva avuto dei successi era stato Alamanno Morelli, nonno di Rina Morelli.

Come abbiano risolto il «problema Shakespeare» è documentato dai numerosi copioni shakespeariani giunti fino a noi. A Genova, per esempio, sono conservati quelli dell'*Amleto* di Salvini. Risalgono a momenti diversi che vanno dal 1856 fino all'82. Sono stati accuratamente studiati. C'è una lunga analisi di Marisa Sestito, che però ha la tendenza a vedere ogni adattamento come un fattore negativo. Bisogna storicizzare. I tagli, per esempio. Ho sotto gli occhi delle cifre. I tagli sono enormi: i versi di Shakespeare sono 3866, i versi del primo copione di Salvini, del 1856, sono 1718, cioè meno della metà. Ma c'è poco da scandalizzarsi. Gli inglesi facevano altrettanto. I nostri attori lo sapevano e, per i testi di Shakespeare, si premurarono di avere i tagli in uso presso la scena inglese. C'è poi da dire che molti dei tagli operati inizialmente da Salvini vennero da lui stesso riaperti nel corso degli anni. Ci sono soppressioni macroscopiche: i precetti di Polonio a Laerte, il primo incontro di Amleto con i comici e poi i relativi consigli sulla recitazione, la scena dei becchini, tutto Fortebraccio. Ma già nel copione di alcuni anni dopo molti tagli si riaprono.

V.V. – Perché riapriva dei tagli?

A.d.A. – Difficile spiegarlo. All'origine dei tagli e degli aggiustamenti c'era il bisogno di omologare Shakespeare al tipo di spettacolo del tempo (per esempio si tende nei limiti del possibile verso una unità di luogo) e può essere che tale bisogno sia diminuito col tempo. Poi ci sono i motivi di censura, che pure si attenuò e che comunque variava di Stato in Stato. Infine la concorrenza, il confronto tra attori. È chiaro se Rossi-Amleto recitava la scena con i comici, Salvini era spinto a ripristinarla. S'andò insomma verso l'integralità. Certo, Fortebraccio non arriverà mai; ma la sua assenza brillò anche dopo l'avvento della regia. Ci volle un secolo prima che, con l'*Amleto* di Squarzina e Gassman nel 1952, Fortebraccio facesse la sua entrata ad attraversare e a chiudere il dramma di Amleto.

V.V. – È noto che Stanislavkij si ispirò proprio a Salvini per quella che definì «la toilette dell'anima», la preparazione spirituale alla parte. Pare rimase molto colpito dalla sua interpretazione di *Otello*.

In uno dei suoi viaggi in America, poi, Tommaso recitò un *Otello* che ebbe un successo straordinario in coppia con Edwin Booth, che era Iago.

A.d.A. – Otello fu il più celebre e celebrato personaggio incarnato da Salvini (il suo Amleto fu invece, a quanto pare, ritenuto inferiore a quello di Rossi). Di Salvini-Otello abbiamo infinite descrizioni, massima quella approntata da un americano, Tuckerman Mason, che dopo aver assistito a distanza d'anni e più volte allo spettacolo ne dette una sorta di minuzioso *relevé*, approvato dall'attore (a Genova se ne conserva una copia con dedica dell'autore). A New York, certo, lo recitò accanto a Booth-Iago. Un critico si chiese: «Chi è più bravo?» e non sapendo rispondere concluse dicendo «lo spettatore finisce per desiderare che l'eroe parli come Booth e agisca come Salvini».

Qui s'apre il discorso sulla mimica dell'attore italiano, contrapposta alla declamazione predominante, per esempio, in Francia. Fu una delle chiavi di successo: l'arte, come disse Guerrieri, «di rendere plastiche le passioni» (cito a memoria). Tra i ritagli stampa conservati da Salvini ci sono molte cronache newyorchesi di Henry James e Robert Stevenson. James fu colpito dalla veemenza e dal coraggio fisico del suo Macbeth, unito a un senso di vulnerabilità nello spirito. Stevenson descrive l'ingresso di Macbeth all'inizio della tragedia così: «Veniva avanti bello e rossobarbuto, parco nel gesto, pieno d'orgoglio e dava il senso di un animale in piena salute, soddisfatto dopo la lotta, sazio di aver divorato la preda». Ho qui una cronaca francese del 1866 sull'Otello di Rossi che dice: «fino ad oggi avevamo avuto un Otello-Ducis, ripulito dalla nostra civiltà; un Otello da salotto, da Comédie-Française, che non rassomigliava affatto all'originale. Adesso abbiamo avuto un leone da circo, in pose stupende, o meglio un leone araldico». Forse sarebbe ora di fare un'antologia di queste immagini, considerata anche la loro illustre paternità. Del resto la scommessa della Ristori, fuori d'Italia, era di «commuovere, arrivare alle platee indipendentemente dal contenuto delle parole»: bruciava il valore semantico e s'affidava al suono e al gesto (Carmelo Bene!). Anche se poi all'estero usava distribuire il programma con il testo e la traduzione a fronte. Giovanni Pozza ricordava che «i professori dell'École des Beaux Arts facevano assistere gli allievi alle rappresentazioni della Ristori perché vi imparassero la bellezza del gesto e la più efficace espressione del volto umano».

V.V. – Torniamo al lavoro in progress di Salvini sul testo.

A.d.A. – Torniamo ai vari copioni dell'*Amleto* conservati a Genova cui ho già accennato. Ne ho l'elenco sott'occhio. Sono quattro, datati rispettivamente 1856, 1860, 1878 e 1882. Salvini sceglie la traduzione in versi di Giulio Carcano (Rossi sceglierà la prosa di Rusconi: da notare che per l'*Otello* i due attori invertiranno le loro scelte). Chiede a Carcano di approntargli un adattamento (1856). Sul quale Salvini lavora, rasciugando, e si giunge al copione del 1860. Il terzo copione, con nuove varianti, è quello usato a Parigi nel 1878. Il quarto, ancora modificato, si riferisce alle recite pietroburghesi del 1882 (quelle viste da Stanislavskij).

V.V. – Dunque c'era, da parte dell'attore, un grande lavoro sul testo.

A.d.A. – Era un lavoro lunghissimo. Studiato egregiamente, come ho detto, dalla Sestito e in parte anche da Riccardo Duranti. Nelle sue memorie Tommaso Salvini racconta che da anni sognava di recitare l'*Amleto* di Shakespeare. Lo legge, lo studia e infine chiede a Carcano di fargli un adattamento per la scena. Ci si immaginerebbe che dovendo passare dalla pagina alla scena il lessico avrebbe subito una semplificazione per arrivare ad un linguaggio più diretto. Accade, invece, il contrario: Carcano impreziosisce, «nobilita» la sua traduzione. Va verso una concisione e un lessico alfieriano, ovvero riecheggia lo stile librettistico del melodramma. Qualche esempio: «Orribil cosa! troppo orribil cosa!» diventa «Infando, infando eccesso!»; «Sì vi conosco appieno./Voi siete un pescivendolo» diventa «Appieno. Tu sei di pesci venditor»; «Una carogna» diventa «Infetta spoglia»; «specchio» diventa «speglio»; «Oh non lasciate che passeggi al sole» diventa «Non lasciarla uscir del sole al raggio»; «Come state?» diventa «Qual vivi tu?»; «Fatti monaca» diventa «Al chiostro vanne» eccetera eccetera.

V.V. – Perché questo?

A.d.A. – Secondo me la duplicità del modello – diciamo Alfieri e Francesco Maria Piave – si giustificava per una duplice esigenza: dare ai testi di Shakespeare riconoscibilità di «tragedia» e nello stesso tempo echeggiarvi l'opera lirica, unico vero teatro nazionalpopolare nostrano. Del resto il rapporto grande attore–melodramma va sempre più emergendo come un tema centrale per lo studio del fenomeno. Rapporto ambivalente. Sappiamo che i cantanti lirici coevi di Gustavo Modena guardavano a lui per ispirarsi nei movimenti e nell'espressione del volto. Ma sappiamo anche che fino agli anni cin-

quanta dell'Ottocento l'attore italiano era assolutamente in sottordine rispetto al cantante e al ballerino, non poteva competere di fronte a una Malibran o a Carlotta Grisi. Al teatro drammatico venivano riservati sempre i giorni peggiori, il mercoledì il giovedì e il venerdì, e nei giorni migliori andava la lirica. L'attore drammatico operò a lungo in uno stato di palese inferiorità. Nei primi decenni del secolo le compagnie recitavano spesso, a mo'di intermezzo, tra un atto e l'altro. C'è una lettera di Luigi Domeniconi, attore d'una compagnia eminente, la Mascherpa, che nel 1833 racconta a un amico di aver recitato una commedia tra un atto e l'altro del *Torquato Tasso* di Donizetti: «...uso barbaro – scrive – che sente moltissimo della tarda civilizzazione, qui non si fanno di seguito che le commedie nuove e le tragedie, che poche se ne permettono». E questo avveniva al Teatro Valle di Roma che era uno dei teatri più importanti della città. Fu il «grande attore» a infrangere questo monopolio, a divenire competitivo. E vinse, in sostanza, adottando Shakespeare e rappresentando, non a caso, drammi già noti e stranoti come opere liriche. Un autore come Schiller ritorna al teatro drammatico attraverso Verdi. *Otello* era presente con la musica di Rossini. Lo stesso *Macbeth* era noto perché c'era l'opera di Verdi. Per molti aspetti il grande attore agisce sullo stesso terreno del melodramma. Ricordo che Gerardo Guerrieri insisteva sempre sul fatto che, secondo lui, la Ristori interpretando il ruolo di Lady Macbeth facesse una specie di Azucena, con delle imposizioni delle mani come nel *Trovatore*. C'è poi il discorso sulla messinscena. Qui le carte di Tommaso Salvini non sono generose. Generosissimo invece il Fondo Ristori del quale si occupa Teresa Viziano, direttrice degli archivi del Museo Biblioteca dell'Attore e che in un recente volume – *Il palcoscenico di Adelaide Ristori* – ha ricostruito 26 interpretazioni della marchesa attrice.

V.V. – Continuo a pensare a Stanislavskij e Salvini, alle varie forme che il Sistema Stanislavskij assunse negli Stati Uniti, all'Actor's Studio di New York... Visto il lavoro che Salvini faceva sul testo, lo studio del personaggio non poteva limitarsi al testo, forse anche Salvini studiava a fondo la realtà del personaggio, il contesto...

A.d.A. – Non c'è dubbio. Ma credo che la questione debba essere impostata altrimenti. Stanislavskij, quando vide Salvini – a parte la «toilette dell'anima» – intuì l'annoso, paziente, minuzioso lavoro che era all'origine della costruzione del personaggio. E ne restò affascinato. Ma bisogna poi ammettere che la ricerca dell'attore italiano procedeva su tutt'altri binari. La ricerca del grande attore fu in so-

stanza il tentativo di fondere reale e ideale (le donne mondiali della Ristori, il gigante buono di Salvini...). Sicché più del testo contava il personaggio, da studiare nella sua «realtà» fisica, psicologica, etnica, storica. Quindi Amleto è un «nordico», Otello un «africano». Si tratta poi di misurare il grado delle loro passioni, del loro stato psichico, e di incarnare plasticamente quelle figure nel fremito della vita. Tutte le polemiche del tempo, a proposito dei personaggi creati dal grande attore, vertono sulla verità-credibilità più o meno da loro attinta o attingibile. Può un uomo del Mediterraneo interpretare un uomo del Nord? Può un uomo del Nord interpretare un africano? La mimesi posta in atto dall'attore non riguarda tanto un testo quanto una realtà. La Ristori studia minuziosamente la vita di Maria Stuarda (e per il portamento si ispira alle regine da lei incontrate nella vita), ma non c'è traccia del fatto che (e se) si domandasse chi fosse Schiller, né che cosa volesse, né cosa fosse il Romanticismo tedesco.

V.V. – La Ristori interveniva sul testo della *Stuarda* «correggendo, riportando alla verità» tutti quei passi nei quali, secondo lei, l'autore aveva modificato la storia. E Salvini?

A.d.A. – Salvini dava delle giustificazioni al suo operato sulla base di una certa razza, di un certo temperamento: se Otello è un Moro è gelosissimo, per di più barbaro e violento: quindi aboliva la scena del fazzoletto, quella in cui Iago fa vedere a Otello, nascosto, il fazzoletto nelle mani di Cassio. L'Otello di Salvini, se avesse veramente assistito a quella scena sarebbe uscito allo scoperto e avrebbe ucciso immediatamente Cassio. Questi ragionamenti di carattere extratestuale erano il pane quotidiano dei nostri attori. Operavano delle ipostasi del personaggio.

V.V. – Tommaso Salvini ha iniziato con Gustavo Modena. Sicuramente apprese molto da questa grande scuola e forse qualcosa avrà trasmesso. Cosa ha appreso, e cosa ha lasciato? Ha avuto degli allievi? Il suo modo di recitare lo ha travasato in qualcuno? C'è stata, secondo lei, una trasmissione dell'arte?

A.d.A. – Direi innanzi tutto che Modena trasmise alla generazione successiva una lezione di civiltà e di radicalismo repubblicano, anche se poi questa lezione fu accolta solo momentaneamente e poi dimenticata. Questo del patriottismo e del rapporto dell'attore con la società civile è uno dei temi che negli archivi del Museo Biblioteca dell'Attore sono più riccamente documentati. C'è la piena conferma

del nuovo e assai elevato rango sociale raggiunto dall'attore italiano. Nel quale d'altro canto si nota una totale mancanza di «genio e sregolatezza». Non coltiva amori clamorosi, non risulta che Salvini o Rossi giunti al vertice della celebrità e della agiatezza offrissero pranzi sontuosi come faceva Talma in epoca napoleonica o che la Ristori organizzasse feste stile Sarah Bernhardt. Il nostro «grande attore» mostrò di vivere le grandi passioni solo sulla scena, non nella vita. L'aneddotica fiorita intorno a lui è molto borghese, molto normale, sarebbe inimmaginabile imbastirci un film come *Les enfants du paradis*. Quanto a una continuità artistica è assai difficile individuarne i caratteri, precisare modalità di recitazione trasmesse da una generazione all'altra. Ma è ovvio che ci siano state. Io per esempio sarei curioso di conoscere l'origine della nasalizzazione (ai limiti del birignao) che nell'attore italiano continua a trasmettersi misteriosamente...

Da Ruggeri a Ricci, da Gassman a Bene, l'attore italiano nasalizza. Ma non si sa quando sia cominciata. Salvini non nasalizzava: abbiamo in Museo una registrazione della sua voce nel *Saul*, «Bell'alba è questa...». Dunque allo stato delle mie conoscenze tutto comincia con Ruggeri. Dopo di lui Benassi, Gassman e Carmelo Bene.

V.V. Una continuità–discontinuità è quella delle morti in scena, punto culminante di confronto tra gli attori.

A.d.A. Se ne potrebbe fare un divertente e istruttivo albero genealogico. Le cronache parlano di splendide morti in scena. A partire dalla *Morte civile* di Paolo Giacometti, cavallo di battaglia di Salvini, ma anche di Emanuel. Si soffermano sulle varie giustificazioni della morte che Salvini tira fuori contro Emanuel, la stricnina, il veleno, il colpo al cuore. Giustificazioni cercate e trovate dall'attore che non nascono dal testo, ma da considerazioni di carattere fisico, chimico, psicofisico. Questi attori non si preoccupavano minimamente di quello voleva dire il signor Giacometti, tanto è vero che gli fanno dire anche il contrario perché in Giacometti Corrado si uccide con la stricnina, invece con Emanuel il finale cambia completamente, Corrado muore di crepacuore.

V.V. Il rispetto del testo...

A.d.A. C'era anche in Salvini! Non c'era in Novelli... né nell'arte del mattatore. Novelli veramente prendeva i testi e ne faceva ciò che voleva... Ma nei grandi attori della metà dell'Ottocento il rispetto del testo era grande! Hanno corretto, studiato, recitato e sistemato per

trent'anni... Naturalmente vedevano le cose a modo loro ma la loro necessità primaria era quella di far arrivare il testo al pubblico. Non potevano scegliere in totale libertà cosa e come recitare, dovevano rappresentare quello che voleva il pubblico.

V.V. Che voce aveva Salvini?

A.d.A. Una specie di squillo di tromba, una voce di tenore. Di tenore! Questi attori provavano a fare quello che facevano i cantanti lirici. Di tenore! Poi arriva la Duse, che fa storia a sé. Ci sono delle bellissime lettere di Adelaide Ristori a Salvini in cui la Ristori riflette con l'amico sulla recitazione della Duse: «Ma questa che fa? recita? con quattro stracci addosso, ma cosa è?». Quando la Duse si rivolse per consigli alla Ristori, la Ristori le mandò il copione della *Rosmunda*, quello di *Pia dei Tolomei* perché quelli erano per lei i testi con cui la grandezza di un'attrice doveva misurarsi. Ma la Duse non fece altro che chiuderli in un cassetto e recitare invece *La signora delle camelie...*

V.V. Altra grande morte in scena...

A.d.A. Appunto. Testo, guarda caso, rifiutato dalla Ristori per «ragioni morali». D'altro canto la frattura operata dalla Duse non le impedì di ricollegarsi al «grande attore» proseguendone il discorso europeo. È questo uno degli aspetti meglio documentati dalle raccolte del Museo Biblioteca dell'Attore. Il «grande attore» ragiona subito in termini europei; guarda a Parigi, Vienna, Madrid, Londra; vende la tragedia in Francia in un momento di crisi per quel genere; scopre in Germania gli attori di Meiningen e recita con loro; recita in italiano insieme ad americani e a tedeschi. Ecco la vera distinzione tra «grande attore» e «mattatore»: il primo è un fenomeno europeo, il secondo è provincia.

V.V. Guido Salvini, regista e scenografo, figlio di Mario e nipote del grande Tommaso, fu grande organizzatore di spettacoli all'aperto. Dovendo parlare della sua attività in teatro potremmo iniziare dalla sua partecipazione alla compagnia di Pirandello, continuare sul suo progetto del Teatro Nazionale di Milano del 1929 che realizzerà con Visconti di Mondrone e che nel 1947 realizzeranno, ancora più completamente, Grassi e Strehler. Un tentativo di dare all'attore un suo spazio, di creargli un repertorio nel quale potersi fermare a studiare, più tempo per le prove, aprire verso autori stranieri. Con Guido Salvini si compie il passaggio dal teatro capocomicale al teatro di

regia. Ma forse Tommaso non era «regista» quando si preoccupava del testo, della sua messinscena, della resa degli altri attori? La domanda vuol essere una provocazione...

A.d.A. Accipicchia se era un regista! La differenza è però radicale perché Tommaso Salvini è proprio un esempio della figura di direttore-regista come si è poi configurata all'estero dove il regista, salvo pochissime eccezioni, era un attore, da Stanislavkij a Mejerchol'd a Pitoëff a Copeau a Jouvet... In Italia, invece, lo scettro del regista è stato raccolto soprattutto da autori, da critici, storici o anche da figure manageriali del teatro, molto più che non da attori. I più importanti registi che abbiamo avuto nel dopoguerra, da Costa a Strehler allo stesso Ronconi non sono emersi come attori, sono arrivati al teatro per esigenze, progetti, riflessioni che non partivano dalla recitazione, dal teatro, dalla volontà di riformare questa forma d'arte e quindi per riformarla bisognava teorizzarla, rifletterci, tutte cose che l'attore del tempo in Italia non si sarebbe sognato di fare. E quando lo ha fatto, non pare aver lasciato traccia. Renzo Ricci ha fatto il regista prestissimo ma senza conseguenze palpabili. In questo senso Guido Salvini è molto rappresentativo perché importa una scienza e una tecnica della messinscena dall'estero, soprattutto da Max Reinhardt con cui ha lavorato a lungo. E poi elabora una serie di scritti (che sarebbe opportuno ristampare e raccogliere, ed è una vergogna che ancora non sia stato fatto) nei quali parla a lungo della recitazione, della scenografia, della messinscena. Al Museo Biblioteca dell'attore di Genova è conservata una collezione preziosa di tutti i suoi copioni che ha rigorosamente conservato rilegandoli in pelle rossa e che sono annotati interlinearmente con una notazione, inventata da lui, per segnare il ritmo e l'espressione alle battute. Lì, sui copioni, è fatto in forma sistematica ma qualcosa del genere si trova anche in certi copioni della Ristori, dove però le notazioni hanno una funzione soprattutto di pronuncia. Dovendo recitare anche in inglese, la Ristori si era fatta copiare le parti, per esempio di Lady Macbeth, con dei segni diacritici per la pronuncia. In Salvini non è per la pronuncia, è una questione di espressione e di ritmo. C'è una specie di chiave di questi segni, un modo per capire il significato di quest'annotazione inventata per fissare certi modi di recitazione.

Nella vicenda della nostra scena Salvini ebbe già con Pirandello, dal 1925 al '28, un ruolo notevolissimo. Nel 1930 fu proprio lui ad allestire la novità di Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, con una compagnia di giovani attori fra cui Renzo Ricci, Carlo Ninchi e Pina Cei. E questo perché l'opera era destinata a lui, Pirandello la

scrive pensando a lui e infatti è a lui che la fa mettere in scena. Ebbe anche un notevole successo.

V.V. – La traduzione tedesca è invece dedicata a Reinhardt.

A.d.A. – Sì però secondo me Hinkfuss non era Reinhardt, caso mai era Leopold Jessner perché Jessner era andato al di là di certi limiti. Anche Reinhardt ne aveva fatte di belle, il suo allestimento de *I sei personaggi*, a studiarlo bene, non ha molto a che vedere con Pirandello... Ma è all'eccesso di tutta questa corrente di regia che conobbe a Berlino che Pirandello reagisce con *Questa sera si recita a soggetto*. Anche se poi nel dramma non è che lui dia un giudizio su questo o su quello. Il dramma scatta soltanto quando Hinkfuss è assente anche se, alla fine, svelerà di esserci sempre stato, nascosto a fare le luci. È ambiguo, come sempre in Pirandello.

Salvini è stato importante perché ha trasmesso una civiltà teatrale, che in Italia non c'era, appunto una preoccupazione per il palcoscenico, per le attrezzature sceniche, per certe strumentazioni che aveva conosciuto proprio al Teatro degli Odescalchi dove aveva lavorato con Virgilio Marchi. L'altra sua preoccupazione è stata sempre quella di formare compagnie molto solide, non a protagonista ma a complesso. Le compagnie di Salvini sono state sempre meravigliosamente ricche di elementi. Grandi nomi ma ben orchestrati, fino alla Compagnia del Teatro Nazionale di Roma del 1950 dove c'erano tutti, da Benassi a Ruggeri, a quelli che allora non erano nessuno: Foà, Girotti, Albertazzi... Aveva anche delle grandi capacità organizzative. È stato importante da ogni punto di vista, forse non è stato geniale, ma i suoi spettacoli sono stati sempre molto solidi, molto ben costruiti. Non a caso è stato – come già ricordato – il maestro di Luigi Squarzina che pure ha brillato su questo terreno della costruzione della solidità dello spettacolo.

V.V. – Ebbe grande successo anche come regista lirico.

A.d.A. – A Parigi nel 1929 al Théâtre des Champs-Élysées con *L'italiana in Algeri*, *Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia*, con le meravigliose scene di Virgilio Marchi. Furono Riccardo Gualino e il teatro di Torino ad inventarsi questa tournée.

V.V. – Per arrivare, nel '35, al Festival di Salisburgo con un allestimento del *Falstaff* diretto da Toscanini.

A.d.A. – La cosa importante di Salvini è stata quella di contribuire a segnalare, insistere sull'importanza per il teatro di avere delle

strutture serie, meglio se stabili, strutture sia di palcoscenico che di compagnia molto solide e di alta qualità. Guido sapeva bene che dovendo mettere in scena una commedia bisognava fare la compagnia per fare la commedia, non il contrario. Questo era il sistema giusto solo che in Italia succedeva raramente... Questo è stato Salvini.

V.V. – Facciamo ancora un passo indietro. Torniamo alla collaborazione con Pirandello. Nel 1926 a Praga, Vienna e Budapest, Salvini dirige alcune formazioni locali in *Tutto per bene*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Così è (se vi pare)*.

A.d.A. – Ha lavorato con Pirandello e ha avuto la sua fiducia. Al Teatro d'Arte chi metteva in scena erano Lamberto Picasso e Guido Salvini e, per certi aspetti, Marchi, quando c'era. Tutta la critica, nazionale (Spaini, mio padre, Tilgher) e internazionale, sbrodolava sulle straordinarie scenografie del Teatro d'Arte, finalmente la scena italiana... Le posso leggere alcuni appunti su vecchi colloqui avuti con Guido Salvini a proposito della sua stretta collaborazione con Luigi Pirandello. Salvini, infatti, lavorò con Pirandello al Teatro d'Arte tra il 1925 e il 1928. Fu naturalmente questo l'argomento dei miei colloqui con lui. Ed ecco i miei appunti di quei colloqui, dei quali antepongo quello del '61 a mo' di introduzione.

Colloquio del 22 maggio 1961

Tutta la critica, nazionale (Spaini, d'Amico, Tilgher) e internazionale, inneggiava alle straordinarie scenografie del Teatro d'Arte. Salvo a Berlino, dove furono portate le scene usate in Italia, per il resto della tournée in Germania la scena si approntava con trovarobato locale. Salvini arrivava qualche ora prima della compagnia e preparava la scena e le luci. La prima di *Diana e la Tuda*, scritto in una notte a Lipsia, è la confessione di Pirandello riguardo a Marta Abba. Marta voleva essere l'amante di Pirandello ma questi non la volle mai sfiorare. Salvini recitando in parti secondarie dava i segnali delle luci al direttore delle luci che era in buca.

Colloquio del 5 febbraio 1960

Era Salvini durante le tournée del Teatro d'Arte a predisporre i posti in treno, negli alberghi, nei pranzi ufficiali. Naturalmente Pirandello e la Abba, direttore e primattrice, avevano sempre i posti vicini, stessa classe in treno, stesso piano in albergo, posti vicini a tavola. Fu così, nel quotidiano contatto fra l'uomo già maturo, riservato, mescolatosi a certi ambienti, e la donna giovane, provocante, ambiziosa, che Pirandello ne fu preso. Preso dalla femmina e non dall'attrice. Costruì poi in sé una Abba attrice e donna.

A Lipsia, inverno 1925, una mattina presto Salvini bussò alla stanza d'albergo di Pirandello per una questione urgente. Lo trovò vestito, alla

scrivania. Notò il letto intatto. Gli chiese come mai, cosa avesse fatto e Pirandello, prendendo un mazzo di fogli scritti che aveva davanti a sé e rovesciandoglieli addosso, disse: «Ecco cosa ho fatto!» ed era il primo atto di *Diana e la Tuda*. Pirandello non spiccicava una parola di tedesco – invece secondo Anton Giulio Bragaglia Pirandello parlava tedesco – anche un semplice bicchier d'acqua era Salvini a doverlo chiedere. Pirandello era sempre tra le quinte durante la recita, borbottava nervosamente le battute tormentandosi il pizzetto.

In compagnia c'era Maria Letizia Celli, attrice classica, in versi, e c'era la Morino, attrice giovane, mancava una primattrice moderna. La Abba aveva ottenuto i primi successi con Virgilio Talli, tra cui *Il gabbiano*, Salvini fu spedito a Milano per scritturarla, la Abba chiese 250 lire al giorno, Salvini telefonò a Pirandello chiedendogli il da fare di fronte a una richiesta così alta. Pirandello rispose: «La mandi al diavolo!». Ma Salvini tirò e giunse a 190 lire. Quando venne a Roma per iniziare le prove di *Nostra Dea* né Pirandello, né Bontempelli, né Salvini l'avevano mai sentita recitare. Temevano il peggio. Ma fin dall'attacco delle prima battuta li conquistò tutti.

Un'altra cosa ho cercato di imparare da Pirandello – racconta Salvini – e non gliene sarò mai abbastanza grato: il ritmo del suo teatro che era il ritmo della sua vita e che è la chiave del ritmo dello spettacolo in genere. Quando accompagnai Pirandello nelle sue tournée all'estero, il maggiore elogio che sentii fare ai nostri attori fu quello di recitare con un tempo inimitabile. Il modo di dire è italiano ma all'estero, e specialmente in Germania, significava ritmo e si usava principalmente per indicare un ritmo stretto. Ciò non voleva significare che la lingua italiana fosse diventata più veloce nell'eloquio delle loro, il che sarebbe stato assurdo, ma che la nostra espressione drammatica aveva raggiunto per un miracolo di tecnica un dinamismo inimitabile. Soffrivo in principio a vedere con quale rudezza, vorrei dire brutalità, Pirandello pretendeva dai suoi attori un ritmo serrato di recitazione che riusciva a piegare la nostra lingua, di per sé tecnicamente lenta perché costituita di parole *chiuse*, in un fuoco d'artificio continuo. ('Chiuse': cioè ogni parola italiana termina con una vocale). Occorre quindi sostenere non solo nella dizione, ma, se mi si permette l'espressione, nell'interpretazione della parola, tutte le sillabe fino all'ultima. Pirandello – continua Salvini – rendeva omaggio all'ingegno di taluni grandi registi che allora giganteggiavano in Europa, entusiasmo quasi infantile per certe trovate sceniche che lo mandavano in visibilio. Pirandello non era un tecnico della scena propriamente detto, ma la sua mente era così aperta, e il suo spirito così giovane che nessuna idea, per quanto nuova, per quanto pazza, gli metteva paura.

Natascia Di Baldi

UN MANUALE SULL'ARTE DEL SUGGERITORE

Nota di Franco Ruffini - Il suggeritore è un mestiere del teatro, storicamente molto spesso appannaggio di attori falliti o all'uscita dalla carriera. Un'attività di servizio, di cui abbiamo avuto esperienza diretta come spettatori solo nel momento della crisi, quando il teatro dopo e contro l'Ottocento cercava di eliminarla, come il testimone d'un passato di cui ci si vergogna un poco. Ma il suggeritore è un nodo in cui convergono molte delle necessità del mercato dello spettacolo, in base al quale il teatro delle compagnie elaborò la sua raffinata e complessa sapienza.

Natascia Di Baldi dà qui notizia di un trattato completo sull'arte del suggeritore, a mia conoscenza l'unico testo che, per mole articolazione e completezza, possa a buon diritto ambire al titolo di trattato. È una ricerca, quella della Di Baldi, contrassegnata dal silenzio documentario che caratterizza gli argomenti non talmente marginali, ma al contrario talmente centrali da renderne inutile la trattazione in tempo reale, tanto la relativa sapienza era assorbita e quasi vanificata dalla pratica quotidiana. Tanto più singolare e prezioso è il documento di cui la Di Baldi dà notizia, in attesa di pubblicare un resoconto più dettagliato della sua ricerca.

Nell'ambito della ricerca che sto conducendo sul suggeritore nel teatro di prosa, sono venuta a conoscenza di un trattato dal titolo *Manuel du souffleur,* pubblicato a puntate tra il 1830 e il 1831 nel *Journal des Comédiens,* identificato dalla segnatura l'«art de souffler»[1] nel Museo-Biblioteca dell'Opéra di Parigi, che rimanda alla pubblicazione a puntate nella rivista. Il testo non risulta citato negli studi sul suggeritore nel momento di massima fioritura, né in quelli di carattere generale sul teatro dell'Ottocento.

Il 18 dicembre 1830 esce il primo capitolo del *Manuel du souffleur,* in apertura del numero 251 del *Journal des Comédiens, feuille spéciale des Théâtres de la France et de l'étranger,* diretto da Salme

[1] La scheda è al catalogo del Museo-Biblioteca dell'Opéra con la sigla C4464.

Jeune e stampato da David, Boulevard Poissonnière[2]. La rivista contiene, oltre al cartellone dei maggiori teatri francesi e stranieri, testi delle opere rappresentate, contributi biografici sugli attori, curiosità sull'arte teatrale, notizie riguardanti l'amministrazione e la legislazione.

In questo spazio editoriale si inserisce il trattato. I dieci capitoli di cui è composto, sviluppano ciascuno un tema relativo all'*art de souffler*. Nella prefazione, il redattore Auguste Chaalon D'Argé[3] dichiara che l'autore, tale T. Thibaut, dopo una lunga esperienza di lavoro come segretario, bibliotecario, suggeritore al *Théâtre de la Gaîté* di Parigi[4], ha riunito «des documens nouveaux et curieux», e «il a tracé les règles d'un art dédaigné; il a tenté de le relever, de l'ennoblir. Nous avons dû l'aider de tout notre pouvoir dans cette entreprise».

Null'altro, allo stato della nostra ricerca, è dato sapere sull'autore del trattato; né notizie che lo riguardino sono reperibili nell'archivio del Théâtre de la Gaîté[5]. I capitoli del trattato recano tutti la stessa intestazione: *Manuel du souffleur ou l'Art de Souffler au Théâtre, soumis à des règles fixes et enseigné par principes. Ouvrage entièrement neuf, par T. Thibaut, secretaire-Souffleur-Bibliothécaire du Théâtre de la Gaîté,* seguita dal titolo del capitolo[6].

[2] Il primo numero del *Journal des Comédiens* è uscito il 2 aprile 1829, e conservato alla Biblioteca de l'Arsenal di Parigi con la sigla RJ 114. Nel 1830 alla testata è stata aggiunta la dizione: «*feuille spéciale des théâtres de la France et de l'étranger*». Dall'ottobre del 1831 il giornale cambia veste editoriale e nome in *Gazette des Théâtres,* mantenendo nel sottotitolo la vecchia dizione. La nuova testata è orientata maggiormante all'informazione-promozione di stagioni teatrali e operistiche nazionali ed internazionali, nonché alla pubblicazione di necrologi. Nel febbraio 1836, dopo 792 numeri, chiude definitivamente. Fino al numero 789, pubblicato l'11 febbraio 1836, il redattore è Auguste Chaalon d'Argé, sostituito per gli ultimi due numeri da Auguste Lirieux.

[3] Auguste Chaalon d'Argé è anche autore dell'*Histoire critique des théâtres de Paris,* Paris, Lelong-Delaunay, 1882.

[4] Il Théâtre de la Gaîté, costriuto nel 1757 dall'architetto-costruttore Antoine Fouré, in Boulevard du Temple, fu luogo di incontro e alla moda, grazie all'ingegno di Jean-Baptiste Nicolet che lo orientò verso il teatro delle marionette. Dopo diversi incendi (clamoroso fu quello del 21 febbraio del 1835, avvenuto durante una prova generale in cui il teatro fu raso al suolo in un quarto d'ora), e continuativi cambi di nome, fu diretto, dal 1825 al 1835, da Guilbert de Pixérécourt. Per maggiori notizie sul teatro si veda P. Chauveau, *Les théâtres parisiens disparus, 1402-1983*, Paris, L'Amandier, 1999, p. 267.

[5] L'archivio del teatro è conservato al Museo-Biblioteca dell'Opéra.

[6] Il secondo capitolo, essendo breve, è stato accorpato al terzo all'interno del

Nel suo insieme, il *Manuel du souffleur* costituisce un resoconto dettagliato in cui viene sistematizzata una pratica del teatro, molto spesso indebitamente ridotta a mera aneddotica. I dieci capitoli, di cui proponiamo qui di seguito una sintetica descrizione, formano dieci «medaglioni» cesellati da un minuzioso orafo, proprio per tramandare quel sapere sconosciuto che si cela dietro le pratiche, destinato altrimenti ad essere dimenticato.

Capitolo I - Introduzione. Utilità del suggeritore. Qualità richieste per esercitare

Complice sin dal titolo del trattato la dichiarazione che la *profession du souffleur* può essere denominata arte, alla pari dell'arte di scrivere, di parlare e di ragionare, essa è, dice Thibaut «soumise à des règles, à des principes fondés sur l'expérience; ce n'est plus l'occupation d'un moment, c'est un emploi, une science, un art. On dit l'art de parler, d'écrire, de raisonner: pourquoi ne diraiton pas l'art de souffler?». Un'arte che l'autore fa risalire a Plauto, chiamandolo *monitor* (colui che avverte).

«Un bon souffleur est le palladium des acteurs, même les plus surs de leur mémoire. C'est dans sa présence, dans la conviction intime de son intelligence, que l'artiste puise son aplomb et le débit franc et naturel de son rôle», dice Thibaut, e poco più avanti aggiunge: «Le souffleur-copiste-bibliothécaire fait partie de la régie d'un théâtre bien organisé; il prend son rang aprés les régisseur, dont il peut, dans certains cas faire les fonctions par intérim».

Requisiti specifici per il lavoro del souffleur sono:

n° 252, uscito lunedì 20 dicembre 1830; il quarto compare nel n° 253 di giovedì 23 dicembre 1830; il quinto, per ragioni opposte al secondo, è diviso in due parti nei numeri 254 e 253 di sabato 25 e di lunedì 27 dicembre 1830; nel n° 256 di giovedì 30 dicembre 1830 si trova il sesto capitolo; il settimo è nel n° 257 di giovedì 6 gennaio 1831. Sempre per ragioni di lunghezza, l'ottavo capitolo è diviso in tre parti, uscite rispettivamente nei numeri 259, 270 e 274 di giovedì 13 gennaio, domenica 20 febbraio e domenica 6 marzo 1831. Il penultimo capitolo è anch'esso diviso in tre parti, uscite nei numeri 276, 277 e 282 di martedì 15 marzo, giovedì 17 marzo e domenica 3 aprile del 1831. L'ultimo capitolo, in due parti, esce domenica 28 giugno e domenica 8 settembre del 1831, nei numeri 315 e 326. I numeri della rivista contenenti i capitoli I, II, III, IV, V e una parte del X sono conservati al Museo-Biblioteca dell'Opéra di Parigi con la sigla π 145; tutti gli altri, sono consultabili alla Biblioteca Nazionale di Francia alla sigla Z5424.

la jeunesse, de l'intelligence, connaître un peu la scéne, avoir beaucoup lu, posséder une vue excellente, de l'oreille, de la vivacité dans la voix, une prononciation pure, une lecture prompte et facile. Il est important qu'il sache sa langue, connaisse un peu de musique; qu'il soit bon expéditionnaire, qu'il ait de l'ordre, de l'activité, et beaucoup d'exactitude.

Nonostante ciò, quella del suggeritore è una professione poco retribuita, soprattutto in quei teatri di second'ordine.

Capitolo II - Una parola sulle opere drammatiche

Al di là delle singole difficoltà degli attori, Thibaut, propone una gerarchia dei generi in base alle complessità che essi presentano alla professione del rammentatore: 1) la commedia; 2) il dramma; 3) la tragedia; 4) il vaudeville; 5) l'opera-comica; 6) il melodramma.

È la commedia la più difficile da suggerire: esige un'attenzione continua sugli attori, sulla scena, e «une intelligence éprouvée». Ma:

il est bien entendu que cette stricte attention n'est pas absolument nécessaire lorsque l'ouvrage en représentation est nouveau et se joue tous les jours; car il est certain qu'à compter de la sixième représentation de quelque pièce que ce soit, le souffleur ne doit pas avoir un mot à dire, s'il a affaire à des acteurs qui se respectent et qui possédent l'amour de leur art.

Il dramma richiede da parte dell'attore una dizione misurata nei tempi e nelle pause, così come il vaudeville, le cui battute devono essere ben conosciute, per consentire al suggeritore di intervenire ogni quattro versi o ogni due, se l'attore lo domanda.

Nella tragedia, essendo recitata lentamente per via delle rime e della metrica, il suggeritore deve solo rinviare una parola ogni sei versi, senza entrare nel merito della metrica o della rima. «Et, en général, dans touts les pièces en vers le souffleur ne peut que prévenir de temps en temps son acteur sans être passible desdites fautes que l'intelligence et le talent de l'artiste peuvent seuls adoucir, soit en improvisaut habilement, soit en escamotant le mot ou la phrase qui ne lui vient pas».

Per quanto riguarda l'opera comica, è diretta dal maestro d'orchestra, al suggeritore restano solo le parti dialogate.

Il melodramma non presenta eccessive difficoltà essendo composto per lo più da musica, balletti e pantomima, e il suggeritore può riposare.

Capitolo III - Buca e arredi del suggeritore

La buca, la cui apertura dipende dalla larghezza dell'arcoscenico, ha all'interno un tavolo per i manoscritti e per gli oggetti d'uso. L'arredo si compone di un sedia ripiena di crine o di pelle, o di velluto, posta al centro della buca con un banchetto per i piedi. Thibaut dice di preferire una sedia alta con cuscino e spalliera: permette di effettuare movimenti più rapidi. Di fronte è posto un leggio molto massiccio dal bordo largo con dei ganci attaccati al pavimento che ne assicurano la stabilità.

Realizzato in radica di legno e tornito in ebano, di 12 o 15 linee di diametro per ogni punta, il bastone a tre punte (*le bâton à trois fins*), lungo trenta centimetri, serve a fermare le pagine del manoscritto. Della stessa lunghezza è la bacchetta, una semplice asta di giunco con un uncino in una delle due estremità, utile a raccogliere oggetti caduti sulla scena. Nel caso in cui questi oggetti precipitano nella buca, esiste il piastrone (*le plastron*), una specie di scudo di cinquanta centrimetri per trenta, utilizzabile anche come base d'appoggio per scrivere velocemente sul copione.

Importante avere nella buca una lanterna semicircolare, senza vetro, né chiusure, che, appesa alla sinistra della copertura, la illumina quando la scena è completamente buia. È compito del ragazzo di servizio accenderla qualche secondo prima, avvisato da una campanella che ha pure una funzione scenica di produrre effetti acustici. Oggetto raro ma indispensabile è la molletta traspositiva: un bastoncino di legno aperto nel mezzo in cui vengono inserite le trasposizioni di scene e di atti, altrimenti troppo lunghi da ricopiare nel manoscritto. Per riscaldare la buca durante l'inverno è d'uso l'ampolla con l'acqua, la cui manutenzione è compito del *concierge,* retribuito direttamente dal suggeritore.

Infine, Thibaut consiglia uno scrittoio completo, composto da due scomparti: il primo, destinato all'inchiostro, alle polveri e ai panetti di ceralacca; il secondo, alle forniture d'ufficio come temperini, penne e matite. A questi si aggiunge un quaderno di carta a rotoli.

Capitolo IV - Diritti e doveri del suggeritore

«Le souffleur fait partie de la régie d'un théâtre, il prend son rang apèrs le sous-régisseur et marche de pair avec les artistes dont il n'a que des prières à recevoir et point d'ordre, à moins qu'il ne soit

appointé par les acteurs eux-mêmes en qualités de sociétaires-gérants».

La prima preoccupazione di un suggeritore, nel momento in cui entra operativamente in una compagnia, è di informarsi del modo in cui gli attori desiderano essere suggeriti, annotando per tale scopo un quaderno.

Tutte le prove richiedono la sua presenza. Alle repliche, invece, è necessario che egli sia in teatro solo un quarto d'ora prima dell'apertura del sipario per ricevere le raccomandazioni degli attori, preparare i testi dello spettacolo, e, in occorrenza, sostituire il *sous-régisseur.* In tal caso il suggeritore deve assicurarsi che gli attori della prima scena siano in teatro, consultarsi col macchinista della messa a punto della scenografia, dare i tre colpi all'orchestra e multare coloro che eventualmente trasgrediscono le regole del teatro.

Un suggeritore, con il consenso del Direttore, può assentarsi dal lavoro solo se provvede egli stesso alla sua sostituzione. In ogni caso deve essere presente durante la prime dieci repliche di un'opera nuova, durante le prime cinque prove, nei primi tre debutti di un qualsiasi attore ed anche quando lo spettacolo è stato improvvisamente cambiato o qualora un attore sia sostituito da un suo collega malato. Al di là di questi casi egli potrà ottenere un congedo per una sera e fors'anche per una giornata.

Quando un suggeritore svolge le mansioni di bibliotecario, è sua cura di rilegare e conservare tutti i manoscritti, e ricavare un certo profitto da questo incarico, copiando, cioè, per uso privato pièce, parti, battute, tirate famose etc... Ma, conclude Thibaut che «je préferais que l'ont m'eut quelqu'obligation, à la recette d'un salaire qui me forçait à ce travail».

Capitolo V - Segni e termini convenzionali della professione

Les termes à bien connaitre pour exercer convenablement la profession de souffleur sont: les *repliques*, les *renvois*, les *traditions*, les *traspositions*, les *accolades*, les *coupures*, l'*anti-contre-sens*, les marques *prévenante*, *importante*, *précoyante,* et plusieurs signes abréviateurs qui rendent la pratique plus facile, plus prompte et plus sûre.

La replique se donne en paroles ou en action: c'est le dernier mot ou la dernière phrase d'un couplet. C'est une pose, un geste, un fait quelconque, qui détermine l'émission immédiate d'un autre mot, d'une autre phrase ou d'une autre action, soit apparente, soit occulte. Acteurs, musiciens, machi-

nistes, employés, tous se donnent réciproquement des repliques qui concourent à la réussite compléte de l'opération.

Due sono le specie di *repliques*, le ordinarie e le straordinarie. Le prime concernono le entrate e le uscite di scena, e la copiatura delle parti; le seconde riguardano invece le parole, le azioni e gli accessori.

I «*renvois*» servono ad aggiungere parole o frasi al discorso accompagnate da note. Così come le «*traspositions*» di scene o di atti non esigono segni particolari: si scrive in basso una nota di rinvio, ma è merito del suggeritore evitare di confondersi, ricopiando le note in un foglio così da poter ristabilire l'ordine all'istante.

Le «*traditions*» consistono in parole o frasi di una scena che gli attori mescolano col testo.

Le «*accolades*» sono le aggiunte e i tagli. I «*coupures*» sono di cinque tipi. Si dice taglio «tacito» quando l'attore salta una parola o una frase; «clandestino» è un taglio non autorizzato ma praticato dall'attore con la complicità del suggeritore; il taglio «momentaneo» è stabilito in accordo con il suggeritore e il direttore del teatro, o dell'autore stesso per abbreviare lo spettacolo. È chiamato «vagabondo» il taglio di un attore che improvvisa durante lo spettacolo e «definitivo» quando al contrario è voluto dall'autore.

Thibaut conia il termine «*anti-contre-sens*» per indicare, a margine del manoscritto, il punto in cui l'attore inverte le parole, le frasi, compromettendo la comprensione del testo.

Il segno *prévenante* è indicato da un trattino numerato posto a margine accanto alla riga, con un numero sopra la parola da suggerire; «importante» è un segno indispensabile solo per le opere in versi; il segno *précoyante* è marcato dalla sigla TV («*tourner vite*»), posta a fondo pagina.

Più in generale, Thibaut, raccomanda di trovarsi a suggerire sempre con un tempo di anticipo di tre righe rispetto la recitazione degli attori.

Capitolo VI - Le prove

In questa fase il rammentatore deve conoscere a fondo tutti i segni della sua professione, acquisendo familiarità con il manoscritto e con tutti i mezzi per suggerire efficacemente. Le prove hanno diverse fasi: quelle in cui si attribuiscono le parti, la prova preparatoria, la

messa in scena, la prova di memoria e d'insieme, la prova parziale ed infine la prova generale.

Una volta che una pièce è stata approvata e data al copista, viene letta agli attori, ai quali vengono affidate le parti. Dal giorno seguente, ogni attore recita la sua parte a braccio, mentre il Direttore confronta l'esattezza del duplicato con l'originale. Da questo momento iniziano le prove preparatorie nel foyer che hanno lo scopo di affiatare gli attori tra di loro e ciascuno con le sue parti. Per questa fase il suggeritore non è indispensabile, ma, se si richiedono modifiche al manoscritto, egli è convocato e viene fatto sistemare lo scrittoio nel foyer.

È dalla messa in scena che la presenza del suggeritore diventa indispensabile:

> On ne s'imagine pas comme un manuscrit change de face lorsqu'il a subi une mise en scène soignée. Ce sont des ratures, des renvois, des trasposition, des changemens de phrases, de mots, de pensées, d'expressions; ce sont des scènes entières dénaturées, refaites et surchargées de nouveau; ce sont quelque fois des actes à composer et à recopier entièrement.

Già dalla prova generale il suggeritore prende il suo posto in buca, pur suggerendo poco ma seguendo attentamente il copione. Memorizza e annota i punti più deboli, i passaggi più difficili, guadagnandosi così la stima degli attori, che sono da lui aiutati proprio laddove avevano mostrato difficoltà di memoria.

Capitolo VII - Errori del suggeritore nei riguardi degli artisti drammatici

In questo capitolo, ed in parte nel successivo, Thibaut si concede al racconto biografico e anedottico, che, seppure interessante, non ritengo necessario riportare in questa sede ai fini di una sintetica descrizione del trattato. Tuttavia, dal racconto si evince che la confidenza tra attori e suggeritore non nuoce alle loro rispettive professioni, ma è evidente che tra i due esiste pur sempre una barriera difficile da superare. A dimostrazione di ciò, Thibaut consiglia di non lasciarsi distrarre dalle grazie di qualche attrice, né di cedere al piacere di leggere un romanzo in buca, né di addormentarsi durante uno spettacolo: le ire e le vendette degli attori potrebbero essere incommensurabili.

Capitolo VIII - Gli artisti drammatici e i loro errori nei riguardi del suggeritore

Facendo vanto della sua esperienza e conoscenza diretta del mondo teatrale, Thibaut, descrive con minuzia di dettagli i caratteri e le qualità degli attori, sia fisiche sia morali, che possono essere fonte di equivoci e di incomprensioni per la *profession du souffleur.*

Nel caso in cui il suggeritore non conosca gli attori con cui si accinge a lavorare, Thibaut raccomanda alcune regole generali:

1 - l'affaiblissement de la voix; 2 - l'agitation du pied; 3 - les regards sur le trou; 4 - l'oreille inclinée vers le trou; 5 - un temps pris inutilement; 6 - la toux de commande ou forcée; 7 - remonter la scène sans nécessité; 8 - la tête tournée au lointain; 9 - un passage tronqué; 10 - un geste timide et sans vérité; 11 - la lenteur d'un débit mal assuré; 12 - avancer d'un ou de deux par son interlocuteur vers le trou, en parlant; 13 - le yeux fermés subitement; 14 - une voubilité hors du rôle et peu ordinaire à l'acteur.

È dovere di un suggeritore osservare ed ascoltare le sfumature degli attori e

de faire son possible pour aider les improvisateurs à débiter à la lettre, soit à la scéne, soit par des conventions particulières. S'ils sont incorrigibles, il faut se contenter de les suivre scrupuleusement pour les tirer d'affaire s'ils s'égarent tout-à-fait, et pour envoyer le mot à l'interlocuteur quand les répliques ne lui sont pas exactement fournies.

Capitolo IX - Osservazioni pratiche

In alcuni teatri ci sono delle buche sorde ed altre sonore: le prime, esigono che il suggeritore sporga di molto la testa per farsi sentire; le seconde, pur rinviando il suono, non permettono che le parole siano ben comprese. Una volta verificata l'acustica, Thibaut propone di suggerire in tre modi:

Du trou au manteau d'arlequin, avec la voix ordinaire; au même poit au quatrième plan, avec le gosier, et au-delà avec l'expression de la figure, celle des gestes et le mouvement des lèvres. Bien articuler en soufflant est la chose la plus essentielle, surtout pour le premier mot, quand il fait pertie indivisible de la phrase. Une bouche qui prononce comme il faut n'a pas besoin d'une forte émission de voix pour se faire comprendre d'un acteur intelligent qui sait assez son rôle pour en saisir les phrases à la simple connaissance des premiers mots.

Quando l'attore è al contrario troppo lontano da poter sentire, bisogna pronunciare le parole amplificando i movimenti delle labbra.

In alcuni casi il suggeritore deve ricordare all'attore persino le indicazione di messa in scena, come ad esempio l'uso di accessori ed anche i movimenti, nonché le entrate e le uscite di scena. Deve stare attento a ripetere tre o quattro volte le parole all'attore in difficoltà, e se in scena sono presenti due attori di poca memoria, deve dare precedenza a colui che ha la parte più importante.

Per quanto riguarda l'intonazione Thibaut dice che

> le souffleur devait s'en tenir à l'envoi pur et simple des mots sur un seul diapazon, je veux bien m'y conformer, d'autant plus que cette marche est moins fatiguante: mais je soutiens qu'il est des cas, où cette intonnation, qui n'est au reste qu'un surcroit de zèle et de complaisance de la part du souffleur, peut être fournie à certains acteurs qui reprennent des rôles et qui n'entrent point dans les intensions des auters.

Capitolo X - Le scritture

Il suggeritore-copista è l'incaricato della trascrizione dei manoscritti e di tutte le parti di ogni opera drammatica, ricevuta dal comitato di lettura e sottoposta allo studio dell'amministrazione. Ogni manoscritto, non vistato dalla censura, appartiene di diritto al suggeritore che è libero così di disporne e affidarlo ad un libraio per la stampa, da cui ricavarne dei proventi.

> Le papier dont on se sert ordinairement pour les manuscrits est la couronne fine double de seize livres, légèrement battue et rognée. On emploi ce papier par cachiers d'une demi-main, et l'on copie les actes séparément avec chacun une première feuille qui sert de couverture portant le titre de l'ouvrage et le numéro de l'acte. Sur le verso de la couverture de la première partie. On inscrit la nomenclature des personnages de la pièce, en laissant de la place pour mettre les nomes des acteurs en regard, on répète le titre en tête du recto suivant, ainsi que le numéro de l'acte, et ensuite on pose la décoration, le tout séparé par des traits différens et en page pleine. Ce n'est qu'à partir de la scène première qu'on écrit a mi-marge.

I titoli delle scene si scrivono a caratteri grandi quanto gli atti che vengono numerati in cifre arabe. Questi devono essere separati dai personaggi con due soli trattini di penna. I nomi dei personaggi sono più piccoli e quelli del dialogo ancora meno, risaltando dal testo.

Ogni prima riga di battuta inizia con una lettera maiuscola e quando non è una continuazione della frase precedente, ha un rientro di due centimetri dal margine. Le indicazioni di azioni vanno scritte fuori testo a caratteri molto piccoli, così come quelle riguardanti le battute fuori scena.

La messa in scena di un'opera è di rado conforme a quella fornita al Direttore del teatro dall'autore, e il suggeritore, che come detto sopra fornisce il manoscritto alla stampa, è incaricato di rivederla e di cambiarla, trascrivendola a caratteri piccoli su fogli volanti.

Claudia Palazzolo

RUDOLF LABAN A PARIGI UNA RECENSIONE DI ANDRÉ LEVINSON

Settembre 1925. Rudolf Laban, danzatore, coreografo e ricercatore ungherese, considerato ancora oggi il maggior teorico della danza del XX secolo, creatore di un complesso sistema di scrittura del movimento, già autore di diverse opere teoriche sulla danza e il movimento, danza per la prima volta a Parigi al Teatro dell'Esposizione delle Arti decorative in una sala semivuota. Pochi, pochissimi i testimoni che possono raccontarci questa prima di Rudolf Laban a Parigi, ma tra loro ce n'è uno di eccezione. Questo testimone è André Levinson, ex insegnante di lingua e letteratura francese a San Pietroburgo, stabilitosi a Parigi nel 1921, dal 1922 critico di danza per *Comoedia*, autore di molti saggi sulla danza dell'epoca, erudito ed acuto osservatore della scena parigina quanto irriducibile partigiano del balletto classico [1].

La sua inappagabile curiosità in materia di danza lo spinge a esplorare ogni sorta di territorio coreografico passando dalla scena dell'Opéra Garnier o dello Chatelet al Théâtre des Champs Elisées, alle Folies Bergères. È inoltre uno dei pochissimi critici conclamati che ama inoltrarsi alle Esposizioni internazionali per seguire gli spettacoli extraeuropei [2]. André Levinson vedrà Rudolf Laban per la pri-

[1] Per l'attività di Levinson come critico di danza consultare innanzitutto gli articoli apparsi dal 1922 al 1934 su *Comoedia*. Cf. anche A. Levinson, *La danse au théâtre. Esthétique et actualité mêlées,* Paris, Librairie Bloud et Gay, 1924; A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, Paris, Editions Duchartre et Van Bouggenhoudt, 1929 (riedito come A. Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, Paris, Actes Sud, 1991). Di questo testo che mi sembra il più interessante e ricco di considerazioni, consiglio comunque di consultare la versione integrale: la recente riedizione presenta sfortunatamente una selezione molto ridotta rispetto al testo originale. Cfr. anche A. Levinson, *La Argentina. Essai sur la danse espagnole*, Paris, Frazier-Soyer 1932, A. Levinson, *Les visages de la danse*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1933.

[2] Oltre alla produzione di Levinson già citata cfr. N. Savarese, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza, 1992, ed il mio C. Palazzolo, *Danses théâ-*

ma volta a Parigi all'Esposizione internazionale di Arti decorative e pubblicherà su *Comoedia* la recensione dello spettacolo visto[3]. Nel Settembre del 1925 il critico è al corrente dell'eccezionale vivacità culturale che caratterizza la Germania negli anni della repubblica di Weimar, della diffusione delle scuole di danza moderne, dell'emergere di quella che sembra essere una nuova corrente della modernità in danza, l'*Austruktanz* o Danza d'espressione. Il critico ha certamente letto gli articoli di Giovanni Miracolo apparsi su *Comoedia* in occasione della permanenza in Italia di quattro dei suoi danzatori (Jens Keith, Dussia Bereska, Edgar Frank, Ingeborg Roon) e dei «concerti di danza» presentati in Gennaio a Roma al Teatro degli indipendenti[4].

André Levinson cita l'ultimo libro di Laban, *Il mondo del danzatore*, vera bibbia dei danzatori d'espressione, frutto di dieci anni di pratica e riflessione – tra il 1909 e il 1918 – e pubblicato nel 1920[5]. Non sappiamo se Levinson avesse in effetti letto i già numerosi testi di Laban. Quel che è certo è che in questo stesso articolo il critico evoca le velleità del Laban teorico «Vorrebbe riunire in un solo sistema le diverse funzioni della danza: realizzazione del ritmo, espressione dell'uomo interiore, disposizione di forme plastiche. Vorrebbe vedere la danza emancipata dalla musica. Vuole un'architettura in movimento, arte spaziale»[6].

Forse il primo, fondamentale apporto del pensiero di Laban sta nel fatto di aver parlato di danza come movimento, applicato dunque alla danza il frutto dell'osservazione del movimento in diversi

trales et spectacles de la technologie aux Expositions de Paris: l'impact sur la culture de l'époque, Tesi di Dottorato diretta dal professore Georges Banu, La Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2000.

[3] A. Levinson, *Echanges musique de danse*, in *Comoedia*, 28 settembre 1925.

[4] G. Miracolo, *La Laban Tanz-Buhne. Un quartetto e una scuola celebri*, in *Comoedia*, vol. VII, n. 1 gennaio 1925. Ora in Silvia Carandini – Elisa Vaccarino, *La generazione danzante*, Ed. Di Giacomo, Roma, 1996.

[5] Cfr., i principali scritti di Laban in tedesco e in inglese: *Die Welt des Tanzers. Funf dankereigen*, Stuttgart, Walter Seifert, 1920, 1922, 1926, *Choreographie*, Iena Diederichs, 1926; *Des Kindes Gymnastik un Tanz*, Oldenburg, Gerhard Stalling, 1926; *Ein Leben fur den Tanz. Erinnerungen*, Carl Reissner, Dresde 1935 (Londra Mac Donald & Evans, 1975; Bern, Stuttgar, Paul Haupt, 1989); *Effort. Economy in Body Moment*, Manchester, Paton Lawrence & Co, 1947, 1967, 1974. *Mastery of Movement on the Stage*, Londres, Macdonald & Evans, 1950, 1960, 1971, 1980. Quest'ultimo testo è stato pubblicato inoltre in francese e in italiano. Per l'edizione francese cfr. *La maîtrise du mouvement*, Paris, Actes Sud, 1994.

[6] Levinson, *Echanges...*, cit.

contesti dell'attività umana, considerandone sempre le diverse finalità, il lavoro, il rito, l'espressione di un sentimento o di un'emozione ed individuato i quattro fattori spazio, tempo, energia, peso che ne determinano la qualità. È solo a partire dallo studio della necessità e finalità del movimento che Laban concepisce, a tappe ulteriori e non senza contraddizioni, una teoria della danza – arte assoluta perché attraversa «tempo e spazio» – estremamente articolata[7].

Levinson si stupisce dunque quando, quasi per caso, intravede il nome di Rudolf Laban, senza nessun chiarimento né note biografiche, su uno dei programmi del Teatro dell'Esposizione. Il critico crede ad un'omonimia, poi ipotizza una strategia dello stesso Laban, che, arrivando per la prima volta a Parigi «senza trombe, né tamburi», si sarebbe affidato alla reazione immediata, istintiva del pubblico parigino. In questo André Levinson probabilmente si sbaglia.

Non è la prima volta che i teatri ufficiali, gestiti direttamente dai commissari di una classe dell'Esposizione, si rivelino alla fine un fallimento per lentezze burocratiche e per mancanza di una reale direzione artistica. Il teatro d'Auguste Perret, costruzione effimera, era stato per mesi il fiore all'occhiello della campagna mediatica sull'Esposizione delle Arti decorative, e anche dopo l'inaugurazione era rimasto, insieme al celebre padiglione di Le Corbusier, una meta obbligata per i visitatori accorti, interessati soprattutto alle nuove tendenze dell'architettura contemporanea. Ma il «teatro modello», costruzione esagonale in cemento e acciaio, estremamente sobrio, con

[7] Fra testi più recenti sul coreografo occorre innanzitutto citare la ricca biografia di Valerie Preston Dunlop, allieva, collaboratrice, assistente del coregrafo: *Rudolf Laban. An extraordinary Life*, Londres, Dance-box 1998 e R. Hodgson-V. Prenston Dunlop, *Rudolf Laban: an Introduction to his Work and Influence*, 1990 qui consultato in traduzione francese *Indroduction à l'oeuvre de R. Laban,* Actes Sud, 1991 che offre una introduzione sintetica dei principali temi della riflessione e della pratica labaniana. Fondamentale anche I. Launay, *A La recherche d'une danse moderne Rudolf Laban-Mary Wigman* Paris, Editions Chiron, 1996, che analizza il pensiero di Laban sulla danza e il movimenti con gli strumenti di indagine dell'estetica della danza e in seno ad un più ampio dibattito sulla modernità. In lingua italiana restano fondamentali le ricerche di Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agit prop. Teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988 e *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990 che trattano tra gli altri argomenti della «cultura del corpo» in Germania e dei movimenti per la Riforma della vita. Si ricordano inoltre il saggio di Donatella Bertozzi su Rudolf Laban in Silvia Carandini – Elisa Vaccarino, *La generazione danzante*, cit.; AA.VV., *Rudolf Laban. Dalla danza libera agli anni Ottanta*, Comune di Reggio Emilia/I teatri, 1990; Rudolf Laban, *L'arte del movimento* [1950], a cura di Eugenia Casini Ropa e di Silvia Salvagno, trad. it. di Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria Editrice, 1999.

la sua scena tripartita e dotato di infrastrutture all'avanguardia, accogliendo le maggiori compagnie dell'epoca avrebbe dovuto dimostrare anche di essere lo spazio ideale per la creazione registica contemporanea. Ma i ritardi nella costruzione di questo teatro, peraltro conclusasi a ridosso dell'inaugurazione dell'Esposizione, così come i costi eccessivi dell'operazione resero impossibile l'attuazione del progetto. Il programma, definito a ridosso dell'inaugurazione, privilegiò spettacoli in formato minore, soli e duo a costi non elevati e che non richiedevano allestimenti complessi. La scelta di dare molto spazio alla danza fu dunque determinata più da esigenze d'ordine pratico che da reali motivazioni artistiche. Al teatro dell'Esposizione furono invitati i rappresentanti di tutte quelle tendenze parigine che in contesti non ufficiali rappresentavano, nel bene e nel male, la modernità in danza: danzatori liberi eredi di Isadora, esotici e pseudo-asiatici, ritmici[8]. Alcuni di loro erano molto conosciuti sia dal pubblico parigino mondano, frequentatore abituale di Music-Hall che dagli appassionati di danza[9]. Basta citare qualche nome per avere un'idea della ricchezza e dell'eterogeneità di proposte coreografiche presentate al teatro dell'Esposizione: La Argentina, Nyota Inyoka, Jeanne Ronsay, Yvonne Serac «danzatrice silenziosa» che collaborò più volte con Gaston Baty, Berthe Roggen, i Balletti stilizzati di Boris Kniaseff, la coppia Clothilde et Alexandre Sakharoff, i balletti fantastici di Loïe Fuller ma anche la più famosa troupe di Girls del momento, le Tiller Girls, venute dagli Stati uniti per l'occasione e i cui balletti per l'inquietante somiglianza fisica e la sincronia di movimento ricordano a Levinson le parate militari. Della famosa scena tripartita, vanto di Perret, venne usata solo la parte centrale, le altre furono coperte e restarono inutilizzate.

In questo contesto, e date queste premesse, si spiega l'assenza di pubblicità legata alla prima di Laban a Parigi per cui Levinson si meraviglia tanto. André Levinson sembra rallegrarsi inoltre della «ripresa delle relazioni intellettuali con la Germania»[10]. Dalla fine della guerra le relazioni culturali tra i due paesi sono quasi inesistenti, in-

[8] Palazzolo, *Danses théâtrales...*, cit.

[9] In questi anni in cui Parigi si appassiona per i Balletti Svedesi e per la *Revue nègre* de Joséphine Baker, la ritmica di Dalcroze è inserita nel programma della Scuola dell'Opéra (de 1919 à 1925). Levinson critica enormemente il direttore Jacques Rouché per questa novità introdotta nella scuola. Secondo lui la ritmica era un «parassita che vegetava sul conservatorio di danza et ne deteriorava gli organi vitali». A. Levinson, *Epitaphe*, in *Comoedia*, 21 septembre 1921.

[10] Levinson, *Echanges...*, cit.

terrotte solo da una recente missione del governo che ha inviato in Germania il regista Firmin Gemier. Il giudizio di Levinson sulla danza di Laban sarà profondamente nutrito dalle riflessioni del critico sulla Germania del tempo.

Si tratta di una delle rarissime testimonianze su Rudolf Laban come interprete oltre che coreografo e teorico. Il giudizio di Levinson sarà perentorio quanto come sempre articolato e inaugurerà la serie di articoli dedicati dal critico alla nuova danza tedesca. In questo 1925, Rudolf Laban non era certo un *outsider* come le altre troupe invitate all'Esposizione, ma aveva assunto importanti cariche istituzionali: molti dei suoi sforzi sono dedicati a rendere professionale l'arte della danza. Una ventina di scuole labaniane sono aperte in tutto il paese, senza contare tutte le altre dirette da suoi collaboratori, Dussia Bereska o Mary Wigman, assistente di Laban fino al 1919. Era divenuto maestro di ballo (una sorta di coreografo residente), all'Opéra di Manheim, poi ad Amburgo al Theater am Zoo che diviene la sede della compagnia la *Tanzbuhne Laban*. Nel 1924 una lunga tournée aveva portato la compagnia in Austria, Italia e Yugoslavia. Negli ultimi anni la pratica dei «cori in movimento», cori di dilettanti coregrafati da Laban e con i danzatori labaniani come solisti, si diffondono a Francoforte, Stoccarda, Berna, Budapest, Berlino, Vienna, Zurigo... Laban è quindi una figura centrale e istituzionale in Germania, ma a Parigi verrà accolto senza alcun riconoscimento e all'interno di un programma raffazzonato, assimilato agli altri danzatori, ben noti dal pubblico parigino ma considerati dagli organizzatori artisti minori. Una scelta diplomatica?

All'Esposizione Rudolf Laban presenta una serie di soli e duetti in collaborazione con Madica Szanto, ungherese moglie del compositore Thèodore Szanto abbastanza noto a Parigi. Valery Prenston-Dunlop, ex-assistente del coreografo nonché la più importante biografa di Laban, citando appena l'episodio nel suo recente *Rudolf Laban. An extraordinary Life* si chiede per quale motivo Laban avesse accettatto, per questa prima parigina, di danzare con una danzatrice sconosciuta, che certamente non faceva parte della cerchia dei suoi collaboratori. Non sappiamo a che scopo questo duetto fosse stato organizzato, ma Madika è stata probabilmente, insieme à Rolf De Maré, direttore degli *Archives de la danse*, l'artefice di questa tournée labaniana.

Il critico del *Courrier musical,* certamente meno informato sulla persona di Rudolf Laban di quanto lo fosse Levinson, dedica quasi tutto l'articolo alla danzatrice. «Le sue danze silenziose rappresenta-

no per così dire lo svolgimento di tutta una mostra di quadri dello stesso pittore in una serie di emozioni umane che non hanno nessun bisogno di un supporto musicale»[11]. Si potrebbe ipotizzare che Laban accettò di lavorare con la coppia Szanto proprio perché incuriosito dal tipo di ricerca sulla musica e movimento. Il pezzo musicale d'*Historiette*, uno dei pezzi danzati da Madika Szanto a conclusione del programma, era composto da Theodore Szanto su un'idea coreografica della danzatrice. Questo processo creativo affascina anche Levinson, partigiano, a suo modo, di una autonomia della danza dal diktat della partitura musicale. «Al principio fu il gesto, un corpo mosso da un'emozione».

L'emancipazione della danza dalla musica resta una delle preoccupazioni di Laban fin dalle sue prime ricerche. Il suo sistema di scrittura della danza, *cinetografia* o *labanotation*, sorta di partitura della danza, l'individuazione di una serie di «gamme» di movimento, attraverso le quali comporre una sorta di melodia del corpo, testimoniano l'attenzione di Laban per una musicalità del movimento propria ad ogni individuo. Secondo Levinson il coreografo «non danza» ma piuttosto «riproduce con le braccia la linea melodica del pezzo»[12].

Che fosse danzatrice o dilettante, in ogni caso, la signora Szanto non dispiacque a Levinson che apprezzò la «grazia innata» della danzatrice evidentemente molto di più dell'elaborato grottesco di Laban. Il dettaglio non ci lascia indifferenti. La danza della signora Szanto, che presentava sue coreografie, doveva probabilmente somigliare a quelle danze post-duncaniane che da anni sfilavano sui palcoscenici di Parigi e che da anni Levinson non perdeva l'occasione di criticare. Benché talvolta dotate di «grazia innata», l'elaborazione del movimento non scaturisce da progetti e principi precisi e Levinson denuncerà anche da morta Isadora Duncan per aver provocato la nascita di un movimento senza futuro. Ma all'Esposizione, non è certo la signora Szanto, ma Laban che incuriosisce e preoccupa Levinson.

Il programma presentato riunisce soli e duetti creati rispettivamente da Laban e Szanto. Se dei pezzi eseguiti e creati da Madika Szanto non sappiamo molto, sappiamo con certezza che i pezzi eseguiti da Laban erano tra le sue creazioni più recenti alcune delle qua-

[11] A.M., *Une grande manifestation chorégraphique au théâtre de l'Exposition*, in *Courrier musical*, 1 ottobre 1925.

[12] *Ibidem*.

li facevano parte del repertorio della tournée internazionale del 1924. *Ipanema* era un solo di danza di genere «ritmico» del 1925, su un brano di Darius Milhaud eseguita in origine dal danzatore Hermann Robst e *Marotte*, era una danza «grottesca comica» del 1924 [13]. La ballettografia di Valerie Preston-Dunlop attesta che nel repertorio di Laban ogni danza era definita secondo un categoria di genere: «grottesca», «ornamentale», «estatica», «stilizzata», etc.

Molto poco può raccontarci la letteratura specialistica sulle creazioni minori di Laban e ancor meno del Laban interprete. A differenza dei suoi ex allievi Wigman, Palucca, Kreutzberg non sappiamo quale fosse la resa scenica di Laban interprete. Ma quello che in questa sede ci interessa valutare non è la peculiarità del Laban interprete, quanto capire cosa Levinson colse di queste danze e in che misura poté servirsi di quella visione per confermare e nutrire il suo punto di vista sulla danza moderna centroeuropea [14].

La parata di Laban appare confusa e forzata: ha origine da quel comico grottesco che è in Germania una delle espressioni tradizionali del «male romantico»: conosciamo attraverso il cinema questa tendenza alla deformazione, questo «imp of perversity», folletto della perversione che devasta ciclicamente il genio germanico». Dunque la danza di Laban non è solo imputabile di «modernità» ma sintomo di un malessere storico tedesco – la sconfitta bellica, l'instabilità governativa, il pagamento dei danni di guerra o, addirittura espressione tipica di una cultura. Com'è sua abitudine, peccando talvolta di determinismo, André Levinson, considera il corpo danzante come riflesso di una specifica cultura. Questo non gli impedisce affatto di analizzare la creazione e di cogliere anche puntualmente le differenze tra i diversi danzatori dello stesso paese. «Laban ottiene in modo complicato risultati deludenti. Ogni parte del corpo è portata ad agitarsi autonomamente dalle altre: recita con le spalle, con i gomiti, con i polsi particolarmente agili». Dal punto di vista dell'analisi del gesto, le osservazioni di Levinson, seppur in negativo, colgono certi elementi che si riveleranno tipici della danza centroeuropea dell'epoca e per certi versi della danza moderna *tout cour*: il coinvolgimento del movimento in ogni parte del corpo-polsi, spalle, gomiti; rifiuto dal «cor-

[13] Nella più recente ballettografia di Valerie Prenslon Dunlop sono menzionati alcuni titoli dei pezzi di cui Levinson parla e presentati nel teatro dell'Esposizione.

[14] Benché si conosca molto più il Laban teorico che il coreografo o il danzatore certo è che Laban aveva continuato a danzare regolarmente da solista sino a quando nel 1926, un infortunio sulla scena interrompe la sua carriera di interprete.

po in blocco»[15], definito dall'asse verticale tracciata dalla colonna vertebrale e della orizzontale *en dehors*; ma soprattutto il trattamento del peso, l'accettazione della forza di gravità, la non dissimulazione dello sforzo e delle forze, l'idea di uno spazio non da riempire ma da creare, uno spazio partner da combattere e nel quale abbandonarsi.

La «coreutica», che rappresenta un capitolo centrale della ricerca di Laban, postula lo spazio della danza come uno spazio in movimento che riattiva la relazione tra l'uomo e il cosmo. Questa nuova organizzazione dello spazio del movimento, così emancipato dalle leggi della prospettiva scenica, la sperimentazione delle molteplici possibilità di un corpo in movimento, su piani, direzioni e gamme inesplorate nel vocabolario classico, fece vedere a Levinson «gesti deformati». In *Mondanité*, nella caricatura, nella stilizzazione del gesto, nel movimento spezzato e irregolare, Levinson intuisce un'estetica che sembra influenzata dall'iconografia dei giornali satirici e dal cinema primitivo. In *Marotte*, Levinson parla di «gesticolare contratto» di «parodie senza allegria a causa della tensione, della contrazione costante di tutto l'essere, del ghigno sclerotizzato, della mancanza di agiatezza»[16]. Ma parlando di un dispositivo formale come inceppatosi secondo Levinson, di «rottura d'armonia», il critico introduce una riflessione sul «flusso» o «energia» uno dei fattori di movimento che Laban considerava essenziale. Dai filmati d'epoca sembra che una delle caratteristiche dell'Austrucktanz fosse in effetti la modulazione del flusso energetico scandita dai passaggi bruschi tra differenti stati di estrema tensione. Nella *Czarda* di Brahms Levinson trova Laban «sbalorditivo»: invece della «nobile vivacità» del carattere Tzigano Laban propone «il pesante e goffo calpestio dello zotico».

Dalla lettura di Levinson sembrerebbe che nel 1925 Laban aderisca agli intenti, tematiche, qualità di movimento di quella *Austrucktanz*, danza d'espressione, all'epoca accezione dai multiplici volti, chiamata anche «danza grottesca», influenzata dalle danze asiatiche o africane, da cui prenderà chiaramente le distanze a partire dagli anni trenta denunciandone l'individualismo e l'assenza di un reale progetto di riforma della società[17].

Come nell'osservazione delle danze asiatiche e per sua stessa am-

[15] Louppe, *Poetique...*, cit., p. 202.

[16] Levinson, *Echanges...*, cit.

[17] È soprattutto Isabelle Launay che sottolinea l'ambiguità del termine «danza d'espressione», inteso come corrente artistica e come Laban abbia preso le distanza dalla danza grottesca, espressionista e esotica. Cfr. Launay, *A la recherche...*, cit., p. 79.

missione, anche per la nuova danza Levinson procede ad un'analisi «per difetto», enumera cioè tutti gli elementi che la distinguono dalla danza classica[18]. È talvolta proprio attraverso le durissime critiche che il critico mostra aspetti della nuova danza che nessun'altro osservatore aveva messo in evidenza[19]. Sebbene le sue analisi colgano del dispositivo coreografico più gli aspetti formali che quelli dinamici, l'attenzione e la dovizia di particolari sul corpo danzante sono tra i più precisi dell'epoca[20].

Quest'articolo è inoltre il preludio di una lunga guerra tra Levinson e i sostenitori della danza tedesca. Battaglia che non è solo di ordine estetico. Nel 1927, in occasione del *Concours de danse organizzato* da Rolf le Maré, Levinson si indigna del premio attribuito a Kurt Joos, ex allievo e assistente di Laban e lamenta l'assenza di protagonisti emergenti del balletto classico come Lifar o Balanchine.

Nel 1931, in concomitanza dell'Esposizione Coloniale, Mary Wigman è a Parigi. L'articolo che Levinson le dedica in quell'occasione può considerarsi come l'elaborazione coerente di questo suo primo testo su Laban, già a partire dal titolo fortemente allusivo «Oriente e Occidente»[21]. Levinson qui elabora le sue analisi sul movimento sottolineando gli stessi elementi «linee contrastanti» «movimenti bruschi e in opposizione, come estirpati, colpi assestati, proiettati con uno spreco ingiustificato d'energie muscolari»[22]. Quasi sdraiata per terra, utilizza polsi e dita come i danzatori asiatici.

Ma Levinson insiste anche stavolta sulla linea adottata nel primo articolo, Mary Wigman incarna una «crisi del pensiero tedesco». Il suo stile, secondo Levinson, è influenzato da Dalcroze, con cui in effetti la Wigman aveva studiato a lungo prima di divenire l'assistente di Laban, e dalle danze asiatiche, peraltro apprezzatissime dal critico, ma delle quali la Wigman eseguiva una «traduzione brutale et

[18] Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 175.

[19] Rispetto alla danza moderna tedesca se Levinson riconosce delle caratteristiche comuni nei lavori di Laban, Wigman, Kreutzberg, considera un'originale eccezione il lavoro di Grete Palucca, di cui il critico sembra apprezzare il flusso libero, i passaggi fluidi da uno stanto di tensione all'altro.

[20] Se negli anni successivi Levinson apprezzerà il fatto che il Laban teorico preconizzi la regola e condanni l'anarchia davanti ai suoi spettacoli parla ancora di «vocabolario povero, sintassi rudimentale, meccanismo indigente» (Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 502).

[21] A. Levinson, *Occident et Orient. L'expressionisme de Mary Wigman*, in *Comoedia*, 31 mai 1931.

[22] *Ibidem.*

[23] *Ibidem.*

sommaria»[23]. La chiusa dell'articolo sintetizza mirabilmente l'elaborazione del punto di vista di Levinson su Mary Wigman «questa occidentale centroeuropea opta per l'Oriente e rinnega, sdegnata, la tradizione greco-latina e le grazie aeree del balletto Questa defezione, questa abdicazione della danza tedesca a favore dell'Asia è un imbroglio, la caduta nella barbarie di una civilizzazione che ha rinnegato la sua genealogia»[24]. Per André Levinson la nuova danza esprime la crisi del pensiero tedesco quindi. Crisi del pensiero che ha origini antiche se Levinson aveva evocato le influenze del pensiero romantico sulla danza di Laban.

Le recenti ricerche di Laure Guilbert[25] hanno rimesso in discussione la tesi condivisa a lungo, secondo la quale i danzatori tedeschi avevano subito una repressione paragonabile a quella subita dagli artisti espressionisti sotto il terzo Reich. Queste ricerche hanno dimostrato-senza mettere in alcun modo in discussione lo straordinario apporto artistico e teorico di coreografi e danzatori – come proprio la danza, anche attraverso impegno e militanza di certi danzatori, sia diventata all'inizio degli anni '30 un potentissimo strumento della propaganda nazista.

Alla luce di queste nuove ricerche può sembrare un paradosso che questa stessa danza, recepita da Levinson come meticcia e «corrotta» da influenze extraeroupee, sia stata quella promossa, sovvenzionata ed eletta a suprema arte tedesca anche durante il primi anni del Terzo Reich. In realtà le fonti vagamente orientali degli spettacoli coreografici avevano nutrito anche le dimensione vitaliste, sacrali e comunitarie delle danza e dei movimenti di Korpe-Kulture, dilagati in Germania fin dai primi anni del secolo. Queste stesse fonti negli anni trenta saranno epurate a favore di una dimensione più squisitamente germanico. Dal punto di vista estetico, mentre gli artisti dell'inizio degli anni venti privilegiavano l'introspezione «lo spazio che crida in noi», parafrasando Mary Wigman, alla fine degli anni venti, anche a causa dell'incredibile successo dei cori in movimento, la dimensione decisamente corale e comunitaria fu quella privilegiata. Se-

[24] *Ibidem.*

[25] Il testo di Laure Guilbert, che si avvale dello spoglio degli archivi dell'epoca oltre che di un centinaio di interviste, dimostra inoltra che la difficile riabilitazione di Laban nel dopoguerra ha reso in qualche modo necessaria una sorta di rimozione del mondo della danza sulle complessse relazione dei danzatori moderni con il Terzo Reich, Cfr. Laure Guilbert, *Danser avec le III Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Editions Complexe, 2000.

[26] Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 175.

condo lo stesso Levinson ancora nel '29 nella danza tedesca coesistono «l'ingrandimento morboso dell'individuo che si dimena solo sul palcoscenico [...] e la sua sottomissione anch'essa assoluta [...] in cui l'essere collettivo, l'uomo massa del poeta Toller, soppianta la personalità»[26].

Sebbene ancorate a un modello estetico tradizionale, come lo sottolinea Laure Guilbert, le considerazioni di Levinson sulla nuova danza tedesca, preannunciano le dichiarazioni di Laban sulla «nuova danza folcloristica» «della razza bianca». Se per Levinson la danza classica incarna il pensiero razionale occidentale», per molti coreografi tedeschi la nuova danza tedesca l'«arte assoluta» dovrà rappresentare «la rinascita culturale della Germania»[27].

L'accanimento di André Levinson sulla danza «d'espressione», se dettata anzitutto dall'adesione di un modello estetico e dal rifiuto di tutte le forme artistiche che non si confacevano a quel modello, cela un'inquietudine che oltrepassa i confini della scena. Molto più che una querela tra «anciens et modernes» sembra quasi di essere di fronte alla difesa di un sistema di pensiero incarnatosi nella croce latina della posizione di base della danza classica, «armatura rettilinea»[28], alla difesa di una Civiltà occidentale-come modello organizzato di società industriale contro l'idea di una Cultura germanica-come comunità e corpo originaria.

Come si è già detto l'articolo è il preludio di una lunga battaglia e prevede una dichiarazione di intenti. «Quando conosceremo meglio gli illustri danzatori di lì, compatrioti di M. Laban, M. Wigman, Charlotte Bara e altri ancora, questa sproporzione tra idea eloquente e fallimento del gesto ci sembrerà immensa, ineluttabile generale».

Si tratta di un attacco indiretto ai moderni danzatori sapienti, ricercatori consapevoli e artefici di un progetto che andava ben oltre lo spazio della rappresentazione. E il riconoscimento della danza come arte autonoma e non subordinata, sebbene in un costante rapporto colle altre arti, così come il riconoscimento del ruolo sociale del danzatore, erano al centro dell'attività teorica e pratica di Laban a partire dagli anni venti.

André Levinson e Rudolf Laban sono due personaggi fondamentali per comprendere la cultura coreografica del tempo. Un ricerca-

[26] Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 175.

[27] R. Von Laban, *Der Laientanz in Kultureller und padagogisherpedeitung*, in *Der Tanz* aout 1930, p. 6-8 cit. in Guilbert, *Danser avec le III Reich...*, cit.

[28] Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 176.

tore «politicamente molto ingenuo», secondo la sua biografa Valery Prenston-Dunlop e un conservatore estremamente curioso. In realtà nel 1925 Laban non era più il capofila di un movimento di rivolta contro la società borghese del suo tempo e diffidente rispetto all'ottimismo tecnologico legato all'industrializzazione d'inizio secolo. Laban aveva già cominciato a lavorare nei teatri istituzionali, spesso dirigendo i corpi di ballo accademici. Soltanto qualche anno dopo, in opposizione a Mary Wigman ai congressi internazionali, si fece promotore di una campagna di apertura verso la danza classica e a favore di un fronte comune dei danzatori tedeschi classici e moderni. Levinson sarà ad Essen nel Giugno del 28 e assisterà a questa enorme Kermesse di migliaio di danzatori secondo Levinson «all'assalto dei teatri lirici»[29]. Gli aspetti contestatari che avevano caratterizzato la danza di Laban dall'inizio del secolo alla fine della Repubblica di Weimar hanno subito una parziale normalizzazione e stanno per essere integrati al progetto politico del Terzo Reich. Da quel momento, e fino al 1936, Laban prenderà incarichi sempre più centrali, fino a divenire nel 1934 supremo responsabile della danza in Germania sottostando alle leggi razziali ed accettando, contrariamente a Joos, che decide dal 33 di fuggire in Inghilterra, di licenziare danzatori e collaboratori ebrei. Le sue battaglie per dare un ruolo centrale alla danza in seno alla società, sosterranno, certamente suo malgrado, la politica culturale del Terzo Reich.

André Levinson, figura quasi cecoviana, transfugo dalla Russia dopo la rivoluzione d'Ottobre, fedele alla tradizione aristocratica del Balletto imperiale è in parte responsabile del'opzione scolastica e tradizionale adottata alla fine degli anni '20 dall'Opéra e forse in qualche modo anche del «ritardo» della danza contemporanea francese rispetto a quella tedesca o statunitense. Levinson è certamente prevenuto rispetto a Laban, ma il suo pregiudizio non è motivato solo dalla difesa di una tradizione. Dietro l'accanimento di Levinson c'é soprattutto la paura della pulsione utopica che nutriva la nuova danza. Oltre al fatto di averci fornito una collezione di visioni estremamente lungimiranti della danza del suo tempo, Levinson, a suo modo, si dimostra perfettamente cosciente della posta in gioco, sociale, politica, culturale, dell'elaborazione di un corpo danzante.

[29] Levinson, *La danse d'aujourd'hui*, cit., p. 489.

SUMMARIES

Teatro Tascabile di Bergamo, *Dossier, the Road to India*, edited by Mirella Schino and Stefania Menchini.

A theatre which is also an «Academy of scenic forms»; an Italian theatre group, founded in the early 70s, which links these practices that are characteristic of independent Western theatres, with a high level of professional work on the traditions of Indian classical theatre. For the first time, their story is recounted in the form of episodes, where the fascination for a «distant» theatrical knowledge is translated into action, travels, apprenticeship, relations and cultural exchange, in the light of the practical necessities imposed by theatrical art and craftsmanship. Through the stories told by the eight actors and their director Renzo Vescovi, Teatro Tascabile's India becomes a familiar «hemisphere», a crossing of paths which, in contrast to the resigned attitude towards the pervading discontent in the theatre, asserts a positive response.

Cristina Wistari Formaggia, *Gambuh: an archetype for the Balinese Scenic Arts*

Gambuh is at the roots of Balinese dance-theatre. It is also one of the oldest forms of living spectacle in the world, after Japanese Noh theatre. Cristina Wistari performs and researches Gambuh. In this article she defines the various aspects of the ancient tradition which were recently brought to light in a book in Indonesian that she has edited. The author sums up the sources, characters, stories, language, origins, and esoteric dimensions of this theatrical form. She describes the performance, the movements of the actor-dancers, the scenic space, and analyses the music and instruments.

Ornella Calvarese *Russia in the 1910s. Prince Volkonsky and the biorhythmic anthropology of the actor*

The article introduces the reader to the little-known figure of Prince Sergei MikhailovicVolkonsky (1860-1937). It is thanks to him that in the

1910s the expressive system of the French pedagogue and musician François Delsarte and the eurythmics created by Emile Jaques Dalcroze were diffused in Russia. Up to recent years, the work of the artistocratic pedagogue, who created his own personal synthesis of the two practices, influenced Russian theatrical pedagogy and Soviet teaching in music, theatre and film. It is to him that we owe a veritable «new anthropology of the actor» that is here defined as «biorhythm».

First Salzmann Dossier edited by Carla Di Donato

Alexandre De Salzmann is a paradoxical protagonist of the theatre at the beginning of the 20th century. He never appears as a protagonist and yet he is always seen to be involved in important events (such as the first years of the founding of the Jaques Dalcroze Institute at Hellerau), where he actually seems to play a hidden but leading role. The aim of the dossier is to throw light on this character through a documented chronology, and to publish the translation of his paper on Chinese theatre which was highly praised by René Daumal.

Yu Weijie, Nuoxi: *the ancient Chinese religious theatre that still survives*

Besides the «major» theatrical genres of traditional Chinese Opera, there still exists a theatrical genre of ancient shamanic and religious origin called *nuoxi*. *Nuoxi* is a general term which indicates a ritual theatre, the oldest form of Chinese theatre that has influenced traditional theatre (*xiqu*), especially that of the different regional varieties (*difangxi*). Today, not only is *nuoxi* still represented but it seems to have recently developed in many rural areas of China. Its performative characteristics make it seem very different to other traditional theatre genres.

Nancy Guy, *Mei Lanfang's American tour (1929-39)*

29th December 1929 a troupe of about 20 actors, musicians and artistic consultants of Peking Opera, headed by Mei Lanfang, the most famous actor in China, who enjoyed international repute, set out from Shanghai for a very successful tour in the US. The article examines the importance of the contribution of the Chinese organizers, in particular that of Qi Rushan, a Chinese theatre historian who was also Mei Lanfang's librettist. These people are to be seen as «cultural mediators» who on the one hand, had to present the artists of Peking Opera as the exponents of an ancient Chinese civilization, and on the other hand had to reconcile this intent with the requests and desires of a foreign public unused to this form of art.

Nicola Savarese, *Towards a Eurasian Theatre*

Opening speech delivered at the conference *Theatre East and West, Revisited.* In honour of Leonard Pronko (Pomona College, California – Department of Theatre and Dance, 4-6 April 2002). The author describes the different perspectives for the study of Asian theatre: Oriental, Asian, East-West and Eurasian theatres. These different definitions are not conflicting and do not represent «schools of thought» but are expressions emanating from different historical situations of study and research. The author goes beyond the West/Orient viewpoint, and proposes that of a «Eurasian theatre»: a domain of theatrical knowledge in which the great traditions of Asia: Noh, Kabuki, Peking Opera and dances of India and Bali are linked to the traditions of European and Western theatre, delineating a common territory for the profession of the actor and determining a new «science of the theatre».

E. Barba, *Grandparents and Orphans*

The author proposes an original article on the history of theatre in the twentieth century which assumes, perhaps ironically, the aspect of a 'family history'. At its core, are Stanislavsky and Meyerhold, and their proficiency in composing books that could cross cultural and geographical distances, avoiding orthodoxies, but also managing not to dispel the ambiguous heritage of an unrepeatable experience. The article presents a fragment of that 'subterranean history of the theatre' that the author has been working on for many years, a history that does not fall back on theoretical models, and which, for its protagonists, represents an intense mixture of emotions, wounds, encounters, involuntary transmissions, and conscious acquisitions of learning skills.

Gaia Trotta, *Italian «Danses macabres» and theatre of memory*

The increasing importance of the role played by the Confraternities, in a historical period which dates from the end of the fourteenth century to the whole of the sixteenth century, comprises the widespread practice of itinerant preaching, and the development of a heritage of signs and symbols which derives from a common European repertory. All this appears very clearly in the configuration of the message transmitted by the «Danse Macabre» which from a purely graphic representation is transformed into a performance with theatrical connotations.

Marina Longo, *Tommaso Francini, engineer, scenographer, Florentine «honorable homme» at the French court (1598-1651)*

The author traces the career of Tommaso Francini, and traces his work in France from the performances of automatons in the caves of the Castle of St. Germain en Laye to the stagings of the *Ballets de Cour* at the court of Louis XIII. The lucky French career of the Florentine engineer who was a pupil of Buontalenti confirms the theory of the European affirmation of the Italian model of the «*spectacle à machines*» (with elaborate scenic changes effected mainly through the solution of periaktoi or rotating wings), as the development of a philosophical culture and an ideology of power linked to the courts of the Ancien Regime.

Sarah Di Bella, *Heading pragmatically towards theory: Luigi Riccoboni's letters to Lodovico Antonio Muratori.*

The letters of the actor and dramaturg Luigi Riccoboni, addressed to Muratori between 1725 and 1747 document the particular dialectic between the actor's pragmatic approach to the world of research and literary production, and the priest's reforming idealism. A story emerges, of exchange of ideas between the two men, punctuated by silences. These interchanges and silences will play a determining role in the process of intellectual emancipation of Riccoboni as theoretician.

Annibale Ruccello, *An Unpublished letter.* With a note by Teresa Megale.

Annibale Ruccello (1956-1986) was one of the protagonists of the «New Neapolitan dramaturgy», in Italy in the 80s. The unpublished letter from Ruccello to Gastone Venturelli shows an intense relationship between two persons working on the history of popular traditions, who were united by their passion for the theatre. The document also reveals Ruccello's early position with regard to direction, production and theatrical organization. Besides the letter, we are publishing the programme of the *Cantata dei Pastori* (The Shepherds' Cantata), a performance that was inspired by the pastoral of the same name, written by the seventeenth century Neapolitan author, Andrea Perrucci. The song and its numerous variations were examined by the actor-director in the book *Il Sole e la Maschera* (The Sun and the Mask) and compared to the prevalence of oriental cults in the maritime towns of the Western Mediterranean.

Claudio Meldolesi, *On the Artist Dramaturg*

The praxis of dramaturg seems to be unrelated to that of actors because it is not indispensable to the outcome of the performance. It generally con-

tributes to the latter in ways that are usually invisible. And yet, when it was practised artistically, its «foreignness» with regard to the world of the stage assumed a dialectical value for the directors themselves. The historical and problematic surveys of this short article aim to define the basic conditions in which to reconsider these delicate collaborative procedures, which already from Brecht's time were available to non-German theatres.

Adelina Suber, *The art of dramaturg and translator in Germany: the exemplary case of Ludwig Tieck*

Ludwig Tieck's employment as dramaturg at the Dresden Theatre, after he had already translated *Don Quixote* and was in the process of completing the important translation of Shakespeare's works, as well as the frequent references to the regenerative power of translation by Goethe and the philosophers of the Jena circle, indicate a possible link between the «poetic» work of the dramaturg and the practice and philosophy of translation, and the unaccidental appearance in Germany of this new type of theatre professional.

Sandro Carocci, *Secret Theatre*

In this note the author, a specialist in Medieval history, refers to a theatrical and festive episode which he was asked to participate in as a member of a commission which was to judge the stagings for the May Day celebrations in Assisi, a public celebration in a medieval setting. This secret theatre represents a unique event, which is intensely experienced by the actors but almost unknown to the public, in which a whole city participates but is watched only by three spectators. Some of the most extreme choices of the present theatre appear w ithin today's town celebrations. They are not planned, but are due to the inner reasons of the festive organization of a «popular» and «traditional» type of celebration. An opportunity to reflect, from an unusual point of view, on the most secret values of the theatre and on the usefulness of «waste» for the cultural and economic life of a community.

Valentina Venturini, *Alessandro d'Amico talks about the Actors' Museum in Genua and the Salvini family*

Alessandro d'Amico talks about the Actors' Museum which was founded by Luigi Squarzina, Ivo Chiesa and himself in Genua in 1966, and the Salvinis race of actors. Then he focuses on Tommaso Salvini craftsmanship as an actor and talks about the historical phenomenon of the «grand'attore», the detailed and painstaking work which underlay the building of a character that was always «to be studied in his physical, psychological,

ethnical, historical 'reality'». D'Amico highlights the actor's incessant and hard work on the dramatic texts and attaches much importance to the discovery and introduction of Shakespeare to the Italian stage in the second half of the 19th century.

Natascia Di Baldi, *A handbook on the art of the prompter*

The art of the prompter is a theatre profession, a stage service which audiences directly experienced only at the end of the 19th century, that is when it was about to be eliminated in opposition to a declining theatre based on tradition. The prompter is an emblematic figure through which we can approach the study of the entertainment industry and the complex and subtle skills it required on the companies part. In her article, the author gives notice of one of the rarest complete treatises on the art of the prompter.

Claudia Palazzolo, *Rudolph Laban in Paris. A review by André Levinson*

In September 1925 Laban danced for the first time in Paris, at the Exposition of Decorative Arts, in a half empty theatre. Among the few people who witnessed this event there was André Levinson, a dance critic. His complex review of the event is here used in order to reconstruct Laban's performance, its context, the controversy it stirrep up and the relations between French and German dance culture.

Stampa "Grafiche Tevere" – Coordinamento tecnico Centro Stampa di Meucci Roberto – Città di Castello (PG)