

47
2026

Teatro e Storia

nuova serie

Quarant'anni dopo



Anno XL
nuova serie 18

Bulzoni Editore
ISSN 0394-6932

Volume pubblicato con il contributo di:



Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

TEATRO E STORIA nuova
serie

47-2026

[a. XL vol. XVIII della nuova serie]

Teatro e Storia nuova serie

Rivista annuale

Direttore responsabile: Mirella Schino

Organi editoriali:

Redazione: Matteo Casari, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Aldo Roma, Gabriele Sofia, Giulia Taddeo.

Comitato scientifico: Paul Allain, Marie-Christine Autant-Mathieu, Monika Blige, Matteo Casari, Vicki Ann Cremona, Raffaella Di Tizio, Raphaëlle Doyon, Zofia Dworakowska, Maggie Gale, Raimondo Guarino, Stefan Hulfeld, Annelis Kuhlmann, Jan Lazardzig, Patrick Le Bœuf, Doriana Legge, Svetlana Lukanitschewa, Samantha Marenzi, Lluís Masgrau Peya, Francesca Romana Rietti, Aldo Roma, Gabriele Sofia, Giulia Taddeo, Valentina Venturini.

Redattori emeriti: Eugenio Barba; Eugenia Casini Ropa; Clelia Falletti; Stefano Geraci; Jean-Marie Pradier; Franco Ruffini.

Sono stati fondatori di «Teatro e Storia»: Fabrizio Cruciani (1941-1992); Claudio Meldolesi (1942-2009); Nicola Savarese (1945-2024); Ferdinando Taviani (1942-2020), insieme a Eugenia Casini Ropa, Franco Ruffini e Daniele Seragnoli.

Per informazioni sul sistema di *peer review* usato dalla redazione, sulle norme per le collaborazioni esterne, sulle norme editoriali, su Indici e *Summaries* dei numeri precedenti e sulla storia della rivista si veda il sito www.teatroestoria.it.

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

Stampa: Graphic Art 6 Srl
Via Lucrezia Romana, 142 a/b – 00178 Roma

In copertina: Georgij Bogdanovič Jakulov, disegno di un costume per *La principessa Brambilla* di Aleksandr Tairov.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

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

ISSN 0394-6932

© 2026 by Bulzoni Editore – 00185 Roma, via dei Liburni, 14
www.bulzoni.it – e-mail: bulzoni@bulzoni.it

Quarant'anni dopo

- 7 Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2026*
- 31 Raimondo Guarino, *Pensare il teatro. Vita del teatro e lavoro degli storici negli anni Ottanta del Novecento*
- 41 Tiziana Barbiero, *Aloka Panikar racconta. Storia di una grande danzatrice, della sua passione e del suo patire*
- 69 Dossier. *I «Cahiers Renaud-Barrault». Quattro studi per una ricognizione.* A cura di Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti
- Cecilia Carponi – Samantha Marenzi – Francesca Romana Rietti, *Un cavallo fantasma. Introduzione al Dossier «Cahiers Renaud-Barrault»*, 71 – Daniele Seragnoli, *All'ombra del maestro: Charles Dullin nei «Cahiers Renaud-Barrault»*, 95 – Samantha Marenzi, *Artaud nei «Cahiers Renaud-Barrault». Il dialogo con gli antenati e la forza di un teatro latente*, 123 – Cecilia Carponi, *Mantelli e omissioni. Le Viol de Lucrece nei «Cahiers Renaud-Barrault»*, 149 – Vincenzo Mazza, *Les trois Kafka de Jean-Louis Barrault. «Cahiers Renaud-Barrault» (1957, 1961, 1965)*, 173
- 195 Gianpiero Giglioni – Andrea Mancini, *Sul Teatro Povero di Monticchiello. Due lettere*
- 215 Dossier. *Non solo contratti (1844-1900).* A cura di Mirella Schino
- Mirella Schino, *Il livello intermedio del teatro. Introduzione al Dossier*, 217 – Giulia Taddeo, *L'impresario e la ballerina. Attorno a due scritture per Fanny Cerrito (1844-1845)*, 221 – Livia Cavaglieri, *Ruoli*,

beneficiate e viaggi oltreoceano. Una nota sulle scritture teatrali del fondo Adelaide Ristori, 245 – Mirella Schino, Contratti e lacrime. Arte e artigianato nel teatro a fine Ottocento: Cesare Rossi e la giovane Duse, 259 – Serena Sansoni, La scrittura di un trovarobe. Per una storia delle retrovie, 293

- 313 Gabriele Sofia, *Ripensare l'Hamlet del Teatro d'Arte di Mosca (1908-1912). Il lavoro con gli attori*
- 355 Swetlana Lukanitschewa, *Il Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov come ponte interculturale*
- 391 Eugenio Barba – Julia Varley, *Teatro in tempo di guerra*
- 397 *Summaries*
- 409 Notizie sugli autori

Mirella Schino
INTRODUZIONE ALL'ANNALE
2026
Quarant'anni dopo

«Teatro e Storia» compie quarant'anni. È stata fondata nel 1986 da Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, insieme a Eugenia Casini Ropa e a Daniele Seragnoli (di cui quest'anno ospitiamo con piacere un saggio). Sono stati la prima redazione della rivista, da loro voluta e pensata come “cosa comune”, luogo per incrociare saggi e idee. Sono stati naturalmente sempre pubblicati anche importanti interventi di esterni, ma la rivista era in primo luogo un laboratorio condiviso, e non per autoreferenzialità: lo sforzo che animava la prima redazione era quello di un rinnovamento, globale fino alla rifondazione, degli studi. E la rivista ne era strumento.

Ed effettivamente li hanno rifondati, ribaltando le modalità di studio della storia del teatro, spaccandone il triangolo di base, quello spettacolo-testi-teorie, allargando i confini della ricerca ad aspetti sociologici e materiali; a relazioni interne alle compagnie; a tecniche recitative; allo spazio scenico, osservato non dal punto di vista architettonico ma sulla base della relazione con chi fa teatro e con chi lo guarda; ristabilendo la centralità dell'attore; ribadendo l'importanza delle storie degli uomini e delle donne rispetto alle visioni astratte, mettendo a fuoco gli elementi di lunga durata del teatro. E poi magari ristudiando, da questa mutata prospettiva, anche spettacoli, testi, teorie.

Il loro insegnamento più importante ha riguardato però quella necessità di una continua tensione tra passato e presente di cui parla Raimondo Guarino nel suo contributo per questo numero. Il loro rapporto con alcune, determinate persone di teatro (le più interessanti per loro, non le più importanti) è stato di fratellanza. Ne hanno condiviso, da parenti, il lavoro e le battaglie. E questo rapporto tanto particolare con il teatro in vita è diventato parte integrante di un nuovo modo di fare ricerca, perché ha sancito un legame di necessità e insieme di insoddisfazione rispetto alla pura storia.

Molte delle idee di questi indiscussi maestri sono ormai diventate patrimonio comune, sono abbondantemente citate in libri e convegni: ricapitarle ancora non avrebbe senso, se non commemorativo. Diverso è riflettere su di loro in quanto prima redazione. Da questo punto di vista va ricordato come la penetrazione e la persistenza delle loro idee debbano molto proprio a quella tenace abitudine alla complicità e discussione reciproca che la creazione di «Teatro e Storia» come “cosa comune” ha tanto agevolato. Attraverso la rivista e le altre pubblicazioni, i fondatori hanno intrecciato percorsi molto distanti e individuali, arrivando a condividere e riutilizzare a più voci alcuni concetti chiave: il più noto esempio in questo senso è quello della microsocietà degli attori, formulato da Taviani, ripreso e articolato da Meldolesi. Ho condiviso con questa prima generazione molti anni e molto lavoro, prima da allieva, poi da amica e collega, dal 2002 come direttrice di «Teatro e Storia».

Quarant'anni dopo la rivista da loro fondata è ancora viva, e in buona salute. Non tutte le persone della nuova redazione vengono dall'insegnamento dei fondatori, neppure per canali indiretti.

Nel corso dei decenni, «Teatro e Storia» ha mantenuto un'identità riconoscibile, eppure si è profondamente trasformata. La sua vita ha attraversato generazioni, cambiamenti nel modo di fare ricerca, di pubblicare. La storia nata dai fondatori non si è esaurita, continua nel lavoro di chi la dirige, della sua redazione, di chi la legge. È però un tipo di impegno e di ottica necessariamente diverso. L'aspetto centripeto implicito nella idea della “cosa comune” è stato sostituito da altro.

Paragoni tra la prima e la seconda redazione sarebbero insensati. Vorrei però rimarcare come anche quest'ultima, pur in modo molto diverso, si configuri come gruppo di ricerca permanente, volto ad esplorare alcune tematiche comuni, ma soprattutto ad aprirsi continuamente a studi esterni congeniali. Ha dunque anch'essa i suoi aspetti connotativi nel modo di studiare il teatro: uno sguardo sottopelle, interessato a mettere a fuoco la pluralità dei suoi livelli; l'attenzione ad aspetti trascurati, come la dimensione intima; un'attenzione agli aspetti collettivi del lavoro teatrale, e a figure anche minori; la volontà di non limitarsi alla più consueta ottica dall'alto, istituzionale o teorica che sia, per perseguirne invece una dal basso; la polarità amatorialità-professionismo; in generale un interesse per le relazioni e le storie sotterranee del teatro. Un altro aspetto caratterizzante è l'amore, l'intensità di un legame con un particolare teatro, del passato come del presente, minore o maggiore, lontano o vicino: quei

gruppi o quei teatranti che per ognuno di noi hanno a un certo punto assunto una dimensione anche privata sono diventati quel teatro che, morto o vivo che sia, ti cambia la vita, non ti lascia uguale. Quell'esperienza da cui non sopravvivi indenne.

I teatranti del passato possono trovare spazio negli studi. Per quelli in vita, abbiamo inventato tipologie di interventi diversi, come i nostri racconti teatrali e come le "lettere". Possono essere scritti da persone di teatro, oppure raccolti da altri, ma sono tutti basati sul riconoscimento del fatto che l'importanza di un teatro, di un attore o attrice, non è soltanto pubblica, è anche privata, potrebbe riguardare perfino un singolo spettatore. Anche in questo numero ne presentiamo un esempio con un racconto teatrale che riguarda una danzatrice indiana grande e famosa, Aloka Panikar, raccolto da una regista e danzatrice, Tiziana Barbiero.

Devo aggiungere all'amore per alcuni teatranti anche quello per i maestri, non sempre coincidenti con i fondatori.

La redazione di oggi è formata da Matteo Casari, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Aldo Roma, Gabriele Sofia, Giulia Taddeo. Come lavoro di redazione è senz'altro molto diverso dall'usuale (non migliore o peggiore: diverso). Non ci si limita a sistemare i saggi per la pubblicazione, ma ci si occupa, anno per anno, di ideare e programmare i nuovi numeri attraverso lunghe sessioni di discussione e un sistema di coordinamento a rotazione.

Nei diversi numeri hanno assunto sempre più spazio i nostri Dossier¹, continuazione sotto altre forme della vocazione a ricerche al plurale. Nella nostra ottica, infatti, un Dossier non è una sfilata di punti di vista individuali intorno a un argomento – per quanto ricchi, belli, interessanti, utili questi punti di vista possano essere –, ma deve invece costituirsi come lavoro laboratoriale, di gruppo, o quanto meno come dibattito, nell'ottica dello scambio e del confronto, per osservare le cose da punti di vista non scontati, per portare alla luce paesaggi diversi da quelli canonici. Alcuni di questi Dossier hanno riguardato argomenti generalmente ritenuti centrali, come quelli su «The Mask», su Strehler, sull'Odin Teatret, sul Butō. Altri si sono concentrati su argomenti trascurati, come quelli sul teatro nel fascismo. Altri ancora su argomenti considerati minori. Quello sul Teatro Valle occupato è stato uno dei rari casi di studio

¹ Sono tutti consultabili nella pagina *Dossier tematici* del sito di «Teatro e Storia».

con strumenti storici su un argomento d'attualità. La maggior parte, non tutti, sono stati guidati da uno o più di noi, ma i contributi esterni sono sempre stati fondamentali e richiesti. In tutti i casi, i Dossier sono sempre stati discussi preventivamente dall'intera redazione.

«Teatro e Storia» è insomma un ambiente in cui, prima di essere pubblicato, un testo viene letto e rimesso in questione più volte; dove la revisione diventa lavoro collettivo; dove, se qualcosa non funziona, qualcuno trova il tempo, la libertà, la cura di dirlo.

Ultimamente mi è capitato di sentir dire che le persone di una redazione non dovrebbero pubblicare nella loro rivista. Evidentemente è difficile, anche per studiosi maturi, accettare il fatto che è possibile un uso dei *referee* serio per gli interni quanto per gli esterni. Ma questo è il meno. Difendere un simile punto di vista – l'impossibilità per una rivista di alto livello di far pubblicare la redazione – è grave perché vuol dire favorire una volontà di omologazione tra pubblicazioni, una tendenza molto pericolosa, perché appiattente. Il buon senso livellante è letale in un lavoro creativo come è, o può essere, o dovrebbe essere, la costruzione di una pubblicazione a più voci.

Se non difendiamo le nostre differenze, che senso ha la molteplicità di riviste che caratterizza gli studi teatrali?

Passo ora a introdurre il numero 47 (è il quarantasettesimo in quarant'anni perché nei primi anni «Teatro e Storia» era un semestrale).

Per caso, non per intenzione ma forse per serendipità, la maggior parte dei contributi del numero viene a rispondere a domande che da qualche tempo mi assillano sulla natura e sulle variazioni della polimorfica realtà dell'artigianato teatrale. In particolare i due Dossier del numero, concentrati uno su una tipica realtà innovativa di metà Novecento, l'altro sulla quotidianità ottocentesca, mi sembra non solo che girino intorno alla questione, ma che costringano a interrogativi sulla diversità tra le forme di artigianato tipiche del ventesimo secolo e quelle, più difficili da capire e individuare, del diciannovesimo.

Il primo Dossier è una ricognizione su una rivista importante sia in sé che per la sua lunghissima durata, finora poco frequentata dagli studi. I «Cahiers Renaud-Barrault», la longeva rivista della compagnia Renaud-Barrault, hanno attraversato quasi quarant'anni di cultura francese, dal 1953 al 1988. Il Dossier è stato curato da Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, comprende, oltre ai loro, contributi di

Daniele Seragnoli e di Vincenzo Mazza, e si concentra particolarmente su alcuni numeri che trattano di grandi figure teatrali e culturali, di riferimento per Barrault e non solo per lui: Dullin e Artaud, Copeau e Kafka. È giusto, è possibile considerare artigianato teatrale anche il lavoro per una rivista? L'introduzione e i diversi saggi raccontano di come, tra le altre cose, i «Cahiers Renaud-Barrault» fossero per Barrault un modo di riflettere su quel che aveva fatto o che voleva fare, di intessere relazioni vive con i propri avi, oppure con teatri lontani che potevano portare a sperimentazioni nuove. Se una rivista è questo, un modo per costruirsi antenati e punti di riferimento, o anche per crearsi o legarsi un pubblico e per sviluppare idee che non hanno necessariamente a che fare con la creazione dello spettacolo, allora la si può annoverare senz'altro tra gli strumenti dell'artigianato.

In genere si parla di cultura materiale, una bella espressione, che mette in luce la materialità del fare teatrale. È stata al centro di discussioni e battaglie durante le quali è stata ribadita l'importanza di non occuparsi solo del fatto artistico, ma anche di contingenze concrete di vita e lavoro. Ormai sono dati acquisiti. La parola artigianato può far fare un passo avanti rispetto a tutto questo, ponendo un problema nuovo: la mancanza di soluzione di continuità tra contingenze materiali e arte. È questo che la rende interessante.

Certamente non può essere considerato artigianato solo un prodotto manuale, un manufatto, come scene, luci o magari testi. L'artigianato è invece tutto quel che determina lo scheletro dell'arte, ma non ha a che fare direttamente con la creazione. Riguarda tutte le attività che non sono artistiche in senso stretto, ma che pure sono legate all'arte. Ne fanno parte la costruzione di un ambiente intorno a un teatro o a un *ensemble*: apprendistato; addestramento; cultura teatrale e tutte quelle tecniche d'attore che non sono frutto di una visione geniale ma sono assimilate e trasmesse, perfino inconsapevolmente. Anche la nozione di pre-espressivo messa a punto da Eugenio Barba mi sembra far parte di questo insieme, e anche le diverse forme di training quando non limitate a un solo teatro. Una rivista come i «Cahiers», nata dalla mente di un uomo di teatro, creata da collaborazioni tra artisti e studiosi, ne è un tassello essenziale.

Facendo un passo indietro nel tempo, si incontra un intermezzo sul primo Novecento russo: un saggio su Craig a Mosca di Gabriele Sofia, e un altro di Swetlana Lukanitschewa che tratta, all'opposto, di una compagnia sovietica in Europa.

Al centro dell'intervento di Swetlana Lukanitschewa sono le tournée di Tairov in Europa degli anni Venti e Trenta, successi e critiche. Ma il suo tema è soprattutto teatro e politica, per via dell'ingerenza, dietro le quinte, del regime sovietico: Lukanitschewa racconta i risvolti interni al regime che prima permettono e favoriscono i viaggi di Tairov, e poi li interrompono. Parla quindi di una immissione della politica nell'arte diretta, esplicita, spudorata. Quelle che in questo caso il regista e la sua compagnia intessono con la politica non sono relazioni volontarie. E tuttavia: fino a che punto subire è solo un atto passivo, per il capo di un teatro? Per quanto ingiusto sia, anche accettare è un tassello che poi entrerà, volontariamente o involontariamente, a far parte della creazione artistica.

Nel caso dell'apolitico Tairov, le lotte per salvare il suo teatro hanno significato adeguarsi a quello che gli veniva chiesto, fino alla fine. Non aveva molta scelta, ma forse, proprio per la sua apoliticità, ha accettato più ancora di altri, sia pure certamente con grandissima sofferenza. Leggere del suo percorso è un monito terribile. Forse è stato proprio il ricordo di quanto adeguarsi fosse stato inutile a spingerlo negli anni Cinquanta a chiamare a raccolta artisti di teatro di tutto il mondo contro il nucleare, come ci ricorda Lukanitschewa alla fine del saggio.

All'opposto, il saggio di Gabriele Sofia, sulle permanenze a Mosca di Edward Gordon Craig per costruire il suo *Hamlet* al Teatro d'Arte, è un intervento sulle forme di artigianato più evidenti, e più tipicamente novecentesche: le prove. Prove lunghissime e molto complicate. Creazione di bozzetti. Indicazioni del regista. Collaborazione e lotta tra le diverse componenti della messinscena. In ogni caso un lungo lavoro lento, geniale – ma anche artigianale – di costruzione dello spettacolo. Il saggio racconta dell'artigianato come pietra d'inciampo: il lungo confronto con la materia, con circostanze organizzative ed economiche, con le idee dei registi e con i corpi degli attori, il loro modo di pensare, la loro formazione fisica e mentale, le relazioni private e collettive. Mostra in modo particolarmente chiaro ed evidente come a teatro tra idee, concezione, visione da una parte e costruzione dall'altra – tra arte e artigianato – ci siano insieme matrimonio e battaglia.

Tutt'altra cosa è il mondo ottocentesco, con cui il Novecento ha un rapporto di continuità, e insieme conflittuale. Sono cent'anni in tutto, ma sono uno dei periodi d'oro del teatro, uno dei più impressionanti per qualità, e uno dei più densi per quantità di cambiamenti.

L'artigianato teatrale ottocentesco è – questa volta volutamente ed esplicitamente – al centro di un Dossier che comprende saggi di Livia Cavaglieri, Serena Sansoni, Mirella Schino, Giulia Taddeo. L'argomento di partenza sono i contratti teatrali, il tema è il livello intermedio del teatro, quello dell'organizzazione, dell'economia, degli aspetti sociali, quello che unisce e divide il livello lentissimo e profondo della tradizione da quello rapido, vistoso, di superficie degli eventi. Documenti eccellenti, pieni di informazioni, ricchissimi, ovviamente solo se coniugati con una gran mole di altra documentazione, i contratti ci informano su pratiche di ogni tipo: l'assetto delle compagnie, le relazioni tra gli attori, i rapporti con il capocomico, l'organizzazione e i costi delle tournée, le gerarchie, naturalmente i ruoli, perfino il luogo dove una prima donna può pretendere di alloggiare o il modo in cui è indicato come vestirsi, in scena e non solo. Sono tutte attività che possono essere analizzate in sé, da punti di vista “semplicemente” economici, organizzativi, socio-antropologici, oppure per il modo in cui portano alla costruzione di relazioni: tra le persone della compagnia; tra gli attori; con il capocomico; con i diversi mestieri invisibili del teatro, come il trovarobato. Poi con i testi e con i diversi modi sanciti dalla tradizione di affrontarli e di portarli in scena. Poi con gli spettatori. È dato che organizzazione ed economia nascono, nel teatro ottocentesco, per lo più dall'interno della cultura degli attori, sono attività che finiscono per essere un paradossale equivalente di quella lenta costruzione dello spettacolo che diventa diffusa nel Novecento: sono una forma di artigianato diversa, ma ugualmente fondamentale.

Ragionare in termini di artigianato può essere un modo per liquidare il predominio del palcoscenico senza però deprezzare la centralità dello spettacolo, che è il momento collettivo, il punto di incontro con gli spettatori, il fine a cui tutto tende. E senza creare inesistenti cesure tra attività artigianali e l'arte del teatro.

Da questa prospettiva si può perfino immettere nella visione consueta della storia del teatro un altro criterio di valutazione e analisi. Ci sono stati periodi in cui anche tutto quel che non era semplice creazione veniva ampiamente curato e sviluppato. Così è stato in certi periodi per il training dell'attore, per esempio, o per una pedagogia non delegata semplicemente alle scuole più convenzionali. O per i molti tipi di relazione possibili con gli spettatori. O anche per i rapporti, fondamentali,

tra artisti e tra compagnie, o tra compagnie e studiosi, oppure all'interno di uno stesso ensemble.

Quando il teatro non si limita a produrre spettacoli, quando mostra una densità particolare di relazioni, quando si occupa con attenzione anche di quello che non è pura creazione, allora sappiamo che ci troviamo di fronte a un ricco artigianato. Forse il Duemila non è un gran periodo, da questo punto di vista, che non è quello della qualità o del numero di spettacoli, e forse i Dossier di questo numero, che parlano di Otto e Novecento, di artigianati diversissimi, possono aiutare a mettere a fuoco certe mancanze o certe diversità.

La valutazione dell'artigianato permette di pensare in modo diverso. Potrebbe consentire di mettere un po' da parte fattori qualitativi, come "etica", o genialità, nel valutare la forza di certi periodi. Sto pensando soprattutto agli anni Settanta e all'era dei teatri di gruppo, che in fin dei conti sono stati essenzialmente questo: un periodo di pratica e di reinvenzione dell'artigianato, dal training alla densità delle reti di relazioni, fino alla reinvenzione del rapporto con i maestri.

Il racconto autobiografico di Aloka Panikar, raccolto e trascritto da Tiziana Barbiero, il suo apprendistato, il suo coerente spasimo per voler essere la migliore, ci portano anch'essi al centro del groviglio tra apprendistato e arte, alla mancanza di soluzione di continuità tra i due. La cultura in cui la sua storia ci immerge è diversissima dalla nostra, ed è affine. Solo, nella cultura induista il tragico incidente stradale che spezza la carriera della grandissima danzatrice non è una interruzione definitiva, c'è sempre un'altra reincarnazione per continuare la propria strada.

Soltanto Tiziana Barbiero poteva procurare una testimonianza così bella e difficile da reperire, perché è molto raro che un artista asiatico sia disposto a parlare in modo tanto scoperto, in prima persona. Ne conosco solo un altro esempio: il più bel discorso pubblico di un'altra meravigliosa danzatrice Orissi, Sanjukta Panigrahi, quando ha parlato dei cinque incontri fondamentali della sua vita: la madre, il marito, i suoi due maestri, Rukmini Devi e Kelucharan Mohapatra, e infine Eugenio Barba. Anche quella era una autobiografia senza remore, del tipo possibile solo a chi ha scoperto di non dover temere di mostrare la propria vulnerabilità perché sa di star parlando in un contesto sicuro. Come era per lei l'International School of Theatre Anthropology di Eugenio Barba.

La storia e la politica tornano, dopo Tairov, proprio nelle pagine di questo maestro. Eugenio Barba e Julia Varley, sollecitati dall'orrore dei nostri giorni, hanno scritto del loro rapporto con la guerra, con persone e teatri in luoghi di guerra. Ma in un certo senso storia e politica tornano anche nel racconto di un teatro povero, quello di Montichiello, che nel passato ha lottato contro i cambiamenti del mondo e l'abbandono delle campagne, poi contro la moda e, recentemente, anche contro un incendio che ha distrutto, insieme a costumi e scenografie, parte della memoria dei suoi spettacoli.

Apri il numero l'intervento di Raimondo Guarino, *"Pensare il teatro"*. *Vita del teatro e lavoro degli storici negli anni Ottanta del Novecento*. È, tra le altre cose, anche un modo per ricordare i fondatori di questa rivista nell'anno in cui compie quarant'anni. Ne sono direttrice ormai da troppi anni per non sperare con tutto il cuore che saranno ricordati come i primi.

Anche questo numero, come il precedente, allega un supplemento che raccoglie esiti della ricerca del PRIN *Donne, teatro, fascismo*: quest'anno è dedicato ai progetti di rinnovamento teatrale immaginati e proposti durante il regime. Può essere letto e scaricato nel nostro sito (<https://www.teatroestoria.it/>) sia dalla zona che pubblica i contributi di questo «Teatro e Storia» n. 47, sia da quella relativa al PRIN.

Notizie

«**Acting Archives Review**», n. 30, novembre 2025. In occasione dei cento anni che Julian Beck avrebbe compiuto nel 2025, la rivista propone una serie di interventi. È una iniziativa da segnalare, tanto più che i saggi si concentrano su due periodi non particolarmente battuti dagli studi, quelli iniziali e quelli finali. Per gli anni giovanili, quelli di Beck pittore e artista profondamente interessato all'arte moderna, anche letteraria, Cristina Valenti presenta e commenta i diari giovanili di Beck, basandosi sulla selezione fatta da Tom Walker. Gli anni di cui si occupa vanno dal 1952 al '58, anno in cui l'artista decide di abbandonare la pittura per il teatro. All'intervento della Valenti si aggiunge un saggio di Stefania Zuliani su Beck pittore. Lorenzo Mango, all'opposto, si concentra sugli ultimi anni, che vanno per lui dal 1978, data in cui si chiude il periodo del teatro di

strada come esperienza primaria, e inizia invece un ritorno al teatro, fino alla morte, nel 1985. Segnalo, oltre al numero della rivista, anche la mostra curata da Lorenzo Mango di quadri di Julian Beck a Roma, presso la sede dell'Accademia di San Luca, con il grande fondale dipinto da Beck per *Matusalemme giallo* nel 1982. La mostra è stata inaugurata il 9 luglio ed è rimasta aperta fino al 14 novembre 2026. (*Mirella Schino*)

Stefan Aquilina, *Stanislavsky's Use of Improvisation*, Cham, Palgrave Macmillan, 2025. Il volume di Stefan Aquilina, tra i più prolifici studiosi contemporanei di Stanislavskij, affronta il tema delle pratiche d'improvvisazione nel lavoro del maestro russo. Si tratta di una linea di ricerca che Franco Ruffini aveva già affrontato nel saggio *Sulla rinascita della Commedia dell'Arte. Il caso Stanislavskij*, pubblicato su questa rivista nel 2012, ma che Aquilina adotta ripercorrendo gran parte dell'itinerario artistico di Stanislavskij. L'impostazione del volume è particolarmente interessante perché concentra l'attenzione della prassi storiografica sulla dimensione concreta della pratica teatrale, mostrando come essa metta spesso in discussione alcune delle interpretazioni più consolidate della tecnica dell'attore e della pedagogia stanislavskijana. Uno dei principali meriti del libro consiste inoltre nel mettere in evidenza l'ampiezza di significati che il concetto di improvvisazione assume nella pratica del Teatro d'Arte. Come osserva Aquilina, esso comprende «dalla capacità di trasformare un imprevisto o un “errore” verificatosi in scena» fino «allo sviluppo di uno stato interiore di improvvisazione, diverso e irripetibile in ogni rappresentazione» (p. 70). La struttura del volume consente infine di rivolgersi non soltanto agli studiosi, ma anche agli artisti della scena, che vi troveranno numerosi esempi di applicazione pratica dei principi analizzati. (*Gabriele Sofia*)

Antonin Artaud, *Questo corpo è un uomo. Quaderni 1945-1948*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2024. Si deve a Lucia Amara questa traduzione «ispirata», come la definisce Évelyne Grossman nella prefazione al volume, di una selezione di quaderni del manicomio di Artaud. Apparsi con diversi criteri in francese (in parte inclusi nelle *Œuvres Complètes* dove appaiono ricostruiti in termini sintattici e cronologici, in parte pubblicati in una edizione fedele alla frammentarietà degli originali), scritti in una lingua che, come tutto in Artaud, è passata attraverso l'esperienza della perdita e del rifacimento, i quaderni vengono qui selezionati

attraverso l'individuazione di alcune aree tematiche rappresentative di tutta la sua opera. «Corpo», «Dio», «Soffio», «Nome», e un'appendice, «Teatro». In particolare il corpo costituisce la materia principale di una scrittura che si fa atto di riappropriazione della vita stessa. Lucia Amara entra in questo tessuto sensibile fornendo al lettore italiano coordinate chiare sui criteri di selezione e traduzione e condividendo con lui l'intensità di una esperienza che travalica i confini della letteratura. «È dall'atteggiamento del lettore – scrive – che i *Cahiers* come opera possono manifestarsi ed è per questo necessario abbandonare le armi dell'interpretazione in favore di un patto del linguaggio che non segue le modalità consuete di produzione di senso». Per la stessa ragione la sua è, a detta dell'autrice, solo una delle tante possibili traduzioni dei quaderni selezionati. (*Samantha Marenzi*)

Giulia Bravi, *Comico al femminile. Protagoniste, processi e trasformazioni (1815-1915)*, Roma, tab edizioni, 2025. Il volume indaga le trasformazioni dei ruoli comici femminili nell'arco di un intero secolo e il contributo delle attrici alla ridefinizione degli assetti artistici e professionali del teatro italiano. Prima che il regista divenisse il principale mediatore tra il testo drammatico e la sua resa scenica, la produzione degli spettacoli dipendeva infatti dalla sapienza interpretativa degli attori e dall'organizzazione delle compagnie secondo il sistema dei ruoli, che regolava la distribuzione delle parti, le scritture contrattuali, i compensi, le gerarchie e le scelte di repertorio. Solo in apparenza rigido, questo sistema seppe adattarsi ai mutamenti del mercato teatrale e del gusto del pubblico, assorbendo l'emergere di individualità attoriche sempre più forti. Muovendo dalla domanda se sia possibile parlare di una specifica comicità femminile nel teatro di prosa dell'Ottocento – il secolo del “serio”, della tragedia patriottica e del dramma storico –, Bravi ricostruisce una genealogia non lineare delle attrici specializzate nei ruoli comici, gravate dalle aspettative di decoro e rispettabilità che accompagnavano la presenza femminile sulla scena. Attraverso cronache e critiche teatrali, repertori, contratti, memorie e frammenti biografici, il volume ripercorre le carriere di interpreti celebri o dimenticate, da Rosa Romagnoli a Pia Marchi e Pierina Giagnoni, da Virginia Reiter a Teresa Mariani, fino a Dina Galli. Eredi delle servette goldoniane e depositarie di brio, trasformismo, agilità linguistica e capacità di stabilire una relazione diretta con il pubblico, queste attrici seppero intercettare, assecondare e talvolta orientare il giudizio

della critica, compiendo scelte artistiche e professionali che favorirono la rifunzionalizzazione delle loro competenze in ruoli nuovi e progressivamente più apicali: dalla seconda donna brillante alla prima attrice comica, fino alla soubrette novecentesca. *Comico al femminile* ridisegna così la storia dell'Ottocento teatrale non soltanto come storia della legittimazione della comicità femminile, ma soprattutto come storia dei processi di autoaffermazione delle attrici comiche, sulla scena in quanto artiste e nel mercato teatrale in quanto professioniste. (Aldo Roma)

Che cosa significa lavorare per oltre vent'anni nello stesso luogo? Il Cimitero Militare Germanico del Passo della Futa non offre risposte semplici. Luogo di sepoltura di 30.683 soldati tedeschi caduti prevalentemente lungo la Linea Gotica, nato dall'accordo diplomatico tra Italia e Repubblica Federale Tedesca del 1955, continua a opporre resistenza a ogni tentativo di normalizzazione della memoria. È proprio su questa resistenza che Archivio Zeta lavora dal 2003. La compagnia bolognese, fondata nel 1999 da Gianluca Guidotti ed Enrica Sangiovanni, ha costruito qui un percorso artistico di rara coerenza, evitando costantemente di neutralizzare il peso storico del luogo e facendone, piuttosto, il presupposto stesso della creazione scenica. Non si tratta di un'esperienza isolata: la compagnia ha più volte scelto di confrontarsi con altri luoghi della memoria difficile, dalla Risiera di San Sabba a Monte Sole, sviluppando un teatro che interroga la relazione tra testo, spazio e storia. Nel corso degli anni questo dialogo si è misurato con opere anche molto diverse fra loro – da Eschilo a Gli ultimi giorni dell'umanità di Karl Kraus, da Macbeth di Shakespeare a La montagna incantata di Thomas Mann. L'edizione 2026 ha concluso il dittico dedicato a Il Processo di Franz Kafka. Il pubblico ha attraversato il cimitero seguendo Josef K., affidato di volta in volta a tre attori diversi, in uno spettacolo capace di alternare un'ironia inattesa a momenti di autentico perturbante. Il percorso fra le tombe ha così sottoposto il testo di Kafka, e tutti noi, a un confronto costante con il luogo che ci ha accolti, lasciando che fosse la sua densità storica a ridefinirne, passo dopo passo, il senso.

Un confronto che assume oggi un significato ulteriore: dopo ventitré anni di lavoro alla Futa, il Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge, responsabile della gestione del cimitero, ha comunicato ad Archivio Zeta che dal 2027 non saranno più autorizzati spettacoli al suo interno. Una decisione tanto grave quanto difficile da comprendere, soprattutto alla luce

di una pratica teatrale che in tutti questi anni ha saputo misurarsi con la natura e con la storia di quel luogo senza mai eluderne la complessità. La decisione non sembra, tuttavia, definitiva: intorno alla vicenda si è aperto un confronto che coinvolge istituzioni italiane e tedesche. L'auspicio è che ventitré anni di lavoro alla Futa non si interrompano qui. (Doriana Legge)

Silvana De Vidovich, Aleksandr Tairov: il teatro delle emozioni, Imola, Cue press, 2025. Aleksandr Tairov è una delle personalità più affascinanti del teatro russo del Novecento, sebbene la storiografia teatrale abbia spesso giudicato il suo teatro poco incisivo sul piano culturale rispetto ad altre personalità coeve del teatro sovietico. In un contesto storico in cui molti artisti concepivano il teatro come uno strumento per forgiare l'essere umano del futuro, Tairov perseguì invece una ricerca orientata alla bellezza formale e alla rappresentazione della dimensione extraterrena dell'individuo. Come osserva opportunamente Silvana De Vidovich, la sua produzione teatrale «più che incidere sulla realtà, mostrava piuttosto di volerla eludere». Il volume ha il merito di restituire tutta la complessità della vicenda personale, artistica e politica di un regista che cercò costantemente di portare avanti un progetto teatrale rigoroso e autonomo, nonostante le crescenti pressioni e i compromessi imposti da un regime che, soprattutto dopo l'ascesa di Stalin, ridusse progressivamente gli spazi di sperimentazione e di ricerca.

La ricostruzione biografica proposta da De Vidovich suggerisce inoltre nuove piste di ricerca, fra cui quella relativa alla possibile influenza delle pratiche gurdjieffiane, intese come «percorsi carsici di tutta la sua attività», forse avvalorata dalla breve collaborazione con Alexander Salzmann. Il volume offre inoltre una rilettura più articolata dell'intero panorama teatrale russo precedente e successivo alla Rivoluzione, con approfondimenti dedicati alle scuole teatrali del Kamernyj e alla figura di Alisa Koonen, attrice principale della compagnia, compagna di Tairov e protagonista di primo piano della cultura sovietica. Può essere interessante paragonare a questo volume il saggio di Swetlana Lukanitschewa sulle tournée europee di Tairov che presentiamo in questo numero. (Gabriele Sofia)

The Oxford Handbook of dance and memory, a cura di Susanne Franco – Marina Nordera, Oxford University Press, 2026. Il volume tratteggia le genealogie e i volti di una possibile “memoriografia della danza”, campo di ricerca interdisciplinare animato dalla volontà

di ridiscutere i confini fra storia e memoria. La corposa introduzione, firmata dalle due curatrici, muove dal concetto di “storia mnemonica” di Jan Assmann, utile a comprendere come il passato possa essere costantemente modellato, decostruito e performato nel presente, e traccia l’evoluzione dei *memory studies*. Articolato in sette parti, il volume propone ventisei casi di studio: la prima sezione indaga il corpo come archivio vivente e le tecniche usate dai danzatori per ricordare o dimenticare (Thurner, Bläsing, Nordera); la seconda è dedicata alla decifrazione e alla scomparsa delle tracce della danza, grafiche e digitali (Jeschke, deLahunta, Friedman); la terza riguarda i meccanismi di rimozione connessi ai regimi totalitari (Veroli, Klimczyk) o nei contesti di trauma e trasmissione della danza (Nicifero, Launay); la quarta affronta le dinamiche di riattivazione della *early dance* (Pontremoli) o dei *reenactments* (Ruprecht, Hardt, Greiner). Le ultime tre sezioni toccano i temi dell’empatia cinestetica, delle neuroscienze e del rapporto tra percezione visiva e memoria (Calvo-Merino, Ligore, Després, Pitozzi), i processi di incorporazione all’interno delle comunità diasporiche (Shay, Wesolowski, Foster, Giersdorf), il problema della violenza storica legata al canone e le nuove narrazioni transculturali e di protesta (De Laet, Franco, Franko, DeFrantz). (*Giulia Taddeo*)

Ester Fuoco, *Deviations in Contemporary Theatrical Anthropology New Myths and Performative Rituals between XR, Robots and AI*, London and New York, Routledge, 2025. L’intreccio tra tecnologia e teatro è sempre più evidente e rappresentato sulle scene contemporanee. Il rapporto del teatro con la tecnologia non è certamente nuovo, ma lo sviluppo di alcune tecnologie – tra queste l’intelligenza artificiale, la realtà estesa, la robotica e il metaverso – offre agli artisti della scena nuovi orizzonti di sperimentazione e temi di riflessione di enorme stimolo. Sulla scorta di tale tendenza un analogo fenomeno si osserva negli studi, nel cui ambito le pubblicazioni e gli approfondimenti sul tema si segnalano sempre più numerose e pregnanti. In questo solco si inserisce il breve, ma interessante, volume di Ester Fuoco. Attraverso una serie di casi studio, dipanati nei quattro capitoli di cui è composto il libro – *Anthropological and Performative Paradoxes on the Contemporary Stage*; *Performative Migrations: Between Dissolution and Metamorphosis*; *Artistic Experimentation and the Role of Performing Robots*; *Rethinking Linear Perspective in Contemporary Theatrical Studies* – l’autrice offre

un'analisi delle trasformazioni nelle arti performative contemporanee, focalizzandosi sull'interazione tra esseri umani, robot e intelligenza artificiale.

Coniugando prospettive antropologiche ed estetiche, Ester Fuoco analizza casi studio emblematici per mettere in luce il fenomeno delle “sinfonie performative”: esperienze in cui la creatività mediata dall'intelligenza artificiale e le nuove dinamiche relazionali tra uomo e robot (HRI) sollevano questioni di natura filosofica legate al significato dell'arte, all'idea di intelligenza e ai confini della creatività. A proposito di collaborazione tra uomo e macchina, il volume usa il concetto di “Nuovo Umanesimo” per guardare alle forme di co-creazione agibili anche oltre i confini materiali e temporali offerti dalla realtà estesa. (*Matteo Casari*)

Stefano Geraci, «Chissà perché». Un itinerario nella drammaturgia di Čechov, Roma, Bulzoni, 2026. «Vorrei scrivere un romanzo, ho un soggetto meraviglioso, ogni tanto mi prende una voglia matta di sedere a tavolino e di mettermici, ma si vede che non mi bastano le forze», aveva confidato Čechov nel 1888 al critico e scrittore Dmitrij Vasil'evič Grigorovič. Non ci sarà un romanzo di Čechov, ma il libro esplora i suoi capolavori teatrali come un grande romanzo silenzioso dove fervono quei grumi di vita che, attraverso i capillari sottili delle sue parole, donano il sangue ai suoi personaggi teatrali consegnandoci il compito di badare a quella quantità di vita che non si esaurisce con la fine delle loro storie.

Kepler-452, *A Place of Safety. Viaggio nel Mediterraneo centrale. Testo, contesto e materiali di lavoro di un incontro con il “Search and Rescue”, a cura di Lorenzo Donati, Roma, Luca Sossella Editore, 2025.* Nel 2025 *A place of Safety* è stato insignito del Premio Ubu come “Miglior spettacolo di teatro” ma, in realtà, la forma spettacolo è solo il precipitato di un groviglio di esperienze che i membri della compagnia Kepler-452 hanno avviato nel luglio 2024 imbarcandosi a bordo della nave Sea-Watch 5. Il diario dei giorni passati in mare è diventato una trama drammaturgica in cui le esperienze vissute e le persone incontrate (volontari, medici, rescue swimmers) non sono semplicemente evocate, ma sono fisicamente presenti sulla scena, allo stesso tempo testimoni e protagonisti del racconto. Nella curatela del volume, Lorenzo Donati prova a restituire questa compenetrazione di esperienze accompagnando il testo dello spettacolo con interviste ai fondatori della compagnia, Nicola

Borghesi ed Enrico Baraldi, e agli altri membri dell'equipaggio, tra cui il capo missione Miguel Duarte, la giurista e portavoce di Sea Watch Giorgia Linardi, l'infermiera Floriana Pati e l'elettricista José Ricardo Peña. Un'operazione artistica ed editoriale che alimenta quell'idea di lavoro teatrale vissuto come avventura, come spinta per forzare i confini, geografici, personali, giuridici, dove regna il paradosso e il soccorso umanitario rischia di essere additato come crimine. (*Gabriele Sofia*)

Roberto Latini, *Canità del cane. Un manuale per l'attore*, Venezia, Marsilio, 2025. Un attore scrive un manuale quando ha alle spalle abbastanza scena da poter riflettere sul proprio mestiere. Roberto Latini, formatosi con Perla Peragallo al Mulino di Fiora, fondatore di Fortebraccio Teatro, arriva a questo «decalogo» – la parola è sua – dopo anni di laboratori, seminari, incontri con chi il mestiere lo sta ancora imparando. Le dieci regole non compongono un metodo di recitazione, ma una riflessione sul lavoro dell'attore. Così, fidarsi dello spettatore significa riconoscergli la capacità di vedere, scegliere e immaginare oltre le intenzioni di chi è in scena; allo stesso modo, l'invito a recitare “in stampatello” diventa un'immagine della leggibilità dell'attore, della sua capacità di rendere il proprio lavoro (troppo spesso *corsivo*) accessibile alla platea. Non è un trattato, Latini parla piuttosto della trasmissione di un sapere in “forma confidenziale”. Lo dichiara fino in fondo, lasciando bianca l'ultima pagina perché chi legge possa aggiungere le sue regole. Nessun manuale è mai l'unico. Ogni metodo arriva da un insegnamento ricevuto altrove, e nel diventare libro si espone a essere ripreso, contraddetto, riscritto da chi verrà dopo. (*Doriana Legge*)

Бездна: антология современной итальянской драматургии (*L'abisso. Antologia della drammaturgia italiana contemporanea*), a cura di Doriana Legge – Gabriele Sofia, Mosca, Nosorog, 2025. Una parte significativa della drammaturgia italiana contemporanea nasce sulla scena prima ancora che sulla pagina. È da questa premessa che prende forma *Бездна*, un'antologia della drammaturgia italiana contemporanea che propone al pubblico russo cinque testi – *Radio Clandestina* di Ascanio Celestini, *Noccioline* di Fausto Paravidino, *La Merda* di Cristian Ceresoli, *La vita ferma* di Lucia Calamaro, *L'Abisso* di Davide Enia – accompagnati da un'introduzione storico-critica che ne ricostruisce i contesti produttivi, le genealogie artistiche e le pratiche performative.

L'attenzione si sposta così dalla pagina ai «territori del teatro»: gli spazi della controcultura, le esperienze di autogestione, la centralità della creazione attoriale, il rapporto fra scrittura e scena. Ne emerge un percorso di orientamento in una realtà teatrale difficilmente leggibile a partire dal solo testo drammatico. Il progetto nasce da un'idea di Daniela Rizzi, già responsabile dell'Istituto Italiano di Cultura di Mosca, che durante il suo mandato constatò come fossero disponibili pochi volumi sulla drammaturgia italiana accessibili a un pubblico russofono, nonostante il forte interesse per questo ambito. La scelta delle opere, dunque, risponde a questa esigenza: testi nati dalla scena, capaci di conservare sulla pagina la memoria del processo performativo da cui sono nati. Il volume non è solo un'operazione di traduzione, ma un lavoro di mediazione storiografica che trasferisce in lingua russa, insieme ai cinque testi, le coordinate storiche e culturali necessarie per contestualizzarli.

Concetta Lo Iacono, *Il volo di Tersicore. Una storia per immagini del balletto russo (1639-2009)*, Roma, Piretti, 2025. Il volume di Concetta Lo Iacono è un libro straordinario, nel senso letterale della parola. Fuori dell'ordinario, per cominciare, è la quantità: 627 pagine fitte, più di 1000 nomi nell'indice dedicato, una copertura di 370 anni, ripercorsi non per decenni e multipli ma quasi anno per anno, come si fa con una storia vissuta e non solo riesumata dai fondi d'archivio. Fuori dell'ordinario è l'architettura interna, che compone il tessuto verbale con immagini della più diversa e suggestiva provenienza, oltre che con note promosse a riquadri in corpo pagina, autonomi per discorso e relative illustrazioni. Fuori dell'ordinario è però soprattutto la qualità: la rilevanza per gli studi nella disciplina in cui il libro si colloca, l'ampiezza e la composizione delle fonti documentarie, e infine la costruzione del rapporto con il lettore, a prescindere dalla sua competenza specifica. *Il volo di Tersicore* è un libro fondamentale, proprio alle fondamenta degli studi sulla danza e, in particolare, sul balletto; le fonti documentarie sono quelle che ci si può attendere – ma anche altro – da una studiosa come Lo Iacono, che nella Russia riconosce una seconda patria, professionale, culturale e persino spirituale. Quanto al rapporto con il lettore virtuale, quello che ogni autore immagina intento a criticarne i pensieri prima che siano riversati sulla pagina, Concetta Lo Iacono ha vinto la sfida più impegnativa: trasformare il peso dell'erudizione che supporta il suo libro nel veicolo leggero d'un racconto che affascina. Specie quando, approdato ai nostri due secoli

Novecento e Duemila, diventa un racconto attraverso il balletto ben più che sul balletto, un racconto attraverso quell'Eurasia che è l'idea della Russia ben più che sulla Russia nella realtà della geografia europea. E un tale racconto offre stimoli inquietanti di riflessione anche a chi, come me che scrivo, non è propriamente un addetto ai lavori. (*Franco Ruffini*)

Vito Pandolfi e la nascita del Teatro di Roma. Il 20 aprile 2026, la Sala Squarzina della Fondazione Teatro di Roma ha ospitato il primo appuntamento di un nuovo ciclo di incontri dal titolo “Le stagioni del Teatro di Roma. Volti, memorie e visioni”, un percorso che rievoca la storia dell’istituzione dalla nascita dello Stabile nel 1965, partendo da un approfondimento sul suo primo direttore, Vito Pandolfi (1917-1974).

In un dialogo moderato dal critico Antonio Audino con Raffaella Di Tizio, che ha studiato a fondo Pandolfi e la sua importanza nella ricezione italiana di Brecht, e Antonio Calenda, regista della “Compagnia dei 101” che con Pandolfi ha collaborato nelle prime stagioni del Teatro Stabile di Roma, è stata ricordata la sua idea di teatro militante, segnata dal suo vissuto da partigiano e che – sebbene misconosciuta – ha inciso in maniera profonda sul teatro italiano. Attraverso le proiezioni di materiale d’archivio, quali foto rese disponibili dal figlio Libero Pandolfi e dal Museo Biblioteca dell’Attore di Genova, e di filmati storici registrati nei giorni dell’inaugurazione dello Stabile, è stato ricordato il percorso personale di Vito Pandolfi, nonché il suo modo di intendere la direzione artistica di uno stabile, attento alla pluralità delle voci e mosso dal desiderio di un teatro che contestasse la superficialità. L’incontro è stato intervallato dalla lettura di estratti da suoi scritti, testi da cui emerge la figura di un intellettuale votato al rinnovamento, attento a cogliere le mutazioni politiche e sociali del suo tempo. Ne è nato un fitto intreccio di racconti che ha permesso di comprendere meglio l’importanza di Pandolfi (come regista, organizzatore culturale, studioso e artista) e di riconoscerne e tramandarne il decisivo contributo dato alla crescita culturale e al progresso delle scene a Roma e non solo. (Regina Mariavittoria Rumolo Iunco)

***A Companion to Nō and Kyōgen Theatre*, a cura di Yamanaka Reiko – Monica Bethe – Eike Grossmann – Tom Hare – Diego Pellecchia – Michael Watson, 2 voll., Leiden and Boston, Brill, 2024.** Un gruppo di studiosi, tra i più accreditati a livello internazionale sui

diversi aspetti che riguardano il *nōgaku* – con questo termine, dalla metà del XIX secolo, si indica il connubio scenico di teatro *nō* e *kyōgen* – ha dato alle stampe un'opera monumentale in due volumi che resterà a lungo un punto di riferimento per quanti vogliano accostarsi o approfondire *nō* e *kyōgen*, generi teatrali giapponesi originati tra XIV e XV secolo e giunti come tradizioni viventi sino ad oggi.

Il primo volume si concentra sulle basi storiche, performative e drammaturgiche del *nō*, ricostruendone lo sviluppo dalle origini fino all'epoca moderna. Approfondisce gli aspetti formali della performance – dal movimento scenico alla musica, dall'uso delle maschere alla costruzione dello spazio teatrale – e analizza le modalità di trasmissione dei saperi attoriali, sia nei contesti familiari sia in quelli amatoriali. Ampio spazio è dedicato alla struttura delle opere, ai loro temi religiosi e poetici, e agli autori che ne hanno fondato il repertorio, in particolare Zeami Motokiyo, Kanze Motomasa e Konparu Zenchiku.

Il secondo volume affronta invece i trattati teorici e la critica sul *nō*, esaminando le fonti classiche e le interpretazioni moderne. Si sofferma sulla cultura materiale del *nō* e del *kyōgen* – costumi, maschere, strumenti – e sulla ricezione di queste forme teatrali in epoca contemporanea, anche fuori dal Giappone. Una sezione monografica è opportunamente dedicata al *kyōgen* – questo genere comico, pur essenziale e ragguardevole sotto il profilo estetico e tecnico, si è sempre visto assegnare un ruolo ancillare rispetto al raffinato e colto *nō* – analizzato nella sua specificità drammaturgica e scenica. Il volume si chiude con appendici utili, tra cui glossari e riassunti di opere.

Yamanaka Reiko, Monica Bethe, Eike Grossmann, Tom Hare, Diego Pellicchia e Michael Watson firmano un'opera editoriale che ha visto il coinvolgimento di ulteriori autori, che sistematizza il sapere consolidato su *nō* e *kyōgen* arricchendolo di molti contenuti originali e aggiornandolo alle più recenti acquisizioni. (*Matteo Casari*)

Aldo Roma, *Teatro, amatorialità, fascismo. Storie e problemi 1925-1940*, Roma, Bulzoni, 2026. Il volume esplora alcune delle configurazioni assunte dalla pratica amatoriale del teatro negli anni centrali del regime fascista, interrogandone il ruolo tanto nella storia dello spettacolo quanto nella storia sociale e culturale dell'Italia tra le due guerre. L'indagine muove dall'azione dell'Opera nazionale dopolavoro, l'istituzione attraverso cui il fascismo tentò di disciplinare il tempo

libero delle italiane e degli italiani e, con esso, il movimento filodrammatico. Al di là dell'immagine uniforme restituita dalle fonti ufficiali e propagandistiche, emerge tuttavia una stratificazione di culture teatrali, ambienti e pratiche anche profondamente differenti. Accanto ai circoli dopolavoristici, che rappresentarono la dimensione istituzionalizzata dell'attività filodrammatica, il libro ricostruisce infatti configurazioni più fluide e frastagliate dell'amatorialità, sviluppatesi nei salotti culturali, nelle associazioni filantropiche e attorno alle riviste di informazione e cultura. Alimentate da specifiche forme di socialità radicate nei contesti urbani, queste esperienze declinarono il teatro secondo paradigmi talvolta inediti, aprendolo alla sperimentazione e all'ibridazione delle forme sceniche. Su un versante distinto si colloca invece l'amatorialità del mondo cattolico, sostenuta da una fitta rete associativa e da un arcipelago di periodici specializzati, che non si limitarono a documentare le attività delle filodrammatiche d'oratorio, ma concorsero a legittimarla e a riformularne le finalità all'insegna di un'alterità radicale, costruendo un lessico e un orizzonte di senso alternativi a quelli imposti nel contesto dopolavoristico. Attraverso un'indagine condotta per casi, episodi e tracce biografiche – storie anche minute, ma capaci di sollevare questioni generali –, il volume propone dunque un ripensamento della funzione dell'amatorialità nella storia del teatro italiano, mostrando come una piena comprensione del teatro nel suo tempo non possa prescindere dallo studio delle sue forme non professionistiche.

Mirella Schino, *The Mystery of Eleonora Duse. Techniques, Strategies, Magic*, Brill, 2026. Non proprio la traduzione della monografia del 2023 (*Eleonora Duse. Storie e immagini di una rivoluzione teatrale*, Roma, Carocci) ma una sua trasposizione per un pubblico non italiano, non così familiare alla situazione teatrale italiana ottocentesca. Un'altra differenza rispetto alla edizione italiana e alla sua traduzione in russo dello scorso anno è una parte nuova, relativa al ruolo che la Duse ha avuto nella pedagogia innovativa teatrale del Novecento, per figure come quelle di Stanislavskij e di Mejerchol'd, ma soprattutto Lee Strasberg.

Gabriele Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra Grande Guerra e fascismo*, prefazione di Mirella Schino, Roma, Carocci, 2025. Edward Gordon Craig è stato uno dei più influenti artisti di teatro del XX secolo, nonché uno dei più studiati. Il volume, però,

non presenta una nuova analisi delle sue teorie o pratiche. È piuttosto un'indagine che prende le mosse dalla corrispondenza e dai suoi appunti personali per sondare il periodo compreso tra lo scoppio della Grande Guerra e l'affermazione dei regimi totalitari. Attraverso questo approccio si accede a una dimensione meno esplorata, eppure decisiva, della storia del teatro: una storia "intima", capace di rivelare le motivazioni e i rapporti di forza che hanno determinato alcune scelte artistiche, ma anche gli slanci utopici, le ambizioni deluse, i progetti irrealizzabili. Al centro del libro campeggiano i legami di Craig con alcune personalità politiche e culturali dell'epoca, in particolare con Dorothy Nevile Lees, la sua stretta quanto poco riconosciuta collaboratrice; con Yvette Guilbert, celebre cantante e attrice; con i giovani attori della sua scuola inviati improvvisamente al fronte. Questa prospettiva, in apparenza privata, consente di osservare il modo in cui gli artisti della scena novecentesca hanno abitato un'epoca di rivoluzioni e cataclismi, proponendo il teatro come spazio di sperimentazione per una realtà alternativa e brandendo il sipario come una bandiera.

*Il 10 giugno 2026 è morto a Modena **Stefano Vercelli**, attore. Con lui scompare un altro compagno di un mondo sommerso ma fondamentale, vivo quanto spesso poco riconosciuto. A vent'anni, negli anni Settanta, Vercelli aveva frequentato un lungo seminario all'Odin Teatret, la "Brigata internazionale", poi aveva incontrato Jerzy Grotowski. Aveva fondato il Teatro Arcoiris, insieme a Nicola Savarese e ad altri, era andato in India a studiare Kathakali, e aveva poi collaborato per due anni a progetti del Teatr Laboratorium, in particolare al Teatro delle sorgenti. Nel 1981 era stato cofondatore a Volterra del Gruppo Internazionale L'avventura, e de Il Porto - Centro di Cultura Attiva, insieme a Fausto Pluchinotta, Laura Colombo, Annette Henneman, François Kahn, Armando Punzo: una situazione estrema di sperimentazioni sulla percezione, condotta in condizioni di grande difficoltà, anche economica. Il Centro è durato un numero relativamente piccolo di anni, ma ha lasciato un ricordo indelebile in chiunque l'abbia frequentato. Poi Vercelli è tornato al suo lavoro di attore, con Thierry Salmon; con Roberto Bacci per la Trilogia, spettacolo-azione itinerante, grande esperienza per i suoi spettatori, non più di sei per volta. Con Bacci è stato attore per molti anni e per molti spettacoli. Nel '92, dopo una collaborazione con Raul Ruiz, è stato cofondatore dell'Associazione*

Artisti Drama, con Magda Siti. Ha condotto seminari e laboratori come pedagogo, e dal 2000 al 2005 è stato docente nei corsi di Formazione Superiore per attori di prosa della scuola dell'ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione, al termine dei quali ha realizzato con gli allievi, come regista: Don Chisciotte, Romeo e Giulietta e Ubu roi. Era un attore straordinario, e un amico. Non posso non ricordare l'ultimo suo lavoro, Étoile, per la regia di Rita Frongia. Era uno spettacolo straordinario, di cui faccio fatica a parlare al passato, uno dei più toccanti lavori d'attore che abbia mai visto. Stefano non era più né uomo né donna, ma un corpo di espressività eccezionale, vera immagine del fiore della vecchiaia. La regia, intelligente, raffinata, aveva la qualità che può venire solo da una lunga e stretta collaborazione, avevano fatto insieme altri due spettacoli. Credo che Stefano sapesse fino a che punto Étoile fosse bello, e una vera autobiografia d'attore, come tutti i lavori teatrali di grande qualità. È morto cercando di immaginare come avrebbe potuto riportarlo in scena pur nelle condizioni di un corpo martoriato e ormai fragilissimo. (Mirella Schino)

Tommaso Zaccheo, *Roger Planchon et ses théâtres (1949–1987). Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre*, Bari, Edizioni di Pagina, 2025. Il volume di Tommaso Zaccheo affronta la figura complessa e ancora poco studiata di Roger Planchon, regista, autore e direttore di alcune importanti istituzioni teatrali francesi. L'analisi si sviluppa su più livelli: accanto allo studio degli spettacoli e dell'approccio, spesso originale, con cui il regista affronta alcuni grandi testi della drammaturgia (in particolare quelli di Brecht), Planchon viene studiato come personalità storica, collocandone l'attività nel contesto della seconda metà del Novecento, segnato da profonde trasformazioni: la Guerra fredda, il Maggio '68, le politiche di decentramento culturale ecc. La riflessione sulle pratiche artistiche si intreccia così all'analisi delle dinamiche istituzionali e politiche, attraverso uno sguardo storiografico ampio, capace di coniugare gli strumenti della storiografia teatrale con quelli della ricerca storica e microstorica, con l'obiettivo di esplorare «la relazione tra la pratica di un uomo di teatro e l'affermazione scenica e istituzionale della regia moderna come fulcro della creazione teatrale».

Fra le numerose ipotesi storiografiche avanzate nel volume, una delle più stimolanti è forse quella che individua nella rete transnazionale di registi e artisti sviluppatasi negli anni Sessanta e Settanta uno dei

contesti di elaborazione dell'identità culturale unitaria europea. Si tratta di una proposta interpretativa convincente, pur bisognosa di ulteriori approfondimenti, che mostra efficacemente come il volume utilizzi la figura di Planchon per affrontare questioni di portata ben più ampia. (Gabriele Sofia)

*«Teatro e Storia» non ha una rubrica per i necrologi. Prendiamo però a volte lo spazio necessario per salutare e ringraziare artisti e studiosi di teatro le cui strade si sono incrociate, in diversi modi, con uno o più membri della redazione. **Carla Tatò** ha lasciato un vuoto grande quest'anno sulla scena del teatro e **Delia Gambelli** su quella della sua storiografia. **Gianfranco Pedullà**, morto per le conseguenze di un terribile incidente d'auto, apparteneva a entrambi i mondi. Altri scriveranno del suo impegno nel teatro in carcere e delle ricche attività del suo Teatro Popolare d'Arte (nato già nel 1980 con il nome di Mascarà Teatro): a tutti coloro che ne proseguono il lavoro, ora diretto da Francesco Giorgi, vanno la nostra vicinanza e l'augurio di continuare a costruire su quella strada. Noi lo ricordiamo soprattutto per i suoi fondamentali studi su Craig, e sul teatro nel fascismo e su Silvio d'Amico, incontrati fin dalle prime attività dei gruppi di ricerca sulla scena della prima metà del Novecento raccolti da Mirella Schino intorno a questa rivista, testi che continueranno a dialogare con le ricerche di generazioni di studiosi. (Raffaella Di Tizio)*

Raimondo Guarino

PENSARE IL TEATRO

VITA DEL TEATRO E LAVORO DEGLI STORICI
NEGLI ANNI OTTANTA DEL NOVECENTO

Nel 2024 è uscito da Titivillus, a cura di Roberto Cuppone, il libro *Pensare il teatro*¹, che pubblica per la prima volta un'opera collettiva diffusa come *preprint* dal Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera nel 1987 e definita in quella veste originale «pubblicazione interna al Dottorato di Ricerca in Discipline dello Spettacolo dell'Università di Bologna». L'oggetto che vediamo oggi come un libro si proponeva e si materializzava come un non-libro. In questo contributo offro alcune informazioni e riflessioni sul contesto universitario e teatrale di un'importante esperienza scientifica collettiva, necessarie a collocarne e valutarne pienamente il significato.

Uno stato degli studi, uno stato dell'arte

La collocazione cronologica e istituzionale dei testi di *Pensare il teatro* rimanda all'istituzione dei dottorati di ricerca, al primo ciclo dei dottorati, attivato nel 1983, e precisamente al curriculum teatrale del Dottorato in Discipline dello Spettacolo nell'Università di Bologna, collegato al corso di laurea DAMS. Bisogna quindi prima di tutto pensare alla particolare opportunità di sviluppare un progetto di formazione e ricerca da parte di un gruppo di studiosi. Il lavoro degli storici è fatto di opere, incontri e vite, e non solo di discorsi, libri e metodi. Mi riferirò pertanto ad alcuni momenti salienti e ancora memorabili dei seminari dottorali cui

¹ Fabrizio Cruciani – Claudio Meldolesi – Franco Ruffini – Ferdinando Taviani, *Pensare il teatro*, a cura di Roberto Cuppone, con una lettera di Eugenio Barba, San Miniato (Pisa), Teatrino dei Fondi/Titivillus, 2024 (da qui in poi citato solo come *Pensare il teatro*).

ho partecipato nella primavera del 1984. Mentre altri (Cruciani, Meldolesi) scelsero di dedicare il seminario al lavoro di ricerca e stesura recente di libri in uscita o appena pubblicati², Nando Tavianì impostò l'incontro su questioni primarie della scrittura della storia, chiamando in causa *Metahistory* (1973) di Hayden White³, un testo che nel decennio precedente aveva restituito attenzione alle concezioni e alle convenzioni della narrazione storica. Il testo di White, il cui interesse si avviluppava nel dialogo infinito tra categorie letterarie, retoriche e filosofiche, serviva a Tavianì per indicare le responsabilità dello studioso nel definire temi, prospettive e repertori del passato di ciò che si riferisce al teatro. Tavianì metteva poi in primo piano un testo che costituiva un inevitabile riferimento di White: la seconda «considerazione inattuale» di Nietzsche *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874). A questo punto le discussioni sul metodo lasciavano il campo a una ulteriore tensione, in chiave tecnica ed etica, e in un certo senso etologica. Tavianì seguiva Nietzsche indicando nella ricerca storica il rischio incombente della distrazione dal presente e di una perdita di energia vitale. Il lavoro sul tempo risuonava come un imperativo nell'invito perentorio della prefazione alla *Considerazione*: «agire contro il tempo, e in tal modo sul tempo»⁴. Le tre modalità che definivano la passione e la visione della storia (critica, antiquaria e monumentale) potevano salvarsi dalla perdita dell'energia vitale solo conservando o ripristinando la tensione elementare che le genera. «Molto male deriva dal trapiantare sconsideratamente i vegetali: il critico senza sofferenza, l'antiquario senza pietà, il conoscitore della grandezza senza la capacità della grandezza sono tali piante diventate erbacce, estraniati al loro terreno naturale e perciò degenerate»⁵. Chiamare in causa la considerazione di Nietzsche significava interrogare la prospettiva storica sconcertandola sul piano generale e rivolgendola poi agli studi specifici, interrogando

² Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983; Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.

³ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1973, trad. it. *Metahistory. Retorica e storia*, Milano, Meltemi, 2019 (1ª ed. Napoli, Guida, 1978).

⁴ Cito dalla traduzione italiana: Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. di Sossio Giametta, introduzione di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1974, p. 5.

⁵ Ivi, pp. 23-24.

l'utilità e il danno degli studi per la vita del teatro. Gli uditori di quel seminario dottorale ne vivevano il senso come un mandato quotidiano. Per comprendere il non-scritto di un non-libro, bisogna restituire parti del contesto. Le riflessioni sul metodo e la cornice dottorale che ispirano i testi di *Pensare il teatro* rimandano a situazioni di osservazione e di dibattito a ridosso delle pratiche. Tra quelle situazioni, grande rilievo ha il territorio dell'International School of Theatre Anthropology, ideata e fondata da Eugenio Barba e attiva dal 1980. Oltre i confronti interculturali tra le tecniche della presenza scenica, le sessioni dell'Ista creavano il concorso di tradizioni portatrici di misure differenti del tempo dei teatri nelle civiltà e nella storia globale. I partecipanti al dottorato erano anche coinvolti nelle giornate di Santarcangelo dei Teatri, come il festival si definiva nel periodo della seconda direzione di Roberto Bacci (1984-1988). Santarcangelo dei Teatri nel 1986 si intitolava *La cittadella del teatro*. Dichiarava nel programma di aver «messa da parte l'idea della rassegna-festival» e di cercare una dimensione progettuale delle condizioni e dei tempi lunghi del teatro che scaturiva dagli assetti e dalle matrici del teatro di gruppo e negli esperimenti sugli insediamenti teatrali nelle comunità, che trasformavano le coordinate e i confini dello spettacolo. Il rapporto con la storia generale e le sue direzioni, dopo Braudel e al tempo delle microstorie, era un motore costante delle discussioni pomeridiane e notturne in Piazza Ganganelli, centro di Santarcangelo cittadella del teatro. Del *momentum* di *Pensare il teatro* e di un dottorato che discute la dialettica tra storia e vita fa parte la presenza degli storici a Santarcangelo, che non interessava come militanza degli studiosi ma come estensione necessaria del lavoro storico coniugato al presente.

Altro fattore determinante è la concomitanza con la fondazione di «Teatro e Storia». Basta confrontare i due editoriali che accompagnano i primi due numeri della rivista per cogliere le direzioni e anche le oscillazioni di quella fase. Nel numero pilota, uscito nel dicembre del 1984, quando la testata è ancora fuori commercio e si intitola «Teatro e Storia. Orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», nelle prime righe si dichiara «la feconda disperazione di studiare il teatro nella storia, come cultura»⁶. Quel numero del 1984 consisteva nel saggio bibliografico di

⁶ Editoriale, «Teatro e Storia. Orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», n. 1, 1984, p. 7.

Cruciani *Storia e storiografia del teatro*, il cui primo paragrafo è dedicato a «Unità e molteplicità delle arti dello spettacolo». L'editoriale del primo numero del periodico stampato dalle edizioni il Mulino indica come obiettivo «il teatro non solo come prodotto artistico e/o come manifestazione antropologica di una cultura, ma come elemento attivo e interno di una civiltà»⁷.

Una storia illogica, quindi mancante

Lo scambio tra studio del passato e osservazione del presente generava la percezione e la coscienza di eredità e mutamenti. Rendevisibili il senso, la possibilità e il valore delle differenze. I testi del non-libro costruiscono lo spazio del pensiero sul teatro cercando varchi e antidoti di un pensiero vivente, proponendo inchieste e domande su temi, nozioni, fatti e casi. Sospese le forme del libro e del saggio scientifico, l'andatura che accomuna i quattro contributi è quella della *peregrinatio*, dei percorsi che attraversano e ridefiniscono un campo trasformandolo e tenendolo in vita con prelievi esemplari, evitando di consegnarli a una totalità apparente.

Proiettiamo ora questi testi vagabondi degli anni Ottanta su un sostrato impegnativo: Croce e il teatro. Alla storiografia italiana Benedetto Croce ha consegnato una problematica e inesauribile eredità, che propone gli studi teatrali come crisi necessaria dell'impostazione unitaria del discorso storico. In una nota uscita su «La Critica» nel 1941 e poi ristampata in un volume di *Pagine sparse* del 1948, Croce affermava:

Il “teatro” come tale non favorisce un unitario punto di vista storico, perché è, per così dire, un nome collettivo di fatti estetici e di altri variamente morali e culturali, e in questa seconda considerazione rientra nei singoli ordini a cui quei fatti appartengono nelle varie storie. [...] Mescolare insieme tutte queste cose, e unirle alla storia del teatro in quanto opera d'arte e poesia, è logicamente sforzato e arbitrario, cioè illogico⁸.

⁷ Editoriale, «Teatro e Storia», n. 1, 1986, p. 156.

⁸ Benedetto Croce, *Storie del teatro*, in Id., *Pagine sparse*, vol. III, Napoli, Ricciardi, 1948, pp. 65-66. Sulla nota di Croce, si vedano Giuseppe Galasso, *Nota del curatore*, in Benedetto Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1992, pp. 373-374; e Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 181.

Il riferimento alle imprese recenti riguardava, implicitamente («come verificheranno coloro che vorranno esaminare i volumi di recente venuti in luce con tale disegno»), la *Storia del teatro drammatico* di Silvio d'Amico, uscita nel 1940; e, verosimilmente, il primo volume della *Storia del teatro italiano* di Mario Apollonio, pubblicato nel 1941. Non si tratta qui di sondare canoni e visioni critiche della storiografia. Ma di cogliere per contrasto un movimento, un istinto vitale per il lavoro storico negli anni di *Pensare il teatro*. Interessa indicare come nella negazione crociana si profilino il privilegio e la necessità di un'altra andatura degli studi e del racconto storico, nella sfera peregrina delle cose e delle persone del teatro. Se una storia unitaria del teatro è impossibile, illogica, allora la necessaria molteplicità e contraddittorietà degli studi teatrali diventa un terreno fertile per le modificazioni e mutazioni contemporanee. Ripensare il teatro significava riorganizzare ragionamenti e racconti, scomporre temi e motivi per peregrinazioni comparative nel campo della durata storica, recuperando le logiche eterogenee e profonde della storia illogica. Per i quattro autori di *Pensare il teatro* ridefinire il terreno della ricerca significa decostruire/ricostruire configurazioni e narrazioni. Questa intenzione si può sintetizzare in quattro domande corrispondenti al nucleo dei quattro saggi, dedicati allo spazio, all'attore, al testo drammatico, allo spettacolo. Come ripensare l'attore in quanto autore e protagonista di invenzioni e soluzioni sui rapporti tra repertori espressivi e sensibilità collettive, oltre le prestazioni e le rappresentazioni? Come descrivere e spiegare gli spazi del teatro oltre il raggio della scena e degli edifici teatrali moderni? Come descrivere il senso del testo drammatico come fattore di azione e composizione, oltre l'interpretazione e la lettura dei repertori della drammaturgia letteraria? Come classificare e considerare l'eterogeneità dei fatti della vita teatrale, oltre le frequenze degli eventi e degli incontri che chiamiamo spettacoli?

A collegare i quattro testi agli studi dei singoli studiosi del gruppo provvede un capitolo dell'edizione di Cuppone intitolato *Istruzioni per l'uso*⁹. L'interesse autonomo dei saggi, restituiti alla stagione che li ispirò, è rendere visibili traiettorie personali e condivise in un movimento concorde, dove i ragionamenti s'innervano e s'intersecano in esempi concreti, in una dimensione né monografica né manualistica.

⁹ *Pensare il teatro*, cit., pp. 115-119.

Nel contributo di Cruciani sullo spazio, si leggono le premesse di un itinerario verso il libro. Per smontare l'egemonia e le cronologie lineari di una matrice architettonica funzionale e uniforme (il «teatro all'italiana»), lo spazio del teatro andava contemplato come «un problema, e non un dato, connesso alla materialità artistico-culturale della scena e all'immaginario dell'ambiente»¹⁰. I modelli di spazio che erodono la permanenza del «teatro che abbiamo in mente» si stagliano come universi alternativi nel volume del 1992, *Lo spazio del teatro*, senza essere ricondotti alla linea evolutiva di un racconto falsamente unitario. Il saggio di Taviani che ripensa il termine «spettacolo» prende le mosse dalla mutazione indotta nel «teatro dopo il cinema» e si conclude esplorando misure e squilibri del contrasto tra i punti di vista dell'attore e dello spettatore. In questi due cardini si innesta l'opposizione tra spettacolo-unità e spettacolo-congiuntura, che serve a sfaldare l'apparente omogeneità delle manifestazioni e degli stati del teatro, moltiplicando i piani della presenza, della creazione e della partecipazione, restituendo alle ricerche l'eterogeneità delle fonti e delle situazioni nella geografia e nelle epoche. «Per capire a volte bisogna frammentare, segmentare»¹¹. L'opposizione tra unità e congiuntura corrisponde al dualismo tra opere e creazioni. E si visualizza nel contrasto tra la prospettiva schiacciata dello storico che si identifica con lo spettatore e il «volume» che sviluppano le molte dimensioni della presenza del teatro. «Lo spettacolo teatrale, tranne in rari momenti, soprattutto recenti, non è mai stato qualcosa riducibile a ciò che si mostra al pubblico. Il momento dell'esibizione, della recita, è la cima di forme di aggregazione pubbliche che si muovono e agiscono nel corpo sociale»¹².

Nel ripensare il testo drammatico, il saggio di Franco Ruffini lo sottrae al primato della lettura che lo separa dagli usi teatrali; e lo ricolloca concretamente nell'ambito dell'«uso materiale del testo [...]». Il testo drammatico è quella tecnica del teatro i cui materiali e i cui riferimenti culturali sono della letteratura»¹³. Ruffini intraprende da qui un pro-

¹⁰ Fabrizio Cruciani, *Pensare lo spazio*, in *Pensare il teatro*, cit., pp. 15-30: 30.

¹¹ Ferdinando Taviani, *Il gesto del riguardo*, presentazione di Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. XI-XXII: XXI.

¹² Ferdinando Taviani, *Pensare lo spettacolo*, in *Pensare il teatro*, cit., pp. 83-114: 108-109 (corsivo nel testo).

¹³ Franco Ruffini, *Pensare il testo drammatico*, in *Pensare il teatro*, cit., pp. 53-82: 63.

cesso di riabilitazione dell'apporto della drammaturgia letteraria, che corrisponde, in un altro emisfero, alla tenace esplorazione del valore della scrittura del testo in ambito teatrale attuata da Roger Chartier. Negli studi di Ruffini su Stanislavskij, Artaud e Grotowski, il sentiero della scrittura e il dominio dei libri superano il territorio del testo drammatico e realizzano la simbiosi intuita da Taviani nelle opere teoriche del Novecento: una forma letteraria di teatro, un *corpus* di scritture sull'uso dei corpi e dei luoghi¹⁴. Nel saggio di Meldolesi, e nella sua lunga confidenza con il confronto tra l'attore e lo storico, l'attore stesso, perseguito nella dialettica tra sensibilità collettive e strumenti del mestiere, diventa, nella dispersione delle fonti, segnale e sintomo dei rapporti tra l'individuo e la specie, tra la mediazione e l'eccezione. «Come uomo di spettacolo, l'attore è artista delle tante strumentazioni, delle tante facce; al punto che interrogarsi su di lui, in generale, è come chiedersi chi è l'uomo»¹⁵. Tra mestiere e specie, l'attore è autore e portatore di esperienze eccezionali. «L'attore, quest'uomo che vuole essere conosciuto come persona e come idea di persona, chiede che gli si dedichi uno sguardo tutto suo, radente i fenomeni»; «l'attore, individuo per eccellenza»¹⁶.

Storiografia e riscatto

Nelle discussioni su storie globali e microstorie, che accendevano le serate di Piazza Ganganelli, lo spirito del dottorato damsiano intercettava il vento del «ritorno al racconto», seguito agli eccessi della storia quantitativa¹⁷. Il valore del racconto e delle esperienze individuali, le inchieste e le fughe prospettiche puntate su fatti e parole che dissolvono e scardinano categorie e gerarchie, gli spostamenti e i ribaltamenti che restituivano alle pratiche dinamiche sorprendenti: queste forze in campo imprimevano uno slancio di emergenza ai massimi sistemi e agli

¹⁴ Ferdinando Taviani, *Pensare lo spettacolo*, cit., p. 101.

¹⁵ Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, in *Pensare il teatro*, cit., pp. 31-51: 34.

¹⁶ Id., *Pensare l'attore*, cit., pp. 76, 77.

¹⁷ Lawrence Stone, *The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History*, «Past & Present», n. 85, November 1979, pp. 3-24, trad. it. *Il ritorno al racconto: riflessioni su una nuova vecchia storia*, in Id., *Viaggio nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 81-106.

argomenti eruditi. Oltre la varia attenzione alle dispute sul metodo, il fattore che immediatamente collegava, in quella congiuntura, gli studi teatrali alle rivoluzioni storiografiche era il riscatto di un territorio fragile, sconnesso, che viene ritrovato, valorizzato e trasformato. Il movimento del riscatto degli studi teatrali poteva significare l'affermazione di storie e trame minori e subalterne nell'ordine dei teatri. Ma poteva anche sovvertire la marginalità del teatro nell'ordine dei saperi e delle arti. E in un senso ulteriore, le differenze teatrali e l'illogica contrada del teatro reclamavano un rapporto empatico e simbolico con l'universo delle entità e delle visioni negate e rimosse, che investiva in pieno, nel secondo Novecento, oggetti e metodi della narrazione storica. Il riscatto degli studi teatrali è quindi visibile come momento sostanziale nei mutamenti di valori e termini della conoscenza e della memoria. Facile e inevitabile riferirsi a un saggio che segna la storiografia degli anni Settanta, aprendosi all'insegna della fatidica domanda brechtiana: «Chi costruì Tebe dalle sette porte?». *Il formaggio e i vermi* (1976) di Carlo Ginzburg, in un passaggio decisivo della dimostrazione sulle fonti del cosmo di un mugnaio friulano eretico, visita la stampa di un testo-chiave dell'evangelismo italiano, *Il sogno di Caravia* (1541). Nel libro ci viene incontro il più noto buffone veneziano del Rinascimento. Zuan Polo buffone aveva vissuto da protagonista i mutamenti di apparati, luoghi, gesti e lingue degli spettacoli dell'aristocrazia lagunare. Da morto diventa il portavoce delle rivendicazioni evangeliche dell'artigianato colto contro ipocrisia e false devozioni; e impersona, come fantasma stampato, il nutrimento spirituale del mugnaio eretico¹⁸. Ginzburg, nelle dense note del saggio, accompagna il lettore nella regione del "carneresco". A chi studia teatro, spettacolo e attore intorno alla metà del Cinquecento spetta il mandato di interrogare il protagonismo dei comici nei territori ai confini tra il quotidiano e l'immateriale. Che cosa trasformava una presenza in un'apparizione? Dove e come s'intrecciano tecniche del corpo, stampa, eresie e istituzioni? Nel riscatto convergente e concreto di arti misconosciute e rivelazioni eterodosse, si accede alla sfera in cui, come detta la nozione di spettacolo restituita da Taviani nello spartito del quartetto, «i rapporti e le relazioni sociali tra individui e gruppi di individui vengono riplasmati»¹⁹.

¹⁸ Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 27-32, 162-163.

¹⁹ Ferdinando Taviani, *Pensare lo spettacolo*, cit., p. 106.

Misurare con altri sguardi il rilievo e i riflessi dei fatti equivale a scoprire nervi consistenti e sensibili del corpo sociale nel passato e nel presente. Una simile rivendicazione di pertinenza si legge nelle prime righe del saggio di Meldolesi su *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (1984), dove risuonano ragionate obiezioni alla mancata attenzione sulle abilità festaiole dei «maestri animatori del carnevale di Romans», l'evento di una festa rinascimentale che diventa rivolta, oggetto di uno studio fondativo di Le Roy Ladurie del 1979²⁰. La nuova storia dell'attore poteva reclamare e aggiungere più estensione e precisione al raggio di una nuova storia sociale.

La scrittura collettiva del non-libro *Pensare il teatro* era complessivamente la dichiarazione di un cambiamento in atto negli studi, consegnata al contesto di un dialogo formativo che progettava nuovi profili di studiosi. La conoscenza che i quattro scritti cercano e animano non è settoriale ma trasversale e radicale, perché riguarda il teatro come zona che investe in profondità il rapporto tra pratiche e saperi. Come nella seconda considerazione inattuale di Nietzsche, si tratta del dialogo tra conoscenza e vita. Si tratta della storia mancante che Croce dichiarava illogica. Abbiamo brevemente suggerito la rete di incontri suscitati nello spirito degli anni Ottanta. Il dottorato bolognese, Santarcangelo dei Teatri, le prime sessioni dell'Ista e «Teatro e Storia» sono episodi del vissuto inseparabili dai cammini della ricerca. Non possiamo perciò dimenticare, per coincidenza cronologica con le «dispense» di *Pensare il teatro* e la conclusione del primo ciclo del dottorato bolognese, il seminario di Jerzy Grotowski sul Performer, tenuto presso il Centro di Pontedera nelle giornate del 14 e 15 febbraio del 1987²¹. Nelle tracce del discorso di Grotowski è incisa la definizione del Performer come uomo d'azione che è «uomo di conoscenza». L'azione del conoscere abitava nel centro mobile del territorio comune ai fatti di teatro e ai movimenti del sapere.

²⁰ Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres (1579-1580)*, Paris, Gallimard, 1979; Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., p. 75.

²¹ Una versione ritenuta definitiva del testo che sintetizza il seminario è stampata nella traduzione italiana de *Il Performer*, con una ridiscussione della vicenda delle stesure, in Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo (1984-1998)*, Firenze, La casa Usher, 2016, pp. 54-58. Una versione anche in «Teatro e Storia», n. 4, 1988, pp. 163-169.

Tiziana Barbiero

ALOKA PANIKAR RACCONTA
STORIA DI UNA GRANDE DANZATRICE,
DELLA SUA PASSIONE E DEL SUO PATIRE

[Continuiamo la nostra serie di Racconti di teatro: vite e storie di persone di teatro, scritte in prima persona, ma raccolte, talvolta commentate, annotate da altri. Nei numeri precedenti ci sono stati: Raffaella Di Tizio, Horacio Czertok racconta. Un teatro per attraversare muri: Mir Caravane nella storia del Teatro Nucleo; Valentina Venturini, Mariano Dolci racconta. L'anima dei burattini e dei loro burattinai, entrambi in «Teatro e Storia», n. 43, 2022; Mirella Schino, Alessandro Gentili racconta. Vita e teatro negli anni Settanta e oltre, «Teatro e Storia», n. 44, 2023; Francesca Romana Rietti, Letizia Quintavalla racconta. La compagnia dei bambini: un piccolo popolo in cammino, «Teatro e Storia», n. 46, 2025. In tutti questi casi abbiamo scelto una persona il cui passato si intreccia con eventi, storie e problemi anche altrui, il cui racconto ci apre un mondo più grande di sé stesso, e quindi interessante e utile anche per altri. In questo caso a parlare è una delle più straordinarie danzatrici Orissi, una delle fondatrici del genere, il cui racconto ci porta in contatto con l'India che danza degli anni Cinquanta, con la creazione dell'Orissi, con l'esportazione non solo di spettacoli ma di una profonda visione della danza anche in altri paesi e in altri contesti. È anche il primo racconto che non è stato raccolto da una persona della redazione, ma da una allieva di Alok Panikar, Tiziana Barbiero, attrice e regista del Teatro tascabile di Bergamo, che ha lavorato con Alok tutta la vita, l'ha convinta a raccontare la sua storia e l'ha annotata (m.s.)]

Introduzione

Alok Panikar è stata una delle più grandi danzatrici della sua epoca, allieva e “prima ballerina” del Guru Mayadhar Raut (1930-2025),

a sua volta uno dei più importanti maestri dello stile Orissi¹. Questa danza, come del resto la maggior parte delle danze classiche indiane, fu “restaurata” e portata dai templi o dalle corti sui palcoscenici del teatro dopo il 1947, anno dell’indipendenza dell’India dal British Raj, da quattro giovani danzatori-coreografi: Pankaj Charan Das (1919-2003), Deb Prasad Das (1932-1986), Kelucharan Mohapatra (1926-2004), maestro di Sanjukta Panigrahi², e Mayadhar Raut che è stato anche maestro del Teatro tascabile di Bergamo e di Renzo Vescovi (1941-2005), nostro direttore e regista, che con il Guru fondò negli anni Ottanta l’IXO – Istituto di Cultura Scenica Orientale.

Aloka Panikar fu invitata in Italia da Ferruccio Marotti all’inizio del 1978. Renzo Vescovi ha raccontato così il loro incontro:

Fu Ferdinando Taviani che per primo ci parlò della danza Orissi che aveva visto a 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 costo³.

Nel 2024 ho fatto ad Aloka una lunga intervista, in inglese, registrandola per circa sei ore. A febbraio 2026 sono tornata da lei, a New Delhi, dopo due anni dall’intervista che nel frattempo avevo trascritto e

¹ *Orissi*: uno degli undici stili di teatro-danza indiano riconosciuti oggi come classici. Proviene dalla regione dell’Orissa, nell’India centro-orientale. Il nome può essere scritto e pronunciato in due modi, Orissi o Odissi. Sono entrambi corretti: il primo si rifà al nome dello Stato dell’Orissa prima che fosse ufficialmente cambiato in Odisha nel novembre del 2011, con l’intento di cancellare i segni del colonialismo. Per affezione al periodo del mio apprendistato e per coerenza con il tempo narrativo di Aloka mantengo il vecchio appellativo.

² Sanjukta Panigrahi (1944-1997) è stata fondatrice e una delle principali interpreti dello stile Orissi. Con lei, Kumkum Mohanty (1946) e le ultime anziane *maharis* (danzatrici sacre che officiavano nei templi dell’Orissa) ancora in vita, i quattro maestri citati ricostruirono, codificandolo, questo stile. Sanjukta Panigrahi ha lavorato a lungo con Eugenio Barba ed è stata la grande rivale di Aloka Panikar.

³ Renzo Vescovi, *Scritti dal Teatro Tascabile*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2007, p. 86.

rielaborato: ho eliminato le domande, aggiunto note, approfondito persone e luoghi di quello straordinario mondo di danzatori e, soprattutto, danzatrici e impresarie, che sono state protagoniste della prima generazione del teatro-danza classico dell'India post-Indipendenza. Ne è nato un affresco raro e, credo, inedito in Occidente, capace di restituire il panorama del teatro-danza indiano degli anni Cinquanta, il tempo della rinascita di una danza che è millenaria ma, al contempo, sorprendentemente moderna.

A New Delhi, insieme ad Alokā e a sua figlia Ambika, abbiamo riletto il testo dell'intervista. Con Ambika ho un legame di intima amicizia. Ci siamo conosciute nel 1978, durante il mio primo viaggio in India: io avevo diciotto anni, lei sedici. Due ragazze provenienti da culture, lingue, consuetudini profondamente differenti, che per molto tempo si sono osservate prima di riconoscersi. Non è stato semplice per Alokā, ma soprattutto per Ambika, accettare l'impostazione di questo scritto così lontana dalla formalità tipica delle interviste agli artisti indiani, spesso appesantite da convenzioni rigide e da un galateo inflessibile. Ma dopo quarantacinque anni di amore, tutto è stato concesso. Ho poi tradotto in italiano il risultato del nostro lavoro comune.

La mia maestra ora è molto anziana, uno scricciolo di donna che la vita ha piegato, ma in cui arde una passione intatta: la danza.

Sono ripartita da New Delhi intorno alle dieci di sera. Alokā vive al terzo piano di una palazzina in un quartiere popolare. Esce di rado, le scale sono diventate un ostacolo e cammina con grande fatica. Mi ha detto: «Vieni presto perché potresti non rivedermi più». Dopo aver caricato i bagagli, mentre stavo salendo sul taxi, ho guardato all'insù e l'ho vista. Era scesa da sola fin sul pianerottolo più basso e mi salutava con la sua piccola mano. Le ho gridato: «Ci vediamo presto, torno tra dieci mesi». Poi sono salita sull'auto e ho pianto.

Alokā Panikar

1940

Sono nata il 26 novembre del 1940 a Chittagong che prima si chiamava Chattogram. Sono nata lì, prima che diventasse Pakistan, prima che diventasse Bangladesh, prima che diventasse una nazione islamica.

A Chittagong abitava la famiglia di mia madre che rimase lì fino alla Partizione⁴ e poi si trasferì a Calcutta dove noi già abitavamo. Io non ricordo nulla della Partizione, ero molto piccola quando è successo. Penso, però, che sia stata una cosa sbagliata. Prima indù e musulmani erano sempre stati come fratelli e sorelle. Da allora in poi tutto è cambiato.

Le nostre proprietà erano tutte lì, in quello che ora è il Bangladesh. Mia madre mi ha detto che tutte le nostre proprietà sono rimaste lì, a Dacca, nella capitale, e che mio padre non volle richiedere i rimborsi previsti dal governo. I miei zii e le mie zie, che vivevano ancora lì, a Dacca, si sono salvati dal massacro solo per via della reputazione di mio nonno, un medico famoso. È stato un musulmano che era stato un suo paziente, mi raccontava mia madre, a impedire ad altri musulmani di ucciderli tutti, anche se il nonno era già morto da tempo. Il nonno era stato un chirurgo celebre, un uomo molto rispettato sia dagli indù che dai musulmani, e grazie a questo vecchio paziente zii e zie riuscirono a prendere il treno e a scappare. Vennero a Calcutta, nella casa di mio padre, che li accolse, li mantenne agli studi e li aiutò a trovare lavoro. Poi si trasferirono nella città universitaria di Jadavpur dove già abitava un mio cugino. Lì continuarono i loro studi, ed ebbero della terra come rimborso delle proprietà perdute a Dacca.

Il nonno paterno, il chirurgo, si chiamava Surya Kumar Bhattacharya e la sua famiglia era di Dacca. Apparteneva alla casta dei bramini⁵ e quindi era destinato a diventare sacerdote, però non voleva, a nessun costo. Scappò di casa e si iscrisse a medicina, e per mantenersi agli studi faceva il cuoco, in una famiglia molto ricca. Divenne chirurgo studiando la notte. Fu un chirurgo importante. Mi hanno detto che ancora oggi c'è una sua statua in una piazza di Dacca. Era il medico della Bhawal Rajbari Rani, la regina⁶. Quando doveva visitarla, lei gli mostrava solo la mano, da

⁴ Nel 1947 l'India Britannica fu divisa in due stati indipendenti dai confini tracciati frettolosamente: l'India, a maggioranza induista, e il Pakistan, a maggioranza islamica, che fu a sua volta diviso in due parti, Pakistan Occidentale e Pakistan Orientale (quest'ultimo diventerà poi nel 1971, dopo una guerra di separazione sanguinosa, l'attuale Bangladesh). La Partizione causò una delle più grandi migrazioni di massa della storia, con violenze e conflitti etnici che portarono alla morte di centinaia di migliaia di persone e allo spostamento di milioni di profughi.

⁵ Bramino (*brāhmaṇa*): membro della casta sacerdotale più elevata dell'induismo.

⁶ Lo Bhawal in realtà non era uno stato principesco, ma una tenuta molto ricca. I grandi proprietari terrieri venivano spesso chiamati *rāja* (re) e *rānī* (regina).

dietro una cortina. E lui doveva capire dalla sola mano che male avesse. Era l'unico uomo a poter entrare nelle stanze della regina. Io non l'ho mai conosciuto, è morto prima che i miei genitori si sposassero.

Il nonno materno, invece, era un maestro di scuola. Si chiamava Prakash Chandra Chowdhury.

I miei genitori si sono sposati a Dacca. Però, quando io ero molto piccola, avevo circa tre anni, mio padre ci ha portato a Calcutta, perché era stato trasferito lì d'ufficio, per lavoro, e così sono cresciuta a Calcutta.

Ricordo che una volta – avevo forse sette anni – mia madre portò noi bambini a trovare la nonna, a Chattogram: mi ricordo bene le montagne, il mare, era bellissimo. Mia nonna viveva con le mie zie ancora non sposate e con mio zio, anche lui ancora non sposato. Mi portarono a visitare la P.K. Sen's 7 floor⁷, una casa a sette piani, una vera rarità per quei tempi. Poi non ci sono tornata più, per via della Partizione.

Mio padre si chiamava Nirendra Kumar Bhattacharya e lavorava nella polizia, in una posizione di rilievo, non so esattamente quale, allora non si usava parlare di queste cose in famiglia. Quello che so è che a un certo punto diventò attore. All'inizio lavorò con Pramathesh Chandra Barua⁸, un regista cinematografico molto conosciuto in Bengala. Mio padre amava il teatro e il cinema, aveva un temperamento artistico, era particolarmente bravo nei ruoli drammatici. Divenne un attore famoso, e lasciò la polizia. Mia madre si chiamava Karuna, era casalinga, come la maggior parte delle donne di quel tempo, ma sapeva leggere e scrivere, cosa allora abbastanza rara, per una donna.

Noi eravamo otto figli: il primo, Ganesh, morì a tre o quattro anni, poi c'era Jayashri, poi io. Aloka è un diminutivo, il mio nome completo è Alokanda. Poi c'era Ashok, morto a soli 10 anni, poi Laksmi, e Gautam, anche lui morto giovane, a Bombay, prima di sposarsi. È morto perché un suo compagno di scuola – vivevano entrambi all'ostello – gli diede due dosi anziché una del medicinale che il medico gli aveva prescritto per dolori all'appendice. Così è morto. Dopo di lui c'è Rajshri e poi l'ultima, Kajal, anche lei è morta presto, a Goa dove si era trasferita col marito.

⁷ P.K. Sen's 7 floor: è un edificio storico in cemento armato a Chattogram, costruito intorno al 1890, celebre per l'altezza e l'uso pionieristico del cemento.

⁸ Pramathesh Chandra Barua (1903-1951) è stato attore, regista e sceneggiatore di film indiani dell'epoca pre-Indipendenza.

Amavo molto Calcutta. Ho frequentato la Kamala Girls' High School, un'ottima scuola, e lì ho partecipato a una cerimonia in onore dell'allora ministro Katju⁹. La scuola aveva organizzato un dance-drama¹⁰ fatto da tutte le bambine ed io ero stata scelta per mettere la ghirlanda intorno al collo del ministro e quando lo feci lui mi disse: «*Khoki*¹¹, lo sai? Ora sei mia moglie». E io sorrisi e gli dissi: «Va bene». Avevo circa sette anni e conservo ancora la fotografia in cui sorrido abbracciata al ministro. È stato il mio primo spettacolo. Era la storia di un fiore e io facevo la foglia. Ero tutta vestita di verde e ancora oggi ricordo quel mio primo costume da foglia. Però avrei preferito essere vestita di rosso ed essere fiore.

Appartengo alla casta dei bramini *Kāśyapa gotra*¹². Questo significava, per esempio, che in casa nostra potevano cucinare soltanto altri bramini appartenenti a clan più bassi del nostro, che era invece il più alto. Anche le pulizie dovevano essere fatte da bramini: in casa non potevano lavorare uomini o donne di altre caste, solo bramini inferiori a noi. Io però non ho mai fatto caso alle caste, e fin da bambina avevo amici di tutte le caste, e anche musulmani. Mia madre mi sgridava ma io le disubbidivo e giocavo con tutti. Noi eravamo vegetariani osservanti, a casa non si mangiavano nemmeno le uova – anche se in realtà mio padre e i suoi amici andavano in giardino e di nascosto si cuocevano le uova, con pentole separate dalle nostre.

Avevo un'amica musulmana che si chiamava Husna e quando andavo a trovarla mia madre mi diceva: «Mi raccomando, non mangiare nulla a casa sua». Ma io mangiavo nello stesso piatto di Husna, tutto quello che sua madre preparava, anche la carne. Fin da piccola ho sempre pensato che siamo tutti uguali. Nessuno me lo aveva detto ma io pensavo che se andavamo a scuola insieme e potevamo leggere e studiare insieme, stare insieme, rimanere nella stessa classe, allora potevamo anche mangiare

⁹ Kailashnath Katju, a quel tempo governatore del West Bengal.

¹⁰ Il dance-drama è una forma di spettacolo che fonde narrazione, musica e danza, spesso utilizzando i differenti stili di danza classica indiana. Fin dal 1947, anno dell'Indipendenza dell'India dal dominio britannico, la danza è una pratica integrata nel percorso di studi.

¹¹ *Khoki*: "bambina" in bengali.

¹² *Kāśyapa gotra*: è uno degli otto *gotra* originari, cioè i clan appartenenti ad una stessa casta, in questo caso bramifica, discendenti di Kāśyapa, un eremita, capostipite del *gotra* omonimo.

insieme. Mia madre poi è cambiata, con gli anni, aveva una predisposizione naturale alla bontà e senza dir niente a mio padre cambiò. Così tutta la nostra servitù cominciò a mangiare in casa nostra quando mio padre era assente. Si sedevano nella veranda fuori dalla cucina e mia madre dava loro il cibo.

La vita a Calcutta era bella e pacifica. Amavo andare in altalena. Avevamo una grande casa e noi bambini giocavamo in cortile fino al *sandhyā*, il tramonto, quando dovevamo rientrare per leggere e studiare. Tutti sapevano che nostro padre era un attore di cinema e allora ci trattavano bene e ci guardavano con rispetto. A Calcutta avevo altri due amici Anju e Manju che erano gemelli. Andavamo a scuola insieme e partecipavamo insieme agli spettacoli della scuola. Abbiamo fatto insieme un dance-drama su Rabindranath Tagore. Eravamo molto piccoli, forse sette o otto anni. Poi mio padre si trasferì qui, a New Delhi.

Mio padre non voleva che noi andassimo a vedere spettacoli di danza, né tantomeno che la praticassimo. Quando da bambina osavo dire che avrei voluto danzare mi diceva che se ci avessi provato mi avrebbe tagliato i piedi. Mi vide danzare per la prima volta quando ero ormai una professionista. Mi vide nel *Rāmāyaṇa*¹³ insieme ad un gruppo misto di danzatori, maschi e femmine. Si arrabiò moltissimo, e mi disse che dovevo smettere. Da bambina, a Calcutta, avevo però studiato musica. Mio padre aveva iscritto mia sorella, ma non me, in una scuola di musica rinomata. Lei aveva una voce molto bella. Io la guardavo dalla finestra mentre usciva di casa per andare a lezione e cominciavo a piangere. Tutti dicevano che la mia voce non era adatta al canto, che non avrei potuto cantare perché non avevo una bella voce. Non ero una bambina sana, soffrivo di rachitismo, e in famiglia tutti pensavano che non avrei potuto fare nulla nella vita. Mia madre, che soffriva per me, mi venne in aiuto: quando mio padre affittò due stanze della nostra grande casa a un maestro di canto indostano, Vishwanath Bhattacharya, allievo di Allauddin Khan¹⁴, gli chiese se potesse darmi lezioni di canto. Lui accettò, ma

¹³ *Rāmāyaṇa*: un dance-drama (ispirato al grande poema epico omonimo) prodotto dallo Shriram Bharatiya Kala Kendra, l'importante istituzione di New Delhi dove Alokā iniziò la sua carriera. Lo Shriram Bharatiya Kala Kendra è stata una delle prime scuole post-Indipendenza, di danza, musica e arti performative, fondata nel 1952 da una donna-impresario: Sumitra Charat Ram (1914-2011).

¹⁴ Allauddin Khan (1862-1972) è stato uno dei più importanti interpreti e insegnanti di musica classica indostana del XX secolo.

disse che poteva farmi lezione solo alle 9:00 di sera. Io alle 9:00 già dormivo e allora il maestro mi svegliava e la mia lezione cominciava.

Un giorno mi disse che se avessi fatto i gargarismi immersa nella cisterna d'acqua della casa la mattina presto, la mia voce sarebbe diventata molto bella. E io lo feci. Forse il maestro voleva mettermi alla prova per vedere se ero abbastanza devota al canto, o forse semplicemente non immaginava che lo avrei fatto davvero. Quando un mattino presto mi trovò mentre facevo i gargarismi nella cisterna mi prese in braccio e mi tirò fuori, mi abbracciò e capì che ero una allieva molto seria, anche se molto piccola. Da quel giorno mi diede due lezioni al giorno, una al mattino presto e una la sera tardi.

Cominciai a seguirlo nei suoi concerti e una volta mi fece cantare lo *Yamān Kalyāṇ Rāga*¹⁵. L'esperienza sul palcoscenico accanto al mio maestro fu paradisiaca. Ma poi lui lasciò la nostra casa e io dovetti abbandonare il canto. Mio padre non mi iscrisse alla scuola che frequentava mia sorella, ma ascoltandola praticare cercavo di memorizzare i *rāga* e ancora oggi li ricordo tutti.

New Delhi

Quando ci siamo trasferiti a New Delhi dovevo avere 12 o 13 anni. Pramathesh Chandra Barua, il regista di mio padre, era morto e lui aveva lasciato il cinema per diventare segretario privato dell'ambasciatore statunitense a New Delhi. Prima si trasferì da solo, poi venne a prenderci e anche noi venimmo qui, in treno. Mia madre, però, rimase a Calcutta in casa di suo fratello maggiore.

Mio padre era un uomo ricco. A Calcutta avevamo tre macchine, una per lui, una per mia madre e una serviva per portare in giro noi bambini. Lui guidava veloce e amava stare fuori casa. In casa non faceva nulla, non sapeva fare nemmeno il tè. Ma quando mio marito Shekharan morì, e io rimasi sola, per aiutarmi cercò di imparare.

Dopo il trasferimento a New Delhi la vita cambiò completamente. Noi bambini eravamo molto tristi, e anche mia madre soffrì moltissimo. Siamo stati molto male a Delhi. Solo dopo il mio matrimonio con Shekharan, e grazie alla sua presenza, le cose sono andate meglio.

¹⁵ *Yamān Kalyāṇ*: una celebre e molto rappresentata scala (*rāga*) eptatonica della musica classica indiana.

Mia madre era rimasta a Calcutta un po' perché era molto depressa per via della morte di mio fratello, ma soprattutto perché aveva saputo che mio padre aveva un'amante a Delhi, la moglie di un dottore che aveva una grande casa, in Joshi Road, dove era andato a stare mio padre. Per questo mio zio gli aveva proibito di portare anche la mamma a Delhi, e del resto mio padre non la voleva. Mia madre piangeva e non voleva che noi partisimo, ma mio padre ci portò con sé, a vivere in casa della sua amante. Fu terribile. Lei era la nostra matrigna e non ci amava. Ci faceva lavorare e preparare da mangiare e pulire la casa anche se eravamo piccoli.

Ma fu lei a dire che avrei potuto danzare.

A Delhi io e le mie sorelle eravamo state ammesse alla Vidya Bhavan, una rinomata scuola per la borghesia bengalese, in Pusa Road. Il maestro di danza della scuola era Valmiki Banerjee¹⁶, allievo di un celeberrimo maestro di Kathakali, il Guru Gopinath¹⁷. Valmiki Banerjee ci insegnò alcuni movimenti di Kathakali e un po' di danze folk. Era il coreografo dei dance-drama della scuola, a cui partecipavo anch'io, insieme alle altre studentesse. Aveva anche una sua scuola di danza, proprio di fronte alla casa dove abitavamo, e un giorno l'amante di mio padre, la nostra matrigna, vide le prove del *Dakṣa Yajña*¹⁸ che Valmiki Banerjee stava componendo, le piacque, e decise che anche io e mia sorella maggiore dovevamo partecipare. Amava la musica e la danza, e prima di sposarsi¹⁹ era stata danzatrice. Qualche volta ci portava al cinema.

¹⁶ Valmiki Banerjee (1926-2023), come la maggior parte dei pionieri della danza di quel periodo, quando, dopo l'Indipendenza, gli Indiani riscoprirono il loro immenso patrimonio culturale, studiò i differenti stili della danza viaggiando nelle differenti scuole che stavano nascendo in tutto il paese. Poi si stabilì a New Delhi dove si dedicò alla produzione di dance-drama, lavorando con tutti i giovani che sarebbero diventati i grandi danzatori della prima generazione, tra cui anche Alok. È stato il primo direttore a riunire insieme ragazzi e ragazze in uno spettacolo teatrale.

¹⁷ Guru Gopinath (1908-1987) è una figura epica della danza indiana del XX secolo. È stato un grande danzatore e il maestro che ha fatto conoscere il teatro-danza Kathakali, fino ad allora rappresentato solamente in Kerala, sua terra d'origine, in India e in Occidente.

¹⁸ *Dakṣa Yajña* ("rito sacrificale di Dakṣa"): è una leggenda presente in diverse scritture induiste. Racconta del sacrificio indetto da Dakṣa, durante il quale sua figlia Sati sceglie di immolarsi per l'umiliazione inflitta a Śiva, suo sposo, escluso dal rito. La morte di Sati scatena la furia di Śiva, che distrugge la cerimonia.

¹⁹ Terminate le scuole e subito dopo il matrimonio alle ragazze veniva imposto di abbandonare la pratica della danza.

Questa nostra matrigna aveva un marito, un dottore, che era sempre fuori casa a lavorare. Tornava solo a notte fonda. Era un uomo gentile e ci aiutava. Avevano due figli maschi, e anche loro ci aiutavano quando la nostra matrigna era arrabbiata con noi. Ci portavano la frutta quando lei ci chiudeva in camera. Anche la loro nonna era buona e ci nutriva quando la matrigna ci lasciava senza cibo. Però allora la matrigna diceva a mio padre che eravamo stati cattivi, che avevamo fatto cose che non avremmo dovuto fare, e mio padre ci picchiava. Abbiamo sofferto molto. Ancora oggi soffro quando penso a quel periodo, a come abbiamo vissuto.

Poi un giorno il fratello minore di mia madre venne a trovarci a Delhi e vide quanto stavamo male in quella casa. Tornò a Calcutta, e convinse mia madre a venire. Le disse che non eravamo nutriti bene, che non eravamo vestiti bene, che lei ci mandava a scuola con le ciabatte anche se era inverno. Così mia madre ci raggiunse a Delhi. Erano passati tre-quattro anni. Andammo a vivere con mio padre e mia madre in una casa diversa, anche se molto vicina, sempre in Pusa Road. Poi mio padre cominciò a bere.

La danza

Nello spettacolo *Dakṣa Yajña* eseguivo una danza pura²⁰ accanto a Valmiki Banerjee, all'interno di un pezzo comico durante la scena del matrimonio di Śiva. È stata la mia prima danza su un palcoscenico. Un palcoscenico di un teatro vero, voglio dire, fuori dalla scuola.

Valmiki Banerjee mi prese come allieva, senza chiedere compenso. Andavo a lezione da lui in segreto, quando mio padre era in ufficio. Valmiki Banerjee aveva chiamato alla sua scuola anche dei maestri di Bharata Nāṭyam e Manipuri²¹. Così, oltre al Kathakali, imparai anche

²⁰ La danza indiana è suddivisa in due grandi categorie: la danza pura, che non ha alcun significato e comprende coreografie basate sul puro piacere estetico, e la danza recitata, cioè momenti di interpretazione drammatica legati a un testo poetico.

²¹ Il Bharata Nāṭyam è una danza classica del Sud, che si è sviluppata prevalentemente a Chennai (allora Madras) presso la scuola del Kalakshetra, fondata nel 1936 da Rukmini Devi (1904-1986), danzatrice, moglie del teosofo inglese George Arundale, prima donna entrata a far parte del Parlamento indiano: figura fondamentale per la strutturazione e la rinascita del teatro-danza classico indiano. Tutti i più grandi danzatori e

un po' di queste danze. Poi mio padre scopri che andavo a lezione e partecipavo ai dance-drama di Valmiki Banerjee e mi impose di smettere.

Ma io già sognavo di diventare una grande danzatrice, sognavo di diventare la più grande. La Migliore.

Per qualche tempo dovetti ubbidire a mio padre che voleva fare di me un'infermiera, finché, nel 1959, una studentessa di Valmiki Banerjee, Annapurna, venne a casa nostra e disse che al Bharatiya Kala Kendra era arrivato il Guru Gopinath, il grande maestro di Kathakali²². Annapurna mi disse che sarebbe andata a fare un provino per partecipare al *Rāmāyaṇa*²³, il dance-drama che il Bharatiya Kala Kendra stava preparando sotto la guida del Guru Gopinath. Io desideravo terribilmente partecipare al provino e così, insieme ad Annapurna, provai a parlare con mia madre. La supplicai di lasciarmi andare, Annapurna aggiunse che gli artisti sarebbero stati pagati... Alla fine, mia madre mi diede il permesso di partecipare alla selezione e mi disse che se mi avessero presa avrebbe pensato lei a mio padre. I candidati erano esaminati dal Guru Gopinath e da Shekharan Panikar, un danzatore di Kathakali venuto a Delhi dal Kerala. Quella è stata la prima volta che ho visto Shekharan, l'uomo che avrei sposato un anno dopo.

Rimasi subito molto colpita dalla personalità del Guru Gopinath, quando lo vidi mi emozionai profondamente. Capivo che era un uomo diverso dagli altri, una personalità superiore. Mi sembrava quasi un dio e desideravo che diventasse il mio Guru. Era un uomo molto bello, con il *tilaka*²⁴ sulla fronte, gli orecchini d'oro, vestiva una *lungi*²⁵ bianca, l'abito tradizionale del Kerala. Valmiki Banerjee era stato il mio maestro, ma nel Guru Gopinath riconobbi un vero Guru. Mi stava capitando qualcosa

coreografi dell'India post-Indipendenza sono transitati in questa scuola, ancora oggi, sebbene istituzionalizzata, estremamente vivace. Manipuri è invece una danza classica originaria dello stato del Manipur, India nordorientale.

²² Cfr. *supra*, nota 17.

²³ Il *Rāmāyaṇa* e il *Mahābhārata* sono i più grandi poemi epici dell'India. Il *Rāmāyaṇa* narra le avventure del principe Rāma, una delle forme del dio Vishnu, ingiustamente esiliato e privato della sua sposa Sītā, rapita da Rāvaṇa, re di Lanka. Alla fine Rāma riuscirà a ricongiungersi con Sītā recuperando anche il trono.

²⁴ *Tilaka*: è un segno dipinto sulla fronte, che gli induisti utilizzano per indicare una specifica tradizione religiosa. Per le donne indica lo stato coniugale.

²⁵ *Lungi*: indumento maschile costituito da un ampio rettangolo di stoffa annodata intorno ai fianchi, lunga fino ai piedi.

di molto bello, ero felice, pensavo che avrebbe potuto fare di me una danzatrice. Sognavo il mio Guru anche di notte.

Il giorno del provino mi dissero solo che ero stata presa e di tornare il giorno dopo per firmare il contratto, cosa che feci scoprendo che mi avrebbero dato 100 rupie. A quel tempo era davvero molto. E così cominciai a lavorare al Bharatiya Kala Kendra. Mio padre non sapeva ancora nulla. Lui usciva per andare in ufficio alle 7:00 del mattino e tornava alle 8:00 di sera. Io cominciavo alle 10:00 e finivo alle 4:00. Mia madre mi copriva, e aspettava il momento giusto per dirglielo.

Durante le prove, che durarono tre o quattro mesi, lavorai alle danze di gruppo. Lavoravamo tutti alle stesse parti: ognuno degli attori-danzatori imparava tutti i ruoli, anche quelli che poi non avrebbero interpretato. Per esempio, la parte di Rāvaṇa sarebbe stata interpretata dal Guru Gopinath, ma anche gli altri danzatori maschi si allenavano per quello stesso ruolo. Il Guru Gopinath mi disse di osservare e imparare anche il ruolo di Sītā, che era stato destinato da Sumitra Charat Ram a Rama Sharma, una ragazza bellissima, più grande di me, sorella di Uma Sharma, allieva di Kumudini Lakhia²⁶. Il Guru Gopinath propose in realtà di dare a me il ruolo di Sītā, ma Sumitra Charat Ram disse che ero troppo giovane, che si doveva aspettare. E il Maestro accettò ma mi addestrò lo stesso al ruolo di Sītā.

Lavoravo duramente, giorno dopo giorno, e miglioravo. Venne un maestro di danze Ghoomar²⁷ dal Rajasthan e altri maestri di danze folk. A me piaceva moltissimo imparare tutte queste danze folk che poi venivano utilizzate nei dance-drama.

Noi ormai vivevamo con mio padre e mia madre nella nostra casa, e non più in quella della nostra matrigna. Ma mio padre continuava a frequentarla, tornava ubriaco, dimentico di sé, e a volte ci picchiava. Io

²⁶ Uma Sharma (1942), fondatrice della scuola Bharatiya Sangeet Sadan di New Delhi, è un'importante danzatrice di Kathak, stile molto popolare che si è sviluppato prevalentemente nel Nord dell'India. Kumudini Lakhia (1930-2025) è stata una danzatrice e coreografa di grandissima importanza per la storia della danza Kathak. Le viene attribuito il merito, dagli anni Sessanta, di aver trasformato il Kathak da danza solistica a spettacolo di gruppo, oggi molto popolare in India e in Occidente. Ha fondato la Kadamb School of Dance and Music di Ahmedabad, una delle più rinomate scuole di Kathak dell'India.

²⁷ Ghoomar: danza folklorica in cui le donne, col volto coperto, piroettando fanno volteggiare le ampie gonne colorate.

non ci facevo più caso. Il mio solo pensiero era alla lezione del mattino, quando sarei tornata al Bharatiya Kala Kendra, avrei lavorato con gli altri. Quella era la mia nuova vita, la danza, una cosa grandissima.

Finalmente, dopo tre o quattro mesi di prove, andammo in scena. Io interpretavo il ruolo del cervo d'oro, e poi partecipavo a tutte le danze di gruppo. In realtà ero la leader delle danze di gruppo perché avevo la capacità di memorizzare immediatamente le coreografie, e allora tutti mi seguivano.

Per un mese intero recitammo tutte le sere²⁸.

Un giorno mio padre lo scoprì. Però, quando mia madre gli disse che il direttore dello spettacolo era il celebre Guru Gopinath venne a vedere lo spettacolo. Il mio cervo d'oro gli piacque, lui aveva un temperamento artistico, capiva l'arte. Ma, ciò nonostante, non voleva che sua figlia si esibisse in pubblico e frequentasse quel mondo. E si arrabiò ancora di più perché vide che uomini e donne danzavano insieme. Mi ordinò di dire al Guru Gopinath che non sarei più andata, ma io ebbi la forza di dirgli che se davvero voleva che smettessi doveva dirlo lui stesso al Maestro. Non lo fece.

Mio marito

Intanto avevo notato Shekharan Panikar. La sua danza mi piaceva moltissimo, mi piaceva ogni movimento del suo corpo. Penso che anche a lui piacesse la mia. Dato che ero molto giovane il Guru Gopinath gli aveva chiesto di accompagnarmi ogni giorno alla fermata dell'autobus che doveva riportarmi a casa. Forse aveva progettato che ci sposassimo.

Così, ogni giorno, dopo le prove, lui mi accompagnava alla fermata dell'autobus, fino a che un giorno mi chiese di accompagnarmi fino a casa. Rimasi molto sorpresa e gliene chiesi il motivo. E lui mi disse di voler parlare a mia madre, disse che voleva sposarmi. Arrossii tutta, e gli dissi che mio padre non me lo avrebbe mai permesso. Lo sgridai perché mi aveva parlato in quel modo, presi il bus e mi ripromisi di non tornare più al Bharatiya Kala Kendra.

²⁸ In India gli spettacoli sono programmati intorno alle 17:00/18:00. Alokha riusciva a partecipare agli spettacoli prima che il padre tornasse a casa.

Quando mia madre mi chiese che cosa fosse successo, e perché non volessi più andare alle prove, le raccontai di Shekharan. Lei mi convinse a tornare alla scuola e così lui riprese ad accompagnarmi alla fermata dell'autobus, e sempre mi chiedeva di sposarlo. Una volta, mangiavamo tutti insieme al Bharatiya Kala Kendra, mi chiese addirittura di poter prendere un po' di cibo dal mio stesso piatto²⁹. Continuava a dirmi di volermi sposare. Mi confidai ancora con mia madre, che era una donna dalla mente molto aperta. Lei mi disse: e tu lo vuoi? Risposi di non esserne sicura, ma certo, lui danzava benissimo. Però non capivo perché non venisse lui stesso a chiedermi in moglie a mio padre. Il giorno dopo glielo chiesi, gli dissi che doveva parlare con i miei genitori.

E Shekharan venne a casa. Ne rimasi sorpresa, avevo pensato che non avrebbe fatto un simile passo, tutti sapevano di mio padre e ne avevano paura. Ma lui venne, e parlò con mia madre in maniera molto semplice. Disse di voler sposare me, solo me, ero l'unica donna che volesse sposare.

Mio padre non lo volle nemmeno incontrare, perché Shekharan non era bengalese, ed era di un'altra casta, era uno *kṣatriya*. E per di più era un danzatore e secondo lui la danza non era un mestiere.

Ma il fratello maggiore di mio padre, e tutte e due le mie famiglie, quella materna e quella paterna, presero le nostre parti. Mio zio mi dichiarò sua figlia e così permise che ci sposassimo: è una cosa che si può fare, nelle famiglie bengalesi. Il nostro matrimonio fu in puro stile bengalese. Shekharan mi portò a casa sua, dove mia sorella maggiore e mia madre prepararono il cibo e sistemarono ogni cosa. Dal Bharatiya Kala Kendra vennero tutti, anche il Guru Gopinath. Era l'11 di agosto del 1960.

Mio padre non si presentò al mio matrimonio. Ma qualche tempo dopo, Shekharan andò da lui e si sdraiò ai suoi piedi in *hasta-prāṇam*³⁰. Mio padre lo ha fatto rialzare e lo ha abbracciato. Da quel giorno accettò

²⁹ Quella di Shekharan Panikar è una dichiarazione esplicita. In India, il galateo vuole che non si debba mangiare nello stesso piatto: è una regola che riflette anche le gerarchie sociali. Shekharan, come molti giovani artisti di quel tempo, era un uomo dalla mentalità anticonvenzionale, mentre Aloka è, ed era stata cresciuta come una *brāhmaṇī*. Shekharan Panikar era invece uno *kṣatriya*, la seconda casta nel sistema induista, inferiore ai sacerdoti *brāhmaṇa*, e superiore ai *vaiśya*, agricoltori e commercianti e ai *śūdra*, servitori e lavoratori subordinati. *Kṣatriya* è la casta dei guerrieri, dei militari, dei regnanti.

³⁰ *Hasta-prāṇam*: posizione prona che si usa quando si vuole mostrare il completo rispetto della persona che si ha di fronte.

il mio matrimonio e dopo qualche anno disse che nemmeno i suoi figli lo rispettavano quanto Shekharan.

Io e Shekharan ci trovammo molto bene, lui mi amava e anche io l'amavo. Non guadagnavamo molto, ma lo sapevamo anche prima di sposarci, e finché eravamo solo noi due andava bene, ci arrangiavamo. Eravamo due artisti del Bharatiya Kala Kendra, andavamo a lavorare insieme, e tornavamo insieme. Parlavamo del nostro lavoro, della nostra vita, di noi stessi, di tutto. Quando tornavamo dal lavoro preparavo qualcosa, poi mangiavamo, andavamo a dormire e la mattina presto tornavamo al Bharatiya Kala Kendra. Non avevamo molto tempo per pensare ad altro.

A casa Shekharan mi aiutava, era consapevole del fatto che entrambi facevamo lo stesso lavoro e la stessa fatica. Puliva e tagliava le verdure, preparavamo insieme il pranzo da portare il giorno dopo, perché al Bharatiya Kala Kendra tutti gli artisti mangiavano insieme durante la pausa. Dopo due anni è nata Ambika, la nostra unica figlia. Fu un travaglio molto lungo ma alla fine riuscii a partorirla senza cesareo, il 20 aprile del 1962. Avevo lavorato fino all'ottavo mese, durante la gravidanza ero anche stata in Nepal per uno spettacolo. Ricordo che faceva molto freddo e che non stavo bene.

Dopo la nascita di Ambika sono stata ferma tre mesi, poi ho ripreso a lavorare. Io e Shekharan ci prendevamo cura della bambina. Potemmo avere casa nel complesso del Bharatiya Kala Kendra – due stanze: una cucina, una camera da letto. Le due stanze erano molto vicine alla sala delle prove, e così lasciavamo lì Ambika: se piangeva, in genere si sentiva dalla sala prove. Però il direttore non sempre mi permetteva di allontanarmi, e una volta capitò che venisse mia madre e trovò Ambika sola, che piangeva. Si arrabbiò moltissimo e si portò via la bambina. Mi disse che dovevo pensare al mio lavoro e alla mia carriera e che ad Ambika avrebbe pensato lei. Ma tutti i giorni, quando alle 17:00 finivamo le prove, io e Shekharan andavamo a casa di mio padre per vederla. I miei genitori e le mie sorelle erano felici di averla con loro e non volevano che la riportassimo a casa. Pensavano che con noi avrebbe sofferto. Io sentivo una mancanza, un vuoto. Avrei dovuto pensare prima a lei che al mio lavoro. Ma cosa potevo fare? Non potevo smettere di danzare. Non ho mai smesso di danzare.

Orissi

Al Bharatiya Kala Kendra sono passati i più grandi maestri di danza. Vi insegnava Kathak Birju Maharaj³¹, e prima di lui Shambhu Maharaj³²... Un giorno, venne a Delhi dall'Orissa, con una borsa di studio per studiare con Birju Maharaj, Harekrushna Behera³³. Era un allievo del grande Mayadhar Raut che allora insegnava al Kala Vikas Kendra, una scuola di danza di Cuttack in Orissa, dove insegnava anche Kelucharan Mohapatra³⁴.

La Delhi Malayalees' Association chiese a Shekharan il permesso di farmi danzare in occasione delle celebrazioni per la festa di Onam³⁵. E Shekharan pensò di chiedere a Harekrushna Behera di insegnarmi un pezzo di Orissi³⁶. Mi insegnò il *Batu*³⁷. Andavo da lui ad impararlo alle 9:00 di sera. Già danzavo nei dance-drama, e avevo praticato un po' vari stili di danza, sia classica sia folkloristica, perciò imparai il pezzo molto velocemente e fui presto pronta. Harekrushna Behera preparò per me la corona di fiori e tutto ciò che serviva e così danzai il *Batu*. Certamente le mie posizioni non erano perfette, ma insomma fui all'altezza della situazione e dopo che ebbi danzato tutti dissero che sembravo nata per l'Orissi. Mio marito sulle prime non disse nulla, ma dopo due o tre giorni chiese a Harekrushna Behera se potesse insegnarmi questo stile. Lui abitava nell'appartamento di fianco al nostro e così alle 8:00 del mattino, prima di cominciare le prove al Bharatiya Kala Kendra andavo da lui per imparare l'Orissi. Credo che fosse il 1964. Poi un giorno Sumitra Charat Ram chiese se per il Sarasvatī Pūjā³⁸ potessi danzare Orissi e Harekrushna

³¹ Birju Maharaj (1938-2022) è considerato il più grande danzatore Kathak del XX secolo.

³² Shambhu Maharaj (1910-1970), zio di Birju Maharaj, è stato un danzatore leggendario dello stile Kathak originario di Lucknow, capitale di questa tradizione coreutica. Suo nonno prestava servizio come danzatore e maestro alla corte del Nawab di Awadh, mecenate che rese popolare il Kathak come danza di corte.

³³ Harekrushna Behera (1938-2012) è stato un maestro di Orissi di seconda generazione.

³⁴ Cfr. l'introduzione.

³⁵ Festa di Onam: festa del raccolto, una delle più importanti festività del Kerala.

³⁶ Cfr. *supra*, nota 1.

³⁷ *Batu Nritya*: una delle composizioni classiche del repertorio Orissi.

³⁸ Sarasvatī Pūjā: offerta-preghiera in onore della dea Sarasvatī.

Behera rispose che sì, avrei potuto danzare il *Maṅgalācaraṇ*³⁹ e il *Batu*. E anche lei, dopo avermi visto danzare, mi disse che dovevo proprio specializzarmi in Orissi.

Poi a Harekrushna Behera fu chiesto di insegnare alla Nritya Niketan School in Gole Market⁴⁰, e lui accettò solo a condizione che ci andassi anch'io, per mostrare agli studenti la tecnica della danza. Shekharan mi disse che dovevo accettare. Lui pensava che fare quel che il guru chiede sia un obbligo per lo studente, e io ero una allieva di Harekrushna Behera. Gli dissi che avevo una bambina troppo piccola, che non potevo fare così tardi la sera. Ma mio marito mi disse di non preoccuparmi, Ambika sarebbe stata da mia madre. Feci ciò che loro vollero, quel che desideravo io non contava nulla, loro non mi ascoltavano. Poi Harekrushna Behera fu ripreso, perché, per via di questo nuovo incarico, non lavorava abbastanza al Kathak, la danza per cui aveva vinto la borsa di studio. Allora lui fece venire dall'Orissa il Guru Mayadhar Raut. Anzi, prima aveva chiamato Surendranath Jena⁴¹, che divenne in seguito maestro alla Triveni⁴², ma che non fu molto apprezzato dagli studenti, anche perché parlava solo in lingua Oria, ed era difficile capirlo. E allora fu fatto venire Mayadhar Raut.

Entrambi i maestri divennero amici di mio marito, e spesso discutevano sullo stato della danza in India. Un giorno, a casa nostra, Mayadhar Raut mi vide danzare Orissi e disse a Shekharan che dovevo assolutamente andare alla Nritya Niketan School per studiare con lui. Questa volta però Shekharan obiettò: non era un ordine del mio maestro, e sarei rincasata davvero troppo tardi. Ma Mayadhar Raut si prese il compito di riaccompagnarmi a casa. Così, cominciammo ad andare e tornare insieme da Gole Market a Mandi House⁴³, tutti i giorni.

³⁹ *Maṅgalācaraṇ*: danza di apertura di uno spettacolo in stile Orissi. Una preghiera danzata in onore di una divinità, in questo caso la dea Sarasvatī.

⁴⁰ Gole Market: uno dei mercati di epoca coloniale più antichi di Delhi, non molto distante dalla casa di Alok e Shekharan.

⁴¹ Surendranath Jena (1924-2007) è stato un maestro di Orissi di seconda generazione.

⁴² La Triveni Kala Sangam è una delle più importanti scuole di danza di New Delhi.

⁴³ Mandi House: una zona centrale di New Delhi dove sono presenti le più importanti istituzioni culturali della capitale e le più importanti scuole di danza e musica, tra cui il Bharatiya Kala Kendra.

In quel periodo anche Sonal Mansingh⁴⁴ veniva alla Nritya Niketan per imparare Orissi. Mayadhar Raut compose *Ana Kunjare*⁴⁵ per lei, su richiesta di suo marito, Lalit Mansingh. E lei gli proibì di insegnarla anche a me! Ma nel frattempo, Indrani Rahman⁴⁶ aveva organizzato una tournée negli Stati Uniti con me, Shekharan e Krishnan Namboodiri⁴⁷. Io interpretavo i ruoli di Mohini e Tilottama⁴⁸, perché allora danzavo ancora Kathakali. Indrani mi aveva visto nel *Rāmāyaṇa* del Bharatiya Kala Kendra e mi aveva scelto per la tournée. Era il 1968.

Quando tornammo dagli Stati Uniti, dissi a Mayadhar Raut che, se non mi avesse insegnato *Ana Kunjare* nonostante il divieto di Sonal Mansingh, non sarei più andata a lezione da lui. Non lo avrei più considerato mio maestro. A quel tempo ero molto impulsiva. Ma così imparai questa coreografia bellissima, e la danzai durante la presentazione degli studenti della Nritya Niketan. Il teatro era pieno, fu un grandissimo successo. *Ana Kunjare* divenne il mio cavallo di battaglia. Forse è stato per questo che Sonal Mansingh lasciò Mayadhar Raut e scelse invece come maestro Kelucharan Mohapatra.

⁴⁴ Sonal Mansingh (1944), moglie del diplomatico Lalit Mansingh, danzatrice degli stili Bharata Nāṭyam e Orissi tanto celebre da essere considerata rivale di Alok.

⁴⁵ *Ana Kunjare* ("Guarda verso il boschetto"): celebre coreografia del Guru Mayadhar Raut, tratta da un poema del poeta oria Upendra Bhanja (XVII sec.).

⁴⁶ Indrani Rahman (1930-1999) è stata una celebre danzatrice di differenti stili di danza classica. Nel 1952 fu la prima Miss India e nello stesso anno concorse per Miss Universo vestendo, come tutte le concorrenti, un costume da bagno ma portando tra i capelli una coroncina di gelsomini come usa la tradizione indiana. Lavorò in tutto il mondo, rese popolare lo stile Orissi in patria e all'estero danzando alla presenza di John F. Kennedy, il primo ministro indiano Jawaharlal Nehru, Haile Selassie, la regina Elisabetta II, Mao Zedong, Nikita Khrushchev e Fidel Castro. Nel 1976 si trasferì negli Stati Uniti, diventando membro della facoltà di danza al Lincoln Center for the Performing Arts di New York. Ha insegnato in varie università statunitensi, tra cui Harvard, e ha trascorso negli Stati Uniti i suoi ultimi vent'anni diffondendo lì la danza classica indiana.

⁴⁷ Krishnan Namboodiri era uno studioso/attore. Portò e fece conoscere il teatro Kathakali in Italia. Eugenio Barba lo invitò all'Atelier Internazionale sul Teatro di Gruppo del 1977, organizzato a Bergamo dal Teatro Tascabile. Krishnan Namboodiri fece numerosi laboratori con i giovani attori del teatro di gruppo di quegli anni, tra cui gli attori del TTB, che lui introdusse per la prima volta al teatro indiano. Lo ospitammo a lungo e conoscerlo fu fondamentale per Renzo Vescovi, che attraverso di lui cominciò a sviluppare la convinzione che nei teatri-danza classici indiani si potesse riscontrare una sorta di assoluto teatrale.

⁴⁸ Mohini: forma femminile di Vishnu; Tilottama: una celebre *apsarā* (ninfa celeste) della mitologia induista, nota per la sua straordinaria bellezza, creata per sedurre gli uomini.

Da quel momento l'Orissi divenne la danza della mia vita e Mayadhar Raut il mio Maestro.

Il nostro è stato un rapporto molto bello. Mi voleva bene. Diventai il suo braccio destro durante le lezioni. Ero io che mostravo la tecnica alle altre allieve. Appena componevamo una nuova coreografia la insegnavo alle altre danzatrici. Così lo aiutavo, e al tempo stesso approfondivo anche la mia conoscenza della danza.

All'inizio Mayadhar Raut non è stato per me un Maestro da riverire come lo era stato il Guru Gopinath, che mi era sembrato una sorta di divinità. Forse perché Mayadhar Raut era diverso, era molto più giovane, scherzava sempre. All'inizio per me era un insegnante, più che un Guru. Ma ho sempre avuto grande rispetto e grande ammirazione per le sue coreografie. Su questo non ho mai avuto dubbi. È un genio⁴⁹. È stato lui a introdurre il *sañcāribhāva*⁵⁰ in Orissi. Prima di lui nessuno lo aveva mai fatto.

Col tempo, ho riconosciuto in lui il mio Guru. Ancora oggi, nonostante ciò che è successo tra noi, lo considero così, il mio Guru. E penso che sia il miglior Guru che l'India abbia avuto per l'Orissi.

Formavamo ormai una squadra. Mayadhar Raut, io e Shekharan. Sceglievamo insieme le strofe del *Gītagovinda*⁵¹ da coreografare, discutevamo e componevamo. Mayadhar Raut cominciò a dire che poteva comporre solo su di me. Diceva che riuscivo a realizzare immediatamente quel che lui pensava, senza che ci fosse bisogno di mostrarmelo. A volte, da seduto, mi indicava con le mani ciò che dovevo fare coi piedi. Tutto qui. Mostrava le espressioni del viso, ma sempre da seduto. Il resto dovevo capirlo e arrangiarmi. Poi gli facevo vedere il mio lavoro, e lui mi diceva sempre che andava bene. A volte era frustrante perché non mi criticava mai. Pensavo che così non sarei potuta diventare veramente brava. [*Risata di Alokā*]

Gli chiedevo sempre di dirmi se sbagliavo qualcosa, ma lui continuava a rispondermi semplicemente che se avesse visto qualcosa che non

⁴⁹ Mayadhar Raut è morto nel 2025, quindi dopo questa intervista.

⁵⁰ *Sañcāribhāva*: nel linguaggio della composizione coreografica contemporanea il termine indica una rielaborazione autonoma del tema del testo da parte del coreografo.

⁵¹ *Gītagovinda* ("Pastorale in onore di Kṛṣṇa"): un poema mistico-erotico in versi che narra le vicende amorose tra il dio Kṛṣṇa e la sua pastorella favorita, Rādhā – una metafora per descrivere l'amore dell'anima umana (Rādhā) per Dio (Kṛṣṇa). Il *Gītagovinda* è, nella tradizione, il testo poetico più utilizzato dai coreografi della danza Orissi.

andava me lo avrebbe detto. E basta. Stava seduto sulla pedana insieme a Purna che cantava e Gandhi⁵² che suonava il *pakhāvaj*. Lui componeva, ma non mi faceva mai vedere cosa dovessi fare. Non so come ho fatto...

Ma anche voi avete lavorato con lui e sapete com'è e avete sofferto anche voi...

Le altre allieve mi chiedevano di andare in aula durante le loro ore di lezione per fare da interprete a ciò che diceva Mayadhar Raut, perché non riuscivano a seguirlo.

Era una persona dolcissima. Era arrivato a Delhi solo, senza la famiglia, che lo seguì solo più tardi. Aveva tre figli: Madhumita, che poi è divenuta danzatrice, e due figli maschi. All'inizio era anche danzatore, abbiamo danzato insieme il *Gītāgovinda*. In realtà lui aveva scelto un altro per la parte di Kṛṣṇa, ma Sumitra Charat Ram gli chiese di interpretare lui quel ruolo. Lo forzò un po'. Allora era giovane, magro, fu fantastico. Durante *Priyēcāruṣīle*⁵³ prese i miei piedi e li tenne tra le mani per un tempo lunghissimo, non li lasciava più. Ma spesso, invece, non metteva il mio nome negli spettacoli che facevamo insieme. Ne soffrivo molto, non capivo perché il mio Guru si comportasse così.

Fuori dall'India: il Teatro Tascabile

Agli inizi degli anni Settanta conobbi Mohan Khokar⁵⁴ che era il segretario della Sangeet Natak Akademi⁵⁵. Tutti a Delhi, a quel tempo, sapevano chi fosse Mohan Khokar. Quando avevamo bisogno di qualcosa dall'Akademi la chiedevamo a lui: libri, registrazioni, questioni teoriche. L'Akademi era un posto molto bello, e ogni artista poteva andare, anche se avevamo molta soggezione di lui. Quando vide i miei quaderni di

⁵² Purnachandra Majhi è stato il cantante dell'orchestra di Alokā, morto nell'aprile del 2020. Gandhi Mallik, morto nel 2024, è stato il suonatore di *pakhāvaj*, il tamburo tradizionale dell'Orissa usato nell'orchestra.

⁵³ *Priyēcāruṣīle*: coreografia tratta dal X canto del *Gītāgovinda*. Al culmine del poema, Kṛṣṇa chiede a Rādhā di posare i suoi piedi sul suo capo, per indicare la propria sottomissione all'amore puro di Rādhā.

⁵⁴ Mohan Khokar: il più importante intellettuale, studioso di teatro indiano di quel tempo. È stato anch'egli maestro di Renzo Vescovi.

⁵⁵ La Sangeet Natak Akademi, fondata nel 1953, è la più importante istituzione governativa nel campo delle arti performative (musica, danza, teatro) dell'India.

teoria disse che erano spazzatura, e che dovevo andare da lui per la parte teorica. Mi disse anche quali libri dovessi leggere. Mi insegnò molto.

Poi decise di diventare il presentatore dei miei spettacoli. Era un grande onore per me perché Mohan Khokar era riconosciuto come uno dei massimi esperti di danza classica indiana. Conosceva ogni aspetto della danza, compresa la tecnica di ogni differente stile. Quando nel 1976 o '77, non ricordo, Marotti venne in India, Mohan Khokar scelse me e Mayadhar Raut per il suo film sull'Orissi: Marotti voleva filmare tutta la base tecnica della danza, a partire dai passi fondamentali. È così che poi sono arrivata in Italia, attraverso Marotti, e poi sempre tramite lui, sono arrivata a Bergamo, da voi.

Lavorammo moltissimo per questo film. Dal mattino alla notte per molti giorni. Dopo le riprese, Mohan Khokar chiese a me e a Shekharan di andare nel suo ufficio e ci informò che Marotti aveva chiesto di portare la mia danza Orissi in alcuni teatri italiani. Saremmo partiti io e lui. Shekharan fu d'accordo. Io non volevo partire perché avevo paura di Mohan Khokar. Ma come al solito fu Shekharan a tranquillizzarmi.

Mayadhar Raut ci rimase male. Pensava che Mohan Khokar avrebbe dovuto chiamare anche lui, per la tournée italiana. Lo rassicurai dicendogli che se in Italia la mia danza fosse piaciuta avremmo potuto tornare con lui e tutti i musicisti⁵⁶. Per quella prima tournée, infatti, registrammo le musiche, è stata la prima volta che ho danzato su musica registrata. Allora in India non si usava, anzi era una cosa decisamente ritenuta da non fare.

Con Marotti, a Roma, continuammo le riprese per il film, feci diversi spettacoli e poi, mi sembra tra marzo e aprile, venni a Bergamo e conobbi Renzo [Vescovi]⁵⁷. Mohan Khokar mi disse che dovevo insegnare ai giovani attori del TTB. All'inizio ero perplessa, non avevo mai insegnato Orissi a degli uomini⁵⁸ e chiesi a Mohan Khokar come dovessi fare. Lui rispose che mi avrebbe dato una mano. Venne anche lui alle lezioni e

⁵⁶ Nel 1979, e negli anni a seguire fino alla rottura del rapporto tra Alokā e Mayadhar Raut, il TTB ha invitato in Italia il Maestro con Alokā e tutta l'orchestra. Per un approfondimento sui rapporti tra TTB, Alokā e Mayadhar Raut cfr. Vescovi, *Scritti dal Teatro Tascabile*, cit. Nel volume sia Renzo Vescovi che gli attori del TTB ne parlano diffusamente.

⁵⁷ Alokā e Mohan Khokar arrivarono a Bergamo il 28 marzo 1978.

⁵⁸ A quel tempo, a differenza di oggi, la danza Orissi era considerata una danza esclusivamente femminile.

insegnò alcuni esercizi di ritmica che potevano essere utili per ogni stile di danza.

A me piacevano molto Beppe [Chierichetti] e Franco [Pasi], ma tutti in realtà: Vico [Ludovico Muratori], Enrico [Masseroli]⁵⁹, tutti. E stavo molto bene a Bergamo, a differenza di quando ero stata a Roma con Marotti, dove non avevo conosciuto nessuno. Voi eravate tutti così giovani, mi trovai subito a mio agio. Il TTB mi piacque fin dal primo giorno. Mi ricordo che durante uno dei primi giorni di laboratorio entrò un uomo in sala, e intervenne dicendo che Beppe non faceva in modo corretto l'esercizio che stavo insegnando. Mi voltai per dirgli di stare zitto, perché quella era la mia lezione, e lui subito chiese scusa. Solo dopo, finita la lezione, mi presentarono. Era Renzo Vescovi il direttore del TTB! Gli chiesi scusa dicendo che non potevo immaginarlo. Lui sorrise e mi disse che insegnavo molto bene. Tra me e Renzo nacque subito un feeling profondo. Credo che abbia contribuito in maniera importante alla mia crescita artistica, mi ha fatto diventare una danzatrice migliore, una vera professionista e artista. Mi faceva lavorare moltissimo, a volte ero esausta. Mi ha insegnato l'importanza del lavoro duro. Fare tanti spettacoli e seguire Renzo per le dimostrazioni di lavoro mi ha aiutata a crescere. Ricordo un anno in cui non stavo bene, avevo avuto un aborto, ma Renzo, che non lo sapeva, mi fece lavorare molto, e fu importante per me, mi aiutò. In India non è così, non si lavora così. Ho cercato di trasferire questo modo di lavorare anche da noi.

Mi diceva che ero bravissima e ne ero felice. Anche in India i giornali scrivevano che ero brava, ma quando me lo diceva Renzo sentivo che era diverso, era qualcosa di profondo. Mi ha aiutata a diventare anche una brava maestra, oltre che una brava danzatrice. Sapeva farlo,

⁵⁹ Franco Pasi è stato attore-fondatore del TTB, lasciò il gruppo negli anni Ottanta. Giuseppe Chierichetti (1948-2020) è stato attore-fondatore del TTB. Beppe, insieme a Renzo Vescovi, Luigia Calcaterra e me, ha partecipato al primo viaggio in India nell'autunno del 1978. Da allora Beppe è stato referente per il teatro Kathakali per tutte le generazioni seguenti del TTB. Divenuto maestro, era un danzatore molto apprezzato anche in India. Vico è Ludovico Muratori (1949-1994), attore-fondatore del TTB. Ha studiato Bharata Nāṭyam e ha lasciato il gruppo nel 1982. Enrico Masseroli, attore-fondatore del TTB, si è dedicato per tutta la vita al teatro balinese. Ha lasciato il TTB negli anni Ottanta.

ed era un critico eccezionale. Sapeva individuare le cose che non andavano e mi aiutava a migliorare. Era un grande maestro, ne aveva tutte le qualità, ed era un grande regista. Era molto curioso, voleva sapere ogni cosa della danza. Ho visto i suoi spettacoli, che erano bellissimi, non mi ero mai immaginata che si potessero fare spettacoli così. Ho imparato tanto dal Tascabile. E ho amato, amo le mie allieve. Sono orgogliosa di aver lavorato con voi per quarantacinque anni. Da voi non sono mai stata trattata solo come un'insegnante, siete stati al mio fianco anche nella mia vita privata. Se sono ammalata mi curate, se ne ho bisogno mi aiutate. Il TTB per me è come la mia famiglia. Ho sempre pensato a Luigia [Calcaterra] come a un'amica, e a te come a una figlia, perché quando ti ho incontrata eri molto giovane, avevi solo due anni più di Ambika. Ho provato per te e per Luigia sentimenti molto differenti, ma durante le lezioni siete sempre state uguali per me, non vi ho mai pensate separatamente e non ho mai fatto differenza tra voi e le mie allieve indiane. Voi avete lavorato sempre sodo e con la massima serietà.

Non mi sono mai chiesta perché siete venuti in India a imparare a danzare, e nessuno mi ha mai chiesto perché vi insegnavo. Noi in India abbiamo una vasta conoscenza dell'arte e pensiamo che qualsiasi essere umano, di qualsiasi nazione possa imparare qualsiasi forma d'arte.

In India non ci siamo mai fatti problemi con gli stranieri. Siamo orgogliosi quando altri vogliano imparare le forme della nostra arte.

La rottura con il mio Guru

Tutti chiedevano a Sumitra Charat Ram di darmi una classe dove fare lezione perché dicevano che con me era più facile imparare che con Mayadhar Raut che stava seduto e non mostrava nulla. Così lei mi dette una stanza al terzo piano della scuola, e disse a tutti che da allora in poi ci sarebbero stati due insegnanti di Orissi, una più giovane e uno più anziano.

Quando il Guru seppe questa cosa si arrabbiò moltissimo, anche perché molte allieve si spostarono dalla sua lezione alla mia. Io continuavo ad andare da lui per la mia pratica personale, ma lui divenne sempre più scontroso, finché un giorno mi disse di non andare più da lui. Si prese un

altro assistente, una persona a cui, per di più, avevo insegnato io. Disse a tutti che ormai sapevo tanto, e da lui non avevo più nulla da imparare. E da quel momento il mio maestro mi abbandonò.

Ho sofferto moltissimo, non ho mangiato né dormito per giorni e giorni. Gli ero molto legata, fino a quel momento avevo lavorato ventiquattro ore al giorno con lui e per lui. Shekharan e io avevamo un rispetto totale per la figura del Maestro e dunque tutto quel che Mayadhar Raut chiedeva io eseguivo. Noi seguivamo le regole della tradizione *Gurū-Śiṣya-Paramparā*⁶⁰. Era stato Shekharan che, oltre a seguire ogni aspetto del mio lavoro, mi aveva insegnato cosa significa *Gurū-Śiṣya-Paramparā*.

Ancora oggi non riesco a credere che dopo vent'anni di lavoro insieme sia andata a finire così la mia relazione con il mio Guru. Mi voleva bene... andavo con lui dappertutto, ero la sua assistente con tutti gli studenti. Ancora non riesco a credere che mi abbia lasciato così. Ma ho imparato molto dalla sofferenza che ho provato.

Shekharan mi è stato molto vicino anche in questa occasione, mi ha spinto ad andare avanti da sola.

Intanto mia figlia cresceva. Ambika danzava molto bene, tutti lo riconoscevano. Pensavo che sarebbe diventata una grande danzatrice. Mi chiedo se è stata colpa mia se alla fine non è successo. Le ho insegnato a danzare fin da quando era piccola. Non so cosa sia accaduto con lei. Forse è stato lo shock per quel che mi è accaduto, per l'incidente, e quello che mi è successo. Non so... forse un giorno lo dirà a te, che sei la sua migliore amica. Quando era piccola suo padre l'aveva mandata ad imparare Bharata Nāṭyam con un'altra insegnante, pensava che fosse meglio per lei studiare un altro stile, ma quando poi la vidi danzare rimasi molto sorpresa, danzava male. Non poteva continuare con quell'insegnante, e lo dissi a Shekharan. Allora lui decise che avrebbe imparato Orissi con Mayadhar Raut e, soprattutto, con me, anche se dappprincipio non lo aveva voluto.

⁶⁰ *Gurū-Śiṣya-Paramparā*: guru (maestro) – śiṣya (allievo) – paramparā (tradizione); il passaggio dal maestro all'allievo secondo la tradizione. In India il Guru era considerato dall'allievo quasi una divinità, al quale si deve assoluta obbedienza. Nella tradizione più antica l'allievo si trasferiva nella casa del maestro e ne diventava una sorta di inserviente tuttofare sempre a disposizione.

1985

Non ricordo nulla dell'incidente⁶¹. Sono rimasta senza conoscenza per cinque giorni.

Ero uscita per parlare con un produttore di Lucknow. Mio marito era molto malato, ma ugualmente mi spinse ad andare, anche senza di lui. Pensai che andando sarei potuta passare anche dal medico di Shekharan. Così mi feci il bagno, feci la *pūjā*⁶² e mi feci accompagnare da Kishori⁶³, seduta dietro sullo scooter. Sono andata dal medico per Shekharan, poi sono uscita e sono risalita sullo scooter. Da quel momento in poi non ricordo più nulla. Kishori ha detto che ci è venuto addosso qualcosa da dietro, che sono caduta e ho battuto la testa sul bordo del marciapiede. Chi ci è venuto addosso è scappato. Kishori non si è fatto nulla.

La mia famiglia fu avvisata solo alle 14:00. Avevo una commozione cerebrale. Dopo cinque giorni di coma ho riconosciuto mio padre. Il mio volto era tagliato e ricucito un po' dappertutto. Non vedevo più da un occhio.

Non ho più potuto danzare. Ho ripreso subito a insegnare, anche a voi che siete venute subito dall'Italia, ho continuato sempre a insegnare, fino ad oggi, e insegnare è stata la mia salvezza.

Ma la danza per me era un cibo quotidiano, necessario. Ho sempre cercato, anche oggi, di nascondere la mia terribile ed estrema sofferenza. Credo che nessuno possa capirlo, e non ne ho mai parlato con nessuno.

⁶¹ Il 14 settembre 1985 Aloka fu vittima di un incidente che pose fine alla sua carriera di performer. Investita da un'auto mentre si trovava a bordo di uno scooter, batté la testa sul marciapiede, riportando una semiparesi che ha colpito l'intera parte sinistra del corpo. Da una mia lettera a Renzo Vescovi: New Delhi 17 novembre 1985: «Quello che sto per dirti è terribile: l'incidente con lo scooter l'ha completamente sfigurata e la semiparesi al lato sinistro del corpo la deturpa ancora di più impedendole di muoversi liberamente [...] Tutti le dicono che tornerà a danzare ancora e io lo spero tanto, ma guardandola non mi pare possibile e non capisco se lo dicono solamente per non farla morire. Lungo tutto il viso una cicatrice orribile, profonda e incancellabile, cucita malissimo da un medico-cane, e quell'occhio semichiuso che non ti guarda più. Ah che angoscia Renzo! Non riesco a pensare ad altro. Aloka è molto forte. Credo che Shekharan e Ambika le abbiano raccomandato di non piangere davanti a noi. Ci dice, mostrandoci che non riesce più a far vibrare come prima la mano: "ora sono un'altra, ora è importante che le mie allieve diventino brave". La situazione qui è disastrosa perché anche Shekharan sta molto male».

⁶² *Pūjā*: preghiera e offerta quotidiana.

⁶³ Nandkishor Sinha, amico di famiglia, lavorava al Bharatiya Kala Kendra come assistente costumista.

Mai. Ho smesso di andare a teatro perché non potevo sopportare di vedere altri danzare sul palcoscenico e pensare: «Anch'io prima stavo lassù!». Non sono più riuscita a sopportare chi danzava male. Pensavo: «Se potessi essere io a danzare, lo farei così bene!». Non sono più riuscita a digerire la mediocrità. Troppa sofferenza. Non sono più voluta andare a teatro. Anche oggi continuo a non andarci, perché mi prende una grande tristezza, soprattutto quando vedo danzare male.

Dopo molto tempo Ashish⁶⁴ mi ha spinto a danzare ancora. Ho ripreso la mia pratica e ho anche danzato qui a Delhi e in Italia da voi. Lo spettacolo fu apprezzato, ma io so che, anche se mi ero impegnata al massimo, anche se ce l'avevo messa tutta, fino al limite delle mie forze, non ero più quella di prima. Dissi ad Ashish che quella era la prima e l'ultima volta, e che da lì in poi avrebbero danzato le mie allieve al posto mio.

Prova a immaginare, Tiziana: ero al culmine della carriera, ero in cima, e quando all'improvviso tutta la tua vita si interrompe così, come si può andare avanti? Ho cercato di non mostrare cosa provavo, perché altrimenti anche gli altri avrebbero sofferto. Ma ho fatto quel che potevo insegnando e qualche tempo dopo, forse dopo due o tre anni ho cominciato anche a comporre. In qualche modo sono stata utile alla danza.

Ma ancora oggi non poter danzare è una sofferenza enorme, che non passa e non passerà mai. Pensavo che mia figlia e le mie studentesse avrebbero danzato al posto mio, ma mia figlia dopo il matrimonio ha smesso, e questo è stato un altro grande dolore per me. Ma quando vedo voi sono contenta, e penso che almeno con voi il mio stile andrà avanti.

Shekharan è morto sei mesi dopo il mio incidente⁶⁵, di cancro. È morto in ospedale, e io non ero con lui perché era notte e, dopo l'incidente, non riuscivo più a muovermi facilmente al buio, avevo perso la vista dell'occhio sinistro. Nemmeno dentro casa riuscivo a muovermi facilmente. Quando riportarono il suo corpo a casa non riuscivo a credere che fosse morto. Sembrava dormire. Ma voglio dirti una cosa: quella notte pioveva moltissimo e ho avuto la sensazione... ho sentito Shekharan bussare alla mia finestra, ho sentito che mi diceva: «Aloka, sta piovendo, apri la porta, non posso stare qui fuori». Forse Shekharan voleva vedermi, e invece io non ero potuta andare all'ospedale dove stava morendo. Anche

⁶⁴ Ashish Khokar: figlio di Mohan Khokar, oggi importante critico teatrale.

⁶⁵ Il 9 febbraio 1986.

ora, dopo anni, qualche volta ho la sensazione che sia qui, che cammini vicino a me, chiamandomi Alku, come faceva. Ma forse è un mio sogno.

Lui è morto e io sono rimasta da sola. Ma dopo l'incidente ero già sola. So che devo accettare ciò che mi è successo, ma Tiziana, ogni giorno prego Dio che mi faccia morire perché senza la danza non ho più vissuto.

Sono stata una donna molto felice, ero felice quando potevo danzare, e le persone mi dicevano che i miei spettacoli erano belli, e il mio Guru, mio marito, gli spettatori mi dicevano che avevo danzato bene. In quei momenti ho assaporato la felicità, una felicità estrema, superiore a qualsiasi altra cosa. Prima degli spettacoli stavo sempre male, vomitavo per ore, perché pensavo di non essere all'altezza. Stavo malissimo, però quando entravo in scena, appena facevo il primo passo sul palcoscenico, ogni timore svaniva⁶⁶.

Ricordo una volta in Italia, stavo particolarmente male. Dovevo danzare *Jago Maheswara*⁶⁷, un pezzo molto faticoso e pensavo di non farcela, di non avere abbastanza energia, ero stata troppo male. Invece poi sono entrata in scena, ho danzato, e alla fine tutti mi hanno detto che ero stata bravissima, e mi sono sentita felice, così felice... Dio mi aveva aiutata, mi aveva permesso di danzare benché stessi così male. Lo avevo pregato e lui mi ha aiutata.

Ho amato tutte le mie coreografie e ho sempre voluto danzarle in modo perfetto. Non ho mai pensato che una coreografia non fosse adatta a me, erano gli spettatori a decidere quale fosse il pezzo che secondo loro interpretavo meglio. Alcuni, addirittura, arrivavano a non sopportare che altre danzatrici interpretassero i miei stessi pezzi.

Ora sono vecchia, e desidero che le mie allieve possano continuare il mio stile e che lo diffondano. Non desidero altro.

Non vorrei rinascere, spero invece di raggiungere il *mokṣa*⁶⁸. Ma se non dovesse accadere, se dopo la morte rinascero, rinascero come danzatrice. Vorrei rinascere come danzatrice. Come donna che danza.

Ed essere di nuovo La Migliore.

⁶⁶ Ho seguito Alokā in tutte le numerose tournée italiane. In alcune occasioni non era nemmeno in grado di truccarsi o vestirsi da sola: dovevamo aiutarla in tutto e sembrava davvero impossibile che potesse andare in scena. Eppure, appena salita sul palcoscenico, si trasformava in un fiore meraviglioso, pieno di energia, una forza della natura. Alla fine dello spettacolo il male era tutto passato.

⁶⁷ *Jago Maheswara* è una coreografia dedicata a Śiva e alla sua danza cosmica. Un brano che richiede alla danzatrice un impiego di energia straordinario.

⁶⁸ *Mokṣa*: la liberazione dal ciclo delle reincarnazioni.

I «CAHIERS RENAUD-BARRAULT» QUATTRO STUDI PER UNA RICOGNIZIONE

DOSSIER

A cura di Cecilia Carponi, Samantha Marenzi,
Francesca Romana Rietti

- 71 Cecilia Carponi – Samantha Marenzi – Francesca Romana Rietti, *Un cavallo fantasma. Introduzione al Dossier «Cahiers Renaud-Barrault»*
- 95 Daniele Seragnoli, *All'ombra del maestro: Charles Dullin nei «Cahiers Renaud-Barrault»*
- 123 Samantha Marenzi, *Artaud nei «Cahiers Renaud-Barrault». Il dialogo con gli antenati e la forza di un teatro latente*
- 149 Cecilia Carponi, *Mantelli e omissioni. Le Viol de Lucrèce nei «Cahiers Renaud-Barrault»*
- 173 Vincenzo Mazza, *Les trois Kafka de Jean-Louis Barrault. «Cahiers Renaud-Barrault» (1957, 1961, 1965)*

Cecilia Carponi – Samantha Marenzi –
Francesca Romana Rietti

UN CAVALLO FANTASMA
INTRODUZIONE AL DOSSIER
«CAHIERS RENAUD-BARRAULT»

Il Dossier propone una prima ricognizione sui «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault» (dal 1960 «Cahiers Renaud-Barrault»), rivista di cultura teatrale francese edita dai primi anni Cinquanta alla fine degli Ottanta del Novecento. Si tratta di una pubblicazione periodica al tempo stesso ingombrante e sorprendentemente marginale negli studi teatrali. Assumendo i «Cahiers» non solo come oggetto e fonte di studio, ma anche come dispositivo critico, il Dossier intende mostrare come la rivista elabori, trasmetta e ridefinisca pratiche e genealogie teatrali. A partire dalla figura del fondatore Jean-Louis Barrault, uomo di teatro poliedrico e incarnazione di tensioni e tendenze della scena dalla più sperimentale alla più consolidata, il Dossier raccoglie alcuni approfondimenti mirati sulla rivista per restituire la complessità di un'esperienza che attraversa il panorama teatrale del ventesimo secolo.

La rivista

Il primo numero dei «Cahiers Renaud-Barrault» esce nel 1953 presso la casa editrice parigina Julliard¹. La rivista prende il nome dalla compagnia che Barrault fonda con l'attrice Madeleine Renaud tra il giugno e il luglio

¹ Le condizioni dell'accordo con l'editore – la periodicità, la presentazione, il formato, il prezzo di vendita, il numero di pagine, le illustrazioni, le date di pubblicazione ecc. – sono riassunte in una lettera di René Julliard a Barrault e André Frank, del 2 giugno 1953. Cfr. Département des Arts du spectacle, Bibliothèque nationale de France, Fonds Renaud-Barrault, d'ora in avanti BnF-FRB, 4-COL-178(4194). Nella lettera, l'uscita dei primi due numeri è prevista per il 1° ottobre dello stesso anno.

del 1946, ancor prima di lasciare la Comédie-Française. In quel teatro lei era entrata ventunenne, nel 1921; lui nel 1940, all'indomani dello scoppio della guerra. A pochi mesi dalla fondazione la compagnia era approdata al Théâtre Marigny, un teatro all'italiana situato sulla *rive droite*, che resterà la sede della compagnia fino al 1956. Seguiranno spostamenti, cambiamenti di spazi, passaggi dalla gestione privata all'assegnazione pubblica, nomadismi, ma la rivista (1953-1988) affiancherà con centoquindici numeri la compagnia per gran parte della sua vita (1946-1991).

Come indicato nel retro di copertina, il segretario generale e cofondatore dell'iniziativa editoriale è André Frank (1909-1971)², giornalista vicino a Barrault e ad Antonin Artaud sin dalla metà degli anni Trenta. Frank manterrà tale incarico fino al 1957, quando sarà affiancato dalla scrittrice ventiseienne, futura regista e stretta collaboratrice della Compagnie Renaud-Barrault Simone Benmussa (1931-2001), che nel 1965 diverrà caporedattrice³. La periodicità rimarrà costante ma sempre irregolare, oscillando tra uscite bimestrali e trimestrali; a partire dal 1965 la pubblicazione sarà assunta dalla casa editrice Gallimard⁴. La

² André Frank è stato segretario di Antonin Artaud e, successivamente, della Compagnia e dei «Cahiers Renaud-Barrault». Dal 1956 al 1970 ha diretto il servizio delle trasmissioni teatrali dell'ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française). In precedenza, aveva partecipato alla nascita di alcune riviste surrealiste; fu inoltre curatore del volume delle lettere di Artaud a Barrault (Paris, Bordas, 1952) e autore di una monografia dedicata a quest'ultimo (*Jean-Louis Barrault. Théâtre de tous les temps*, Paris, Seghers, 1971).

³ Come segnala Raphaëlle Doyon, Benmussa è l'unica regista della generazione di Ariane Mnouchkine a non aver iniziato la sua carriera teatrale come attrice; cfr. Raphaëlle Doyon, *Les auctorialités des femmes artistes au théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)*, in *Auctorialités théâtrales*, édité par Benoît Barut, Catherine Brun, Élisabeth Le Corre, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2025, DOI 10.4000/141z5, pp. 53-84. In Francia, la sua attività è oggetto di indagine nel quadro del recente filone di studi dedicato alla storia delle *metteuses en scène* e, più in generale, alla rilettura delle pratiche registiche femminili nel Novecento teatrale. Per un primo inquadramento, si vedano in particolare: Anne-Lise Depoil, Raphaëlle Doyon, *Faire trace, la fabrique des matrimoines du théâtre*, «In Situ», n. 53, 2024, DOI 10.4000/122pp; Lorraine Wiss, *Femmes, genre, théâtre, émancipation en France. Une histoire en train de s'écrire*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 62, 2025, pp. 185-211; il numero monografico *Pour une histoire des metteuses en scène*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 299, 2024.

⁴ Documenti d'archivio relativi ai «Cahiers» sono conservati tanto in BnF-FRB – il cui catalogo è disponibile all'URL <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc588917/ca19833693>> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta

veste grafica delle copertine cambia diverse volte nel corso dei decenni. Nei primi anni con l'editore Julliard, i fascicoli si presentano come oggetti editoriali quasi artigianali: su carta avorio, il solo titolo «Cahiers» campeggia in alti caratteri bastoni rossi, mentre il nome completo della compagnia è racchiuso in un ovale nero che ricorda un timbro, o un cartiglio da programma di sala. L'emblema della compagnia – la testa di toro dalle corna ricurve sormontata da un piccolo teschio disegnata da André Masson – riempie la quarta di copertina. La veste è quella di un bollettino di compagnia. Nel 1959, la copertina si trasforma: un campo colorato blu-verde occupa ora la metà superiore della pagina, il titolo passa a eleganti capitali bianche graziolate, e la copertina restituisce un sommario seppur parziale, esibendo alcuni contenuti del numero. Dalla quarta, il totem-stemma della compagnia passa in copertina. L'approdo a Gallimard comporta una nuova metamorfosi: il colore di fondo scompare, ma permane nel colore della titolazione; la copertina assume la sobrietà delle collane letterarie della casa editrice: filetti, corsivi, autori e rubriche suddivisi in maniera graficamente coerente. Dal 1973 la veste si fa ancora più essenziale: la scritta passa al minuscolo rosso, il formato si riduce leggermente, l'anno scompare dalla copertina, il toro è spostato in basso. La parabola grafica segnala chiaramente l'evoluzione della rivista: da “quaderno” di compagnia a “periodico” Gallimard, dalla scena teatrale all'istituzione letteraria.

In entrambe queste vesti, i «Cahiers» rimangono un oggetto stratificato e multiforme: organo di stampa di una compagnia tra le più rilevanti del secondo Novecento, rivista centrale nel panorama dei periodici teatrali non solo francesi, fonte documentaria di ricchezza considerevole, che accoglie scritture di natura eterogenea (saggi, diari di lavoro, testimonianze, estratti di corrispondenze, documenti e disegni inediti, fotografie). Eppure essi restano ancora oggi poco esplorati⁵, tanto dagli studi

il 30 giugno 2026) –, quanto all'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) dove, dopo la sua morte, è stato consegnato il fondo d'archivio di Simone Benmussa che risulta contenere «la quasi-totalité des archives des Cahiers Renaud-Barrault», dalla descrizione generale all'URL <<https://imec-archives.com/archives/fonds/404BNM>>. Entrambi i fondi sono consultabili esclusivamente in loco e solo per il primo è possibile accedere online a un indice più dettagliato.

⁵ Un'interessante eccezione è costituita dall'articolo di Ariane Martinez, dedicato all'utilizzo delle immagini all'interno dei «Cahiers Renaud-Barrault». Cfr. Ariane

sulle riviste teatrali del Novecento⁶ quanto da quelli dedicati al teatro di Barrault e alla storia della Compagnie Renaud-Barrault⁷. Il Dossier, dunque, prende avvio da questa omissione storiografica, senza pretendere di colmarla – operazione che richiederebbe tempi e strumenti ben più ampi – piuttosto con l'intento di aprire un primo cantiere di indagine⁸.

Proiettando per un momento i «Cahiers» sullo sfondo della coeva cultura teatrale parigina, vale la pena ricordare che nello stesso anno della loro fondazione nasce attorno alla figura di Jean Vilar (anche lui,

Martinez, *Cahiers Renaud-Barrault*, in *Scènes de papier: Les images dans les revues de théâtre (XIX^e-XX^e siècles)*, «Revue d'Historiographie du Théâtre», n. 2, 2015, pp. 98-113.

⁶ Per una sintetica ricognizione degli studi che hanno preso in esame le riviste teatrali del Novecento, a partire dal pionieristico *Du Théâtre-Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leur périodique (1887-1934)* di André Veinstein (Paris, Éditions Billaudot, 1955), si rimanda al lavoro avviato all'inizio degli anni Duemila dal gruppo di ricerca dell'Università di Ferrara (Daniele Seragnoli, Roberta Gandolfi, Marco Consolini), e proseguito in Francia grazie all'attività del GRIRT (Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre). Tra gli esiti delle ricerche del gruppo, si segnalano perlomeno il numero collettivo *Pour une préhistoire des revues de théâtre* uscito in «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 259, 2013, sous la direction de Sophie Lucet, e il più recente *Il Teatro delle riviste / Le Théâtre des revues. 1870-2000*, a cura di Maria Ida Biggi, Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, Arnaud Rykner, Marianna Zannoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2024. Nella stessa direzione di Veinstein lavora anche il saggio di Cristina Trincherro, *La presse périodique, espace de partage et de discussion des poétiques théâtrales pendant l'entre-deux-guerres*, in *Écrire l'inouï*, édité par Jérémie Majorel et Olivier Bara, Aix Marseille, Presses universitaires de Provence, 2022, DOI 10.4000/books.pup.66569, pp. 195-208.

⁷ Per una cronologia dettagliata della lunga traiettoria artistica di Barrault, cfr. Marie-Françoise Christout, *Chronologie Jean-Louis Barrault. Repères biographiques*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 189-190, 1996, pp. 1-64. Tra i numerosi studi sul lavoro di Barrault, ci limitiamo a segnalare: Paul-Louis Mignon, *Jean-Louis Barrault. Le théâtre total*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999; *Renaud Barrault*, sous la direction de Noëlle Giret, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999; Gérard Bonal, *Les Renaud-Barrault*, Paris, Seuil, 2000 e *Jean-Louis Barrault. Une vie pour le théâtre*, sous la direction de Noëlle Giret, préface de Pierre Bergé, Paris, Gallimard, 2010.

⁸ Un precedente importante è il progetto di un gruppo di ricerca attivo in questa stessa rivista di studi sul periodico «The Mask» di Edward Gordon Craig letto in trasparenza con i documenti conservati nel Fonds Edward Gordon Craig della BnF, al Gabinetto Letterario G. P. Viesseux, e al British Institute di Firenze. Si vedano, come primi esiti di questo lavoro ancora in corso, i due Dossier a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia pubblicati su «Teatro e Storia»: «*The Mask*»: *strategie, battaglie e tecniche della "migliore rivista di teatro al mondo"* (n. 40, 2019, pp. 71-357) e *Dentro e fuori «The Mask»*: *Craig e il teatro del suo tempo* (n. 41, 2020, pp. 213-331).

come Barrault, allievo di Charles Dullin) la rivista «Théâtre Populaire», animata, tra gli altri, da Roland Barthes e Bernard Dort e fortemente connotata dalla “scoperta” di Brecht e dall’impegno politico dei redattori. Come evidenziato da Marco Consolini⁹, le sue pagine fanno emergere il ritratto di un altro ambiente, in parte opposto in parte sovrapposto a quello dei «Cahiers», caratterizzato da una postura antitetica come si evince facilmente dagli articoli, dalle recensioni e dagli editoriali della rivista. Basti un riferimento alla contrapposizione che vi fa Barthes tra il giovane Barrault fautore di un teatro rivoluzionario e quello che alla direzione del Théâtre Marigny diviene secondo lui il «fornitore ufficiale della borghesia parigina»¹⁰ (guardando con nostalgia al primo e con disprezzo al secondo)¹¹.

Facendo sua la definizione di Olivier Corpet che parla dei periodici come “fatti editoriali totali”, Consolini, nell’introdurre gli atti di un

⁹ Cfr. Marco Consolini, *Théâtre Populaire 1953-1964. Storia di una rivista militante*, Roma, Bulzoni, 2002 (edizione originale Paris, Éditions de l’Imec, 1998). Le curatrici ringraziano Consolini per i preziosi scambi, rimandando all’auspicata seconda tappa del presente Dossier per un suo contributo sui «Cahiers» nell’ambito delle riviste teatrali parigine dello stesso periodo.

¹⁰ Roland Barthes, *Dialogue à propos de Jean-Louis Barrault*, «Théâtre Populaire», n. 12, 1955, pubblicato in italiano in Id., *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 134-135: 134. Sul “periodo teatrale” di Barthes, cfr. anche Marco Consolini, *L’eccesso e la distanza. Roland Barthes e il teatro*, ivi, pp. 9-29; Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La Casa Usher, 1993, pp. 213-214.

¹¹ Scrive Consolini introducendo il volume di Gianni Poli su Vilar e Barrault: «Quasi monolitica, la carriera di Vilar sembra inscindibile dal progetto di teatro pubblico, e difficile è addentrarsi nel vivo della sua produzione d’attore, di regista, di saggista, senza essere attratti nel vortice delle discussioni sul teatro popolare, che esaltano la sua magra silhouette d’eroe, ma amputano sistematicamente la sua identità d’artista. Barrault è dal canto suo imprigionato nell’eclettismo, tra agit-prop e Comédie-Française, tra nudità del mimo e pompa delle scenografie alla Wakhévitch, tra Claudel e nouveau théâtre, tra “Teatro della Fame e Teatro del Lusso”, come ha sentenziato perfidamente Roland Barthes. Arduo, pure nei suoi confronti, sfuggire alla necessità d’indagare le contraddizioni, i “tradimenti” – verso il compagno-maestro Decroux, la Comédie-Française o il ministro Malraux – e di conseguenza concentrare l’attenzione sulle sue scoperte, le sue innumerevoli riuscite e la sua insospettabile coerenza» (*Scena francese nel secondo Novecento I. Jean Vilar-Jean Louis Barrault*, Genova, il melangolo, 2007, p. 9). Interessanti documenti sul carteggio tra Vilar e Barrault sono raccolti nella tesi di dottorato di Violaine Vielmas, *Correspondance littéraire et journaux de travail de Jean Vilar: édition, étude et commentaire*, Sciences de l’Homme et Société, Normandie Université, 2024, <https://theses.hal.science/tel-04868565v1/file/these_vielmas_diffusion.pdf>.

recente convegno sulle riviste teatrali, ne ha evidenziato le peculiarità in quanto strumenti indispensabili alla storiografia.

Mais il faut insister sur le fait que la spécificité de ce même champ – la nature éphémère des œuvres théâtrales et donc la nécessité de repérer des éléments de durée auxquels accrocher le travail de recherche historiographique – rend doublement féconde l'analyse des périodiques, qui se situent exactement au carrefour des processus de création et des processus de réception de l'art dramatique.

Le *fait éditorial total* dont chaque revue est un témoignage tangible est à considérer par conséquent comme un *outil* précieux pour l'historiographie, grâce à la grande masse d'informations qu'il véhicule, mais aussi comme un *objet* de recherche à part entière, car il est toujours l'émanation d'un *organisme vivant*, d'un lieu de réflexion et de production de la pensée théâtrale¹².

I «Cahiers Renaud-Barrault» rientrano perfettamente in questo campo di forze in cui agiscono la dimensione letteraria intesa come fatto editoriale totale e la continuità con quell'organismo vivente che è la compagnia di cui sono una emanazione. La tradizione, non solo teatrale, in cui si inserisce, fa di questa rivista una vera mappa dove si intersecano la cultura del libro e quella della scena.

Una messa a fuoco preliminare di tali caratteristiche emerge dallo spoglio sistematico della rivista¹³. La ricognizione restituisce infatti una struttura composita e stratificata. I singoli numeri sono dedicati in maniera preponderante ad autrici e autori drammatici sia classici che contemporanei, in linea con il repertorio e con le nuove produzioni della compagnia. Più rare sono invece le occorrenze di nuclei tematici, come per esempio il lavoro teatrale in generale (n. 71, 1970), un'antologia poetica del *comédien* (n. 18-19, 1956), le tradizioni teatrali lontane (n. 31, 1960, ma anche n. 102, 1981), i resoconti delle tournée all'estero (n. 5, 1954; n. 9 e n. 10, entrambi del 1955; n. 46, 1964). Nei fascicoli monografici, inoltre, alcune sezioni ricorrono in maniera più o meno costante: la più stabile è senza dubbio quella dei *Textes*, che nei primi anni include testi

¹² Marco Consolini, *La revue de théâtre comme fait éditorial total. Avant-propos*, in *Il Teatro delle riviste*, cit., pp. 13-17: 14.

¹³ Lo spoglio sistematico della rivista è stato condotto da Cecilia Carponi presso la Biblioteca di Spettacolo "Giovanni Macchia" del Dipartimento SARAS della Sapienza Università di Roma, che conserva la quasi totalità dei numeri dei «Cahiers Renaud-Barrault». Si ringrazia il bibliotecario Pierluigi Mutarelli per la paziente e preziosa collaborazione.

e lettere di Jacques Copeau (n. 1 e n. 2, entrambi del 1953; n. 4, 1954; n. 10 e n. 11, entrambi del 1955; n. 15, 1956; n. 27, 1959)¹⁴, Charles Dullin (n. 6, 1954) e Louis Jouvet (n. 2, 1953; n. 7, 1954; n. 27, 1959), per poi allargarsi, nel corso dei decenni successivi, anche a brani drammaturgici. Dal carattere miscelaneo è invece la sezione *Propositions et controverses* (in un'occorrenza sostituita dal titolo *Opinions et controverses*), che raccoglie riflessioni e dichiarazioni di politica culturale e teatrale. Commenti, interviste e notizie di vario genere, infine, rientrano nella sezione *Actualités*. In questo quadro, la frequente presenza di figure estinte come Antonin Artaud (soprattutto il n. 22-23, 1958, e il n. 69, 1969), Copeau, Dullin e Paul Claudel (n. 1, 1953; n. 12, 1955; n. 25, 1958; n. 27, 1959; n. 65, 1968; n. 80, 1972; n. 88, 1975), accanto a voci della contemporaneità, designa i «Cahiers» come un luogo di incontro privilegiato: per usare le parole di Benjamin, «un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state»¹⁵ e quella presente e viva.

L'immane presenza di testi firmati da Barrault – dai contributi programmatici alle note di regia degli spettacoli, dai *journal de bord* delle prove fino ai testi più teorici – mostra come la rivista sia stata uno degli strumenti attraverso cui il regista ha accompagnato, commentato e rielaborato la propria esperienza artistica, iscrivendola nel solco della specifica tradizione dei suoi maestri per cui l'esercizio del mestiere va di pari passo con quello della scrittura. I «Cahiers» dunque non sono soltanto l'organo di stampa di una compagnia, ma un luogo in cui si depositano e si rielaborano pratiche, saperi e visioni, un laboratorio editoriale che riflette e al tempo stesso costruisce una certa idea di teatro. Lo rivela bene una mostra che nel 1975 la caporedattrice Benmussa ha curato per i ventidue anni della rivista. L'esposizione, di cui ci resta una dettagliata descrizione¹⁶, viene

¹⁴ Per quanto riguarda i testi di Copeau nei «Cahiers Renaud-Barrault» (cfr. anche il n. 33, 1961, al centro dell'analisi di Cecilia Carponi per questo Dossier, e il n. 99, 1979), si rimanda al lavoro preliminare effettuato da Maria Ines Aliverti e Marco Consolini per l'edizione degli ultimi due volumi dei *Registres*: Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti, Paris, Gallimard, 2018; Id., *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019.

¹⁵ Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 23.

¹⁶ Si tratta di un documento dattiloscritto conservato in BnF-FRB indicato come *Catalogue de l'exposition* e seguito dal sommario dei numeri della rivista: 4-COL-178(4197).

allestita al Théâtre d'Orsay, nella ex stazione che dal 1972 al 1981 fa da sede alla compagnia accogliendo la sua recente sperimentazione sugli spazi non convenzionali¹⁷. Nella curatela Benmussa è affiancata da Michel Reteaud in rappresentanza delle edizioni Gallimard, e può dunque arricchire il repertorio di testi e immagini prelevati dai «Cahiers» col materiale del fondo d'archivio della grande casa editrice traducendo nell'allestimento il patto tra editoria e scena che caratterizzava la rivista. Ne nasce un percorso interessante per i criteri di selezione e accostamento dei documenti allestiti: più di quarantacinque pannelli tematici (su autori, spettacoli, problemi generali legati alla messinscena, argomenti poetici e artistici)¹⁸ in cui confluiscono i materiali tratti da diversi numeri di una

¹⁷ Come è noto, nel maggio '68, a seguito delle contestazioni e dell'occupazione dell'Odéon, Barrault era stato dimissionato da André Malraux e aveva lasciato la sala che dirigeva dal 1959. È una frattura dolorosa nell'avventura di Barrault che rilancia la sua attività con il celebre spettacolo su Rabelais allestito ai quattro angoli del mondo sempre in spazi non teatrali. Alla fine di questa lunga avventura internazionale e dopo alcune peregrinazioni in diverse sale parigine, nel 1972 la Compagnie Renaud-Barrault si insedia nell'ex Gare d'Orsay dove Barrault allestisce una struttura removibile in legno che nel 1981, a seguito della destinazione museale dell'ex stazione, smonta e rimonta al Palais de Glace, che diventa il Théâtre du Rond-Point, loro ultima sede. Per una mappatura degli spazi attraversati dalla compagnia cfr. Noëlle Giret, *Jean-Louis Barrault créateur d'espaces scéniques*, in *Renaud Barrault*, cit., pp. 40-43; Guy-Claude François, *Barrault, créateur d'espaces scéniques*, in *Jean-Louis Barrault. Une vie pour le théâtre*, cit., pp. 99-110.

¹⁸ Alcuni esempi: Pannello 1: Jean Giraudoux. I materiali provengono dai numeri 2 (1953), 10 (1955), 36 (1961) e riguardano i drammi *Pour Lucrèce*, *Intermezzo* e *Judith* attraverso pagine di manoscritti, foto di scena, disegni e bozzetti per le rappresentazioni, testi di altri autori sui drammi in esame e fonti iconografiche che li hanno ispirati, ritratti di figure in diverso modo coinvolte nelle stesure o nelle regie (Cocteau, Picasso). Pannello 2: La musica e i suoi problemi contemporanei. Materiali dai numeri 3 (1954) e 41 (1963). Ancora testi e foto di diversi compositori e citazioni di Pierre Boulez, collaboratore della compagnia negli anni del Marigny, fondatore nel 1954, proprio insieme a Barrault e ad altri, della società di concerti Domaine musical e curatore del numero 3 dei «Cahiers» che dà il titolo all'intero pannello. Altri pannelli riguardano *L'État de siège* di Camus, le tante collaborazioni con Paul Claudel, e ancora Marivaux, Shakespeare, Racine, Molière. Fanno da contrappeso alla drammaturgia i pannelli sul lavoro teatrale, sul Théâtre des Nations (nato nel 1957, fino al 1965 il festival è stato ospitato al Théâtre Sarah-Bernhardt; dal 1966, si è svolto all'Odéon fino al 1970 e poi, dal 1971 al 1975, al Théâtre de la Ville), oppure su singoli numeri della rivista che vengono smembrati e rimontati nei pannelli (ad esempio il numero 44 su Beckett, pannello 35), sui maestri (il pannello 36 su Artaud con materiali dai numeri 22, 23 e 69) e sugli spettacoli d'esordio

rivista che ha visto, nel corso della sua lunga storia, continui ritorni su alcuni argomenti, e che ha seguito logiche editoriali più affini ai processi di stratificazione che a quelli di consequenzialità.

Similmente, con l'obiettivo di utilizzare il periodico per ricostruire i fili di una costellazione eterogenea fatta di libri, spettacoli, idee, tecniche e filiazioni, i contributi qui raccolti si propongono di analizzare alcuni numeri della rivista assumendoli come lenti per leggere il continuo dialogo di Barrault con le proprie origini teatrali, insieme alla sua complessa relazione con la cultura letteraria, nel crocevia tra drammaturgia, regia e scrittura scenica. Il Dossier si concentra su quattro nuclei tematici, osservando alcuni numeri in trasparenza con altre fonti documentarie: il magistero di Dullin, l'influenza di Copeau, la complessa eredità teatrale di Artaud, le tre regie kafkiane di Barrault.

Il saggio su Dullin è firmato da Daniele Seragnoli, che ha consacrato una parte dei suoi studi al maestro francese curandone un'antologia di scritti, introdotta da un saggio che ad oggi rimane il contributo di riferimento negli studi italiani¹⁹. Seragnoli accompagna il lettore in una ricognizione dei fascicoli dei «Cahiers» dedicati a Dullin a partire dal testo giovanile *À la recherche de Smerdiakov* (scritto nel 1911 e pubblicato nel 1954) fino ai due numeri monografici del 1955 (uscito in concomitanza con il riallestimento del *Volpone* di Dullin) e del 1985 (apparso in occasione della ripresa di *Les Oiseaux* da Aristofane al Théâtre du Rond-Point e del centenario della nascita di Dullin). Il saggio mostra come tali occorrenze nei «Cahiers» non costituiscano un generico omaggio, ma un dispositivo editoriale stratificato in cui memoria emotiva e indagine storiografica concorrono a fissare una *correspondance* fra l'allievo Barrault e il maestro scomparso.

Samantha Marenzi, che da anni studia le trasmissioni e le iniziazioni teatrali nell'ambiente dell'ultimo Artaud²⁰, traccia la sua presenza nella rivista e negli strati invisibili del teatro animato da Barrault. Artaud era

di Barrault: i mimodrammi degli anni Trenta che ritrovano nei «Cahiers» una nuova vita e costituiscono la sorgente del suo teatro.

¹⁹ Cfr. Charles Dullin, *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, a cura e con un saggio di Daniele Seragnoli, Firenze, La Casa Usher, 1986, recentemente ripubblicato da Pisa, ETS, 2005.

²⁰ Cfr. Samantha Marenzi, *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*, Roma, Bulzoni, 2013.

stato per lui un punto di riferimento negli anni Trenta e il suo lascito di maestro che trasforma il teatro senza produrre spettacoli trova uno spazio d'elezione nei «Cahiers Renaud-Barrault» che nel 1958, a dieci anni dalla morte, lo omaggiano con un numero che vede una nuova versione nel 1969. Nel coro dei tributi che nascono nel contesto delle riviste letterarie, l'omaggio dei «Cahiers» riporta Artaud nel campo del teatro.

Il terzo contributo prende come oggetto di studio il fascicolo pubblicato nel 1961 in occasione della messinscena di *Le Viol de Lucrèce* di André Obey all'Odéon. Tale fascicolo omette qualsiasi riferimento alla prima creazione della pièce, messa in scena nel 1931 dalla Compagnie des Quinze per la regia di Michel Saint-Denis, eppure vista da un giovane Barrault che ne era rimasto folgorato. In questa prospettiva, il saggio – firmato da Cecilia Carponi che si è a lungo occupata degli allievi di Copeau, dei Quinze e di Saint-Denis²¹ – fa emergere la postura attraverso cui la rivista costruisce una filiazione senza intermediari fra Copeau e Barrault.

L'ultimo articolo è dedicato al rapporto trentennale che lega Barrault con la scrittura di Franz Kafka. Ne è autore Vincenzo Mazza, specialista dei rapporti tra drammaturghi e registi nella scena del dopoguerra francese, che ha mostrato, nei suoi studi dedicati ad alcuni allestimenti di Barrault, l'inversione dell'ordine tra testo e spettacolo e la riconfigurazione dei ruoli nel dialogo tra editori, scrittori e uomini di scena²². I tre «Cahiers Renaud-Barrault» sull'autore ceco (1957, 1961 e 1965) non sono solo l'occasione per promuovere le produzioni della compagnia, ma raccolgono saggi che rivelano l'interesse crescente della critica, francese e non, per Kafka. In particolare l'uscita del 1957 commenta l'ambizioso progetto sul *Procès* che Barrault aveva realizzato dieci anni prima in collaborazione con André Gide aprendo la stagione 1947/48 del Marigny, in un'epoca in cui la compagnia non aveva ancora la rivista.

Sullo sfondo, un'esperienza di rara incandescenza: quella che porta Barrault dalla sperimentazione delle origini all'universo più ricco e borghese delle istituzioni del secondo dopoguerra. Se i «Cahiers» coprono oltre trent'anni, l'avventura del loro fondatore attraversa quasi l'intero

²¹ Cfr. Cecilia Carponi, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Roma, Bulzoni, 2023.

²² Cfr. Vincenzo Mazza, *Albert Camus et L'État de siège*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Novecento: dall'intreccio tra la vita della rivista, che raccoglie i riflessi e i precipitati di tante scritture, e quella delle pratiche, dove le tecniche del corpo partecipano al lavoro sui testi, emerge la figura di un allievo/maestro al crocevia tra diversi saperi del teatro.

Uomo di scena tanto legato ai libri²³.

Alle origini

La scintilla da cui è nato questo Dossier è un'immagine arcinota: Barrault nel doppio ruolo di cavallo e centauro, che debutta nella sua prima creazione scenica del 1935. Il Dossier è frutto di un seminario tenuto dalle curatrici nel 2024 sulle filiazioni (Copeau, Artaud, Barrault)²⁴, che ha a sua volta innescato due anni di discussioni, ricerche, letture condivise, progetti scientifici e derive intellettuali. All'origine, il mimodramma *Autour d'une mère*, andato in scena al Théâtre de l'Atelier diretto da Dullin dal 4 al 7 giugno, un mese dopo *Les Cenci* di Artaud, lo spettacolo che avrebbe dovuto concretizzare il suo Teatro della Crudeltà e che invece lo delude allontanandolo dalle scene. Barrault aveva partecipato alle prove e assistito alla creazione proprio mentre lavorava a quella prima regia su cui Artaud ha scritto pagine decisive a proposito della possibilità, per il teatro occidentale, di recuperare il suo potere trasformativo. Nel suo articolo Artaud²⁵ – che, come Barrault, aveva studiato con Dullin – individua nell'apparizione del cavallo-centauro l'atto di restituzione

²³ Prendiamo in prestito la felice formula di Ferdinando Taviani (dal suo *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Bologna, il Mulino, 1995, riedito da Roma, Officina, 2010) per individuare non una distinzione, ma una zona di sovrapposizione tra questi due mondi del teatro del Novecento in cui ci pare si possa collocare Barrault non solo come regista e adattatore di testi, ma per la qualità e l'eterogeneità delle sue collaborazioni.

²⁴ Il seminario *Esercitare la vita. Copeau, Artaud e le loro genealogie* si è svolto nell'ambito dell'*Antimanuale 2024 – Maestri e dintorni. Filiazioni e intrecci*, a cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia (Università Roma Tre, 29-30 aprile).

²⁵ L'articolo, che era apparso in forma di recensione su «La Nouvelle Revue Française» col titolo *Autour d'une mère. Action dramatique de Jean-Louis Barrault au Théâtre de l'Atelier* (n. 23, Juillet 1935, pp. 136-138), viene poi incluso (privato dell'indicazione del luogo) nella raccolta *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

della magia che la scena europea, e più in generale la cultura, avevano perduto. Interpretando questo doppio essere Barrault aveva dato forma alle ricerche sulle tecniche corporee fissandole in una bestia di scena che ha attraversato tutto il Novecento, e avrebbe anche generato un essere mitologico che unisce azione e pensiero. Forse il cavallo, quella figura rivelatrice per Artaud e che avrebbe acceso gli sguardi di grandi maestri della scena – da Edward Gordon Craig a Eugenio Barba, da Jerzy Grotowski a Hisao Kanze²⁶ –, guardato col senno del poi costituisce la dimensione simbolica di cui l'amico lamentava la mancanza nell'articolo su *Autour d'une mère*, quel prolungamento dei gesti che non poteva apparire nello spettacolo ma che si sarebbe poi rivelato nelle molteplici forme assunte dal teatro di Barrault, tra cui quelle di libro e di rivista.

Progettavamo dunque un Dossier sul cavallo, che resta il nostro fantasma nell'indagine sulla rivista di Barrault come luogo di una continua trasmutazione del corpo in scrittura, e della scrittura in azione. In questa prospettiva ci sembra essenziale tracciare i passaggi chiave delle sue origini: la realizzazione dei primi tre spettacoli dopo una formazione come attore con Charles Dullin ed Étienne Decroux (e una decisiva frequentazione con Antonin Artaud); l'ingresso alla Comédie-Française (per opera di Copeau) che sposta Barrault dagli ambienti della ricerca a quelli della tradizione. I «Cahiers» accoglieranno le tracce dello sforzo continuo di Barrault di conciliare l'apparente frattura tra queste due fasi le quali preannunciano a loro volta altri conflitti che costelleranno la sua storia.

Autour d'une mère si ispirava come è noto al romanzo *As I Lay Dying* (1930) dello statunitense William Faulkner. Una narrazione intensa e complessa incarnata attraverso le tecniche apprese con Étienne Decroux, fondatore del mimo corporeo, che per questo utilizzo spettacolare delle sue pratiche disconosce drasticamente l'allievo²⁷.

«A vrai dire – scriverà Barrault nel 1949 – le spectacle ne consistait pas uniquement dans ce cheval. C'était un échantillonnage de tous les

²⁶ Gordon Craig lo vede alla Séance du mime corporel di Parigi nel 1945; Barba a Holstebro, sede dell'Odin Teatret, nel 1970; Grotowski nel 1975 al Théâtre des Nations di Varsavia; Kanze nel 1977 in occasione di uno scambio di tecniche avuto con Barrault durante una tournée della compagnia in Giappone.

²⁷ Sul controverso sodalizio tra Decroux e Barrault, rimandiamo agli studi di Marco De Marinis: *Mimo e mimi. Parole e immagini per un genere teatrale del Novecento*, Firenze-Milano, La Casa Usher, 1980; *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., in particolare pp. 95-108.

moyens d'expression que pouvait présenter un *Être humain considéré comme instrument essentiel de l'Art Dramatique*, à l'exclusion presque totale de la Parole»²⁸.

Nell'esordio di Barrault compaiono i suoi maestri, anche per contrasto. Dullin, che lo ospita nel suo teatro; Decroux, che lo dichiara "fottuto" e gli dice di essersi voluto emancipare troppo presto²⁹; Artaud, che era per Barrault un modello, una guida non solo e non tanto per le sue idee sulla scena, ma per la sua straordinaria cultura.

Il secondo mimodramma di Barrault, *Numance* (1937), è tratto dal dramma *El cerco de Numancia* (1585 ca.) di Miguel de Cervantes, la cui lettura gli era stata suggerita da Georges Bataille e André Masson, due dissidenti del movimento surrealista. Quest'ultimo firma anche i costumi e le scene da cui anni dopo Barrault trarrà lo stemma della Compagnie Renaud-Barrault creando un filo di continuità tra queste due fasi della sua esperienza. Il dramma racconta la resistenza stoica dei cittadini di Numancia minacciata dall'esercito romano che di fronte all'evidenza

²⁸ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, Paris, Jacques Vautrain, 1949, p. 49. Il volume è stato tradotto in italiano; cfr. Id., *Riflessioni sul teatro*, a cura di Glauco Natoli, Firenze, Sansoni, 1954.

²⁹ «Cher Jean-Louis. Tu connais les appareils à jetons qu'on met dans les bars?... À Bellevue, quand j'avais 15 ans, il y avait un appareil à sous fonctionnant comme ceux à jetons. Or, un certain dimanche cet appareil me rapporta trente francs. J'aurais eu tort de m'arrêter en si bon chemin et c'est pourquoi je continuerai jusqu'à ce que tout y repasse plus mon paye. Je dus emprunter le prix du tramway pour aller voir papa que je trouvais occupé à gâcher du plâtre. Cette aventure en deux actes dont le second était la vue de mon père, me guérèrent du jeu pour toujours. Il s'en faut que les vérités artistiques soient aussi apparentes que celles mathématiques et c'est pourquoi il est peu sûr que tu sois guéri pour toujours du désir pardonnable de t'émanciper avant l'heure. Le directeur du théâtre de la santé reçut les félicitations du directeur du théâtre de la cruauté. Elles étaient sérieuses. [...] Et tout ça parce que tu fréquentes les Deux Magots. Parce que ton goût du siècle te fait donner à Montparnasse ce qui exigerait le recueillement. D'ailleurs ça ne va pas mieux: te voilà des fleurs dans les bras. Ce n'est pas dans cet état qu'on se fait moine. [...] Pour ma part je te considère à peu de chose près comme fottu. Les chances qui restent de te repêcher vivant valent l'effort de cette lettre et rien d'autre. [...] Que reste-t-il de cette bataille? Une science acérée? Non. Un talent accru? Non. Une troupe? Non. Une promesse à ton public? Oui». La lettera fa parte delle sette datate tra il giugno 1935 e il luglio 1945 conservate in BnF-FRB: 4-COL-178(4386). Sul carteggio tra Decroux e Barrault, rimandiamo ai lavori di Thomas Leabhart, *Modern and Post-Modern Mime*, New York, St. Martin's Press, 1989, e al più recente *Copeau/Decroux, Irving/Craig. A Search for 20th Century Mime, Mask and Marionette*, New York, Routledge, 2022.

della sconfitta danno fuoco alla città pur di non cedere agli invasori. Una storia che gettava ombre e riflessi sugli eventi contemporanei – può essere utile ricordare la presenza di diversi esuli della guerra civile spagnola che circolavano nel Grenier des Augustins, dove Barrault si era insediato dopo l'abbandono dell'Atelier di Dullin – e sugli anni immediatamente successivi – solo tre anni dopo Parigi sarebbe stata occupata dall'esercito nazista.

La Faim, il mimodramma del 1939 che riporta Barrault sulle tavole dell'Atelier, è ispirato al romanzo del norvegese Knut Hamsun, la storia di uno scrittore sull'orlo della follia i cui morsi della fame costituiscono un impulso concreto al lavoro corporeo di Barrault, che riconquista con questo spettacolo l'interesse di Decroux.

Dopo *La Faim*, compiendo un passo verso le grandi istituzioni teatrali e come risalendo la genealogia della scena francese, Barrault passa dal teatro di Dullin alla sala della Comédie-Française chiamato da Copeau per il ruolo di Rodrigo nell'allestimento del *Cid* di Corneille. In mezzo, c'è lo scoppio della guerra e l'improvviso sfilacciamento dei progetti e dei legami. Racconterà Barrault anni dopo:

Nous sommes en '39 – notre association est scellée – il est entendu que dès octobre '39, Dullin prend le Théâtre de Paris et me donne la succession du Théâtre de l'Atelier!

Malheureusement la guerre arrive – elle nous sépare – en 1940, Copeau, administrateur de La Comédie-Française m'engage – ce qui me permet de retrouver Madeleine que j'aime depuis 1936!

Certains de mes amis [...] ne sont pas d'accord! J'ai l'air de trahir la cause... mais sous le règne de Vichy, que faire?³⁰

Le poche lettere conservate scritte nei primi mesi del conflitto mostrano la densità dei rapporti coi maestri e il ruolo del teatro – come valore, come progetto, e come istituzione – nell'intreccio tra biografia e storia.

³⁰ Citiamo da un testo dattiloscritto di Barrault dedicato a Roger Blin conservato in BnF-FRB, tra gli *Écrits sur les personnalités*: 4-COL-178(4011), ff. 1-2. Il testo, non datato, costituisce una delle versioni, dei tanti riferimenti a Blin che Barrault fa nelle sue memorie e nelle ricostruzioni dei suoi esordi. Un racconto simile figura, ad esempio, nell'intervista rilasciata a Pierre Chabert *Artaud, Blin, Beckett ou Le plus grand auteur dramatique des temps modernes*, 4-COL-178(3932), anche questa senza data, e della quale non siamo riuscite a verificare se ha visto la pubblicazione. Gli scritti di Barrault tornano spesso sugli stessi aneddoti, aggiungendo e cambiando i dettagli del racconto. Citeremo di volta in volta dalle versioni più inerenti alle argomentazioni da noi trattate.

Ricordano quelle che lo stesso Dullin scriveva dal fronte della Prima guerra mondiale al suo maestro Copeau parlandogli di improvvisazione e di sogni di scena³¹. Erano i tempi del Théâtre du Vieux-Colombier. Scrive ora Dullin a Madeleine Renaud, in una missiva dell'8 ottobre 1939:

En 14 pendant 2 ans Copeau avait vraiment imaginé de me faire revenir du front pour partir avec lui [...] mais à l'heure actuelle la situation est si différente qu'il y a peut-être bien d'espérer en une petite chance.

Vous savez comme j'aime Jean-Louis et je sais combien il vous aime. Je comprends votre chagrin. Croyez que vous avez un ami dévoué qui fera tout pour vous deux³².

Ancora, il 20 novembre, Dullin scrive all'amica: «pensez vous que je pourrai tenter une démarche pour faire revenir à l'Atelier Jean-Louis? Je sais que son âge rend cela bien difficile mais d'autre part il n'est pas dans une arme combattante»³³. Dullin vuole aiutare Barrault, ma anche lasciargli il suo teatro, come aveva progettato in vista del suo passaggio al Théâtre Sarah-Bernhardt³⁴. Si preoccupa sia della sua eredità teatrale (che non vedrà però un passaggio diretto alla direzione del suo teatro) sia del destino del suo giovane allievo (che sarà in effetti salvato dal teatro): l'Atelier sarà affidato ad André Barsacq, ma attraverso la presenza di Copeau alla Comédie-Française si riesce nell'impresa di richiamare Barrault dalle zone di guerra.

Quello alla Comédie-Française è un passaggio decisivo sia per la collaborazione con Copeau³⁵ che per l'intreccio della sua carriera con

³¹ Le lettere che Jouvet e Dullin scrivono dal fronte sono pubblicate in Jacques Copeau, *Registres III. Les Registres du Vieux-Colombier I*, Paris, Gallimard, 1979, e tradotte in Dullin, *La ricerca degli dei*, cit. Sull'intreccio tra guerra e pedagogia teatrale nel contesto del primo conflitto mondiale rimandiamo alla prospettiva della "storia intima" del teatro del Novecento proposta da Gabriele Sofia nel suo *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra Grande Guerra e fascismo*, Roma, Carocci, 2025.

³² Lettera dell'8 ottobre 1939, in BnF-FRB: 4-COL-178(4780).

³³ Ivi, lettera del 20 novembre 1939.

³⁴ Barrault racconta i dettagli di questo progetto in *Réflexions sur le Théâtre*, cit., p. 91.

³⁵ Il 23 marzo 1941, poco dopo la brusca conclusione dell'esperienza come amministratore della Comédie-Française, Copeau scrive a Barrault che malgrado l'ingratitudine dell'istituzione non rimpiange di aver svolto quel ruolo e di averlo coinvolto. La lettera è citata (e commentata dai curatori Aliverti e Consolini) in Copeau, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, cit., p. 562 (nota 37), a cui rimandiamo per la

quella di Renaud, già *sociétaire* della prestigiosa istituzione. Legati dall'incontro sul set del film *Hélène* di Jean Benoît-Lévy, i due lasciano la Comédie-Française grazie al nuovo statuto del 1945 per fondare, l'anno successivo, la loro compagnia.

I compagni del Barrault della prima ora vedranno nelle sue scelte un doppio tradimento: uno nei confronti di un ambiente politicamente e culturalmente connotato, storicamente avverso al teatro borghese e istituzionale; l'altro verso la "causa del teatro" per come lo aveva sperimentato attraverso i suoi maestri Artaud, Dullin, e soprattutto Decroux. Su quest'ultimo strappo Marco De Marinis, in quello che resta a tutt'oggi lo studio di riferimento sul dialogo tra mimo e teatro nel Novecento, denuncia «i limiti dell'immagine vulgata di un Barrault che, in un primo tempo, si dedica anima e corpo all'arte del mimo e successivamente la abbandona, o la "tradisce", per il teatro parlato»³⁶. Lo studioso fa risalire l'allontanamento di Barrault dal mimo come forma espressiva autonoma già all'inizio degli anni Trenta, quando sperimenta degli allestimenti teatrali nei quali l'espressione corporea è centrale, ma non in sé e per sé: va piuttosto vista come il cuore di quell'organismo complesso che è lo spettacolo. Le fonti dei mimodrammi³⁷ erano state comunque grandi romanzi o importanti testi drammatici: Barrault amava la letteratura, che ha costituito un motore del suo teatro al pari delle tecniche corporee, in combinazioni sempre diverse nel corso della sua lunghissima esperienza artistica.

Narrazione biografica e scrittura programmatica

Nel 1949 Barrault torna sulle tappe della sua biografia in *Réflexions sur le Théâtre*, un volume che l'autore stesso definisce come il tentativo di «trarre da una rapida ricapitolazione degli anni un materiale morale»³⁸ per una ripartenza col piede giusto verso quello che chiama lo «spirito nuovo». Il 1949 è un anno simbolico per il teatro francese. L'11

ricostruzione complessiva del rapporto di Copeau con la Comédie-Française che, come è noto, si sviluppa durante l'occupazione di Parigi da parte dei nazisti.

³⁶ De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, cit., p. 193.

³⁷ Soprattutto sui primi lavori di Barrault, cfr. Francesca Romana Rietti, *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010.

³⁸ Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, cit., p. 6, la traduzione è nostra.

dicembre muore Dullin, un padre, dice Barrault, il suo modello, l'incarnazione stessa della poesia dell'artigianato teatrale³⁹. Il giorno della sua scomparsa Barrault recita *Hamlet*. Solo due mesi prima era morto Copeau, maestro dei suoi maestri, figura chiave delle ricerche sull'attore, dell'invenzione di una pedagogia, e di un intreccio tra teatro e letteratura che amplia le declinazioni del rapporto tra regia e testo drammatico. Al Marigny, Barrault organizza un omaggio per lui il 26 novembre. L'anno prima, dopo un lungo internamento in manicomio e due anni trascorsi a Parigi in un regime di semilibertà, era scomparso Artaud. È un passaggio generazionale che mobilita Barrault, e il teatro francese con lui, a valorizzare l'eredità di questi maestri senza restare impigliati nella loro storia. I «Cahiers Renaud-Barrault» costituiranno il luogo privilegiato per questo processo.

La ricapitolazione di *Réflexions sur le Théâtre* è cronologica e inizia proprio dall'incontro con Dullin, che corrisponde all'incontro col teatro. È il gennaio 1931. A settembre Barrault debutta all'Atelier con la parte di un domestico in *Volpone*, uno degli spettacoli più celebri del regista. Seguono anni di una formazione psicologicamente dura, e di povertà. È celebre l'aneddoto di Barrault che, senza più un alloggio, dorme in scena, nel letto di Volpone, e vive il teatro vuoto e silenzioso come un tempio di paura e di desiderio. Descriverà quelle notti come la sua «comunione d'artista»⁴⁰.

Poco più avanti Barrault racconta una delle sue «più grandi gioie di teatro»⁴¹: la visione di *Le Viol de Lucrece* di André Obey allestito dalla Compagnie des Quinze, il gruppo degli allievi di Copeau⁴². Barrault frequenta la compagnia e ne proietta il percorso sul suo cammino al fianco di Dullin, fino all'incontro con la figura su cui convergono entrambe queste traiettorie, quella di Decroux, attore all'Atelier che proveniva dall'École du Vieux-Colombier, dove si era formato con Suzanne Bing. L'incontro, per come lo racconta Barrault, è spiacevole, ai limiti della crudeltà, ma Decroux lo inizia al mimo e all'espressione corporea, aprendo la via della sua ricerca che vede, come due punti estremi del teatro, il silenzio e la dizione pura⁴³.

³⁹ Lo riporta, senza fonte, Christout, *Chronologie Jean-Louis Barrault*, cit., p. 26.

⁴⁰ Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, cit., p. 25.

⁴¹ Ivi, p. 31.

⁴² Cfr. il saggio di Cecilia Carponi in questo Dossier.

⁴³ Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, cit., p. 35.

Il volume (primo di una lunga serie di autonarrazioni)⁴⁴ diventa a sua volta una fonte di materiali e di storie che spesso vengono riallestiti sulle pagine dei «Cahiers», dove a più riprese e per diversi decenni troveranno spazio testi sulle sperimentazioni degli anni Trenta⁴⁵, sul magistero degli antenati, sul dialogo con gli autori via via rappresentati. Barrault manterrà stretto il legame non solo tra letteratura e regia, ma tra scrittura autobiografica e pratica scenica, tra progettualità teatrale e narrazione genealogica.

Già nel testo programmatico pubblicato nel primo numero dei «Cahiers» – che Barrault apriva con un esergo di Dullin riprendendo le sue parole d'ordine sullo spirito collettivo, sull'alternanza del repertorio, sulla continuità e la durata – venivano esplicitati i principali obiettivi della rivista:

- stabilire dei contatti più diretti con il pubblico;
- presentare nella maniera più completa possibile la pièce creata a teatro;
- appoggiarsi costantemente sull'esperienza dei propri antenati/anziani/predecessori (*ainés* nell'originale francese) e su quella dei propri contemporanei.

⁴⁴ Cfr. almeno Jean-Louis Barrault, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959 e Id., *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972.

⁴⁵ I tre mimodrammi troveranno spazio in diversi modi sulle pagine della rivista, mescolandosi con le tracce dei numerosi spettacoli successivi caratterizzati in gran parte dal peso della drammaturgia e dal lavoro sui testi e coi loro autori: per tornare ai due poli individuati da Barrault, la dizione pura insieme con l'arte del silenzio. Nel 1954 appaiono, sul settimo numero, alcuni disegni originali degli scenografi che avevano collaborato a *Autour d'une mère* e *Numance*, Félix Labisse e André Masson. Nello stesso numero, sono raccolti testi e recensioni apparse all'epoca, tra cui quella di Frank che è tra i primi giornalisti a interessarsi ai suoi lavori (pubblicata originariamente su «L'Intransigeant» nel giugno 1935, viene ripresa col titolo *Les lois d'un art séculaire retrouvées*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 7, 1954, pp. 45-46). Con un titolo diverso dall'originale, vi rientra anche l'articolo di Artaud sul primo spettacolo (Id., *Un spectacle magique*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 7, 1954, pp. 40-42). Nel 1965, a trent'anni dal debutto, Barrault riprende sulle scene dell'Odéon il suo secondo mimodramma, intitolandolo *Numance 65*, con un nuovo adattamento affidato a Jean Cau; con l'occasione, pubblica sui «Cahiers Renaud-Barrault» (n. 51, 1965) nuovi materiali in cui si intrecciano le due versioni, e testi e testimonianze sulle altre esperienze degli anni Trenta includendo, oltre alle note ai suoi spettacoli, dei frammenti relativi alla regia coeva di Artaud (*Les Cenci*). Ancora, nel 1970, pubblica le note di regia di *Autour d'une mère*, di nuovo accanto a un testo di Artaud, evidentemente un riferimento costante in relazione a quelle pratiche d'esordio che costituiscono le radici della sua esperienza.

Questi tre scopi costituiscono la strategia di una rivista capace di promuovere una visione fondata su una spiazzante definizione di teatro: «Il teatro è amore. Amore dell'uomo e di tutto ciò che in natura, si umanizza»⁴⁶.

Se è vero per molte riviste teatrali, in particolare se dirette da registi e compagnie attive sulla scena, che il loro scopo è di ridurre la distanza dal pubblico (dilatando il tempo e la forma di fruizione degli spettacoli, condividendo materiali legati ai processi che restano invisibili sulla scena, fornendo notizie su autori e interpreti, dando spazio a riflessioni e testimonianze) si tratta con Barrault di acquisire la sua concezione del pubblico come comunità con cui condividere l'elemento basilare del teatro: l'amore verso l'essere umano.

Il secondo obiettivo ha a che vedere con la necessità di fissare nei «Cahiers» tutta la vita che si sprigiona dalla creazione di una pièce: quelli che Barrault chiama gli innesti (i riferimenti alla botanica nel suo linguaggio evocano spesso la figura di Dullin come «il giardiniere di uomini»), ovvero le domande, le ricerche, i dubbi che affiorano nel periodo di preparazione e che scompaiono una volta che il processo creativo di uno spettacolo è giunto a compimento. terminate le repliche è come se tutta la vita che si è sprigionata per la scena svanisse. È possibile in qualche modo recuperarla? È possibile documentare in modo integrale questa vita? Raccogliere non solo il testo, ma i messaggi dell'autore, i contributi critici di commento, l'insieme dei problemi sollevati e non risolti, i documenti biografici e le scoperte personali fatte durante il processo creativo? La rivista, che per sua natura può accogliere e accostare facilmente testi frammentari e materiali eterogenei, è la destinazione ideale di questa vitalità in eccesso irriducibile alla forma del libro, e dello spettacolo.

Ces «cahiers» provoqués par la création de nos pièces [...] n'auront ni la prétention ni l'intention d'être comparés à une revue littéraire, ils ne prétendront qu'à présenter, avec l'esprit le plus sincère et le plus «artisan» possible, un intérêt documentaire, un rajeunissement constant de la Foi, et un encouragement obstiné au travail.

Le théâtre peut être considéré comme un des arts les plus vivants [...]. Il naît sous le signe de la communion la plus intime de tous les hommes. Nous y avons

⁴⁶ Jean-Louis Barrault, *Présentation des Cahiers*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, pp. 3-8: 4, traduzione nostra.

consacré notre vie. Ces cahiers, qui ne font que suivre la tradition des *Cahiers du Vieux-Colombier*, de *Correspondance* de Charles Dullin, de *Masques* de Gaston Baty, pour ne parler que de nos maîtres directs, sont donc et ne seront que l'émanation naturelle de notre dévouement à la cause théâtrale⁴⁷.

Con questa *Présentation* Barrault costruisce ponti tra passato e presente, e tra pubblico e attori, ovvero tra la zona invisibile e duratura e quella manifesta e apparentemente effimera del teatro. Fa sua la lezione dei maestri non tanto utilizzando le loro tecniche o preservandone le poetiche, ma ereditando il senso della continuità e della trasmissione, e creando esseri anfibi capaci di abitare la letteratura e la scena come erano stati, seppure in modo diverso, Copeau e Artaud: due esempi di una fuga dai compromessi dello spettacolo che Barrault nella sua lunga carriera cerca di sanare facendo convivere le necessità commerciali con le istanze di una "causa" di cui si dichiara continuamente il depositario. È forse questo il senso profondo delle filiazioni e delle eredità del teatro.

Enfin:

Notre activité n'est pas la seule. Nous faisons corps avec l'activité générale de notre pays et de tous les pays du monde. Non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps.

Le mouvement de Jacques Copeau et du Vieux-Colombier fut une conséquence du mouvement d'Antoine, lequel était une conséquence du théâtre de la fin du XIX^e siècle; celui du Cartel, une conséquence du mouvement de Copeau. De plus, Copeau, le Cartel, ne cessèrent d'être influencés par Stanislawski en Russie, par le théâtre allemand, par Gordon Craig.

Pour notre humble part, nous ne pouvons pas ne pas être influencés par le passé, par l'éducation que nous avons reçue, par l'exemple que certains de notre

⁴⁷ Ivi, pp. 7-8. Per contestualizzare brevemente il solco delle iniziative editoriali citate da Barrault, si tratta di: «Les Cahiers du Vieux-Colombier», rivista legata al teatro omonimo di Copeau, come esplicito passo verso il suo pubblico e «manière de justifier les mises en scène» (Raphaëlle Doyon, *Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral*, in *La construction des patrimoines en question(s)*, édité par Jean-Philippe Garric, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015, DOI 10.4000/books.pSORBONNE.7161, pp. 9-42), di cui tuttavia saranno realizzati solo i primi due numeri, tra 1920 e 1921, per le edizioni della «Nouvelle Revue Française» di Gallimard (come è noto, Copeau aveva preso parte alla fondazione della rivista e ne era stato un attivo animatore); «Correspondance», rivista mensile edita dal Théâtre de l'Atelier di Dullin e pubblicata dal 1928 al 1932; «Masques. Cahiers d'art dramatique», pubblicata dal 1924 al 1942 in relazione alla direzione dello Studio des Champs-Élysées curata da Gaston Baty.

génération nous donnent. Nous ne devons pas éviter ces influences, mais au contraire les absorber, les disséquer, les digérer dans l'espoir ambitieux d'en faire notre profit. Encore une fois, c'est «la Chose» qui nous intéresse, c'est-à-dire le théâtre, et non «NOUS»⁴⁸.

Al di là del contributo programmatico di Barrault, il primo numero dei «Cahiers» è in gran parte dedicato a Paul Claudel, che per inaugurare la rivista aveva scritto, ottantacinquenne, il testo *L'enthousiasme*⁴⁹, usando una parola che aveva marcato l'inizio del loro dialogo avviato nel 1937 e maturato negli anni attraverso gli incontri, gli allestimenti, le collaborazioni, le lettere: un dialogo destinato a proseguire anche dopo la morte del poeta, nel 1955, sulle pagine della rivista che tornerà a ospitare scritti di e su di lui⁵⁰. Con Claudel si chiudeva l'autobiografia del 1949 che aveva portato Barrault dal debutto col mimodramma tratto da Faulkner alla messinscena di *Partage de Midi*⁵¹. L'ultimo capitolo delle *Réflexions sur le Théâtre* portava infatti il titolo *De Tandis que j'agonise à Partage de Midi*. Era la sintesi di un percorso tra i libri che lo aveva condotto da Faulkner a Claudel, e tra le pratiche che vanno dall'azione drammatica silenziosa alla messa in scena dell'opera di un autore vivente che segna un rapporto nuovo e fecondo tra letteratura drammatica e scrittura scenica⁵².

⁴⁸ Barrault, *Présentation des Cahiers*, cit., pp. 6-7.

⁴⁹ Paul Claudel, *L'enthousiasme*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, pp. 9-14. Sulla nozione di entusiasmo nel rapporto tra i due si veda Michel Lioure, *Paul Claudel et Jean-Louis Barrault: "Une correspondance passionnée"*, «Bulletin de la Société Paul Claudel», n. 134, 1994, pp. 19-26: 20-21.

⁵⁰ Sulla collaborazione tra i due, cfr. Michel Autrand, *Barrault et Claudel*, «Revue d'Histoire du Théâtre», I-II, n. 189-190, 1996, pp. 159-168.

⁵¹ Il successo di quell'allestimento aveva spinto Barrault a progettare una regia di *Tête d'or*, dramma giovanile di Claudel tanto radicale e legato alla sua esperienza spirituale che il poeta stesso ne aveva a lungo interdetto la rappresentazione. Solo nel 1959 lo allestirà per inaugurare l'Odéon, intrecciando al nome di Claudel le tappe decisive del suo percorso di uomo di teatro. Cfr. *Réflexions sur le théâtre*, cit., p. 97.

⁵² Un bilancio del suo continuo duettare con gli autori drammatici arriva già l'anno successivo alle *Réflexions*, quando Barrault pubblica una sorta di memoria della compagnia dal titolo *Une troupe et ses auteurs* (Paris, Jacques Vautrain, 1950) dove raccoglie, con una logica che anticipa la strategia dei «Cahiers», materiali e testi di e su Shakespeare, Molière, Marivaux, Claudel, Gide, Kafka, Feydeau, Achard, Sartre.

En 1935, il s'est trouvé qu'en présentant une action dramatique tirée de *Tandis que j'agonise*, ce premier spectacle pouvait faire figure de manifeste lancé en vue de réhabiliter l'art du geste.

Il aurait très bien pu se trouver que je monte un premier spectacle faisant figure de manifeste pour une forme particulière de verbe parlé. J'aurais choisi alors *Partage de Midi*, de Claudel.

Il se trouve que *Partage de Midi* est le dernier spectacle que nous avons monté.
[...]

S'il nous était permis de polariser l'art dramatique, comme on polarise la lumière, *Tandis que j'agonise* serait à l'extrême gauche du spectre dramatique et *Partage de Midi* serait à l'extrême droite.

L'art dramatique s'étend entre ces deux cas limites. Geste pur – Verbe pur.

Et à côté de Claudel, *Phèdre*.

Et à côté de Faulkner, *La Faim*.

Et au milieu Shakespeare et Molière.

Ainsi l'art dramatique prend les couleurs de l'arc-en-ciel.

«Un arc-en-ciel nué de cent sortes de soies» comme dit La Fontaine.

Tandis que j'agonise

La Faim

Le Procès,

L'État de siège,

Nuits de la Colère,

Numance

Antoine et Cléopâtre,

Hamlet,

Les Fourberies de Scapin

Les Fausses confidences

La seconde surprise de l'amour;

Amphitryon

Phèdre

Partage de Midi

En quatorze ans, voici donc quatorze œuvres qui nous ont permis de parcourir une première fois le cycle de l'art dramatique.

Il ne nous reste plus qu'à continuer.

Le Théâtre est avant tout un art mouvant. Il faut toujours tout effacer, toujours oublier, toujours repartir à neuf.

C'est la révolution permanente. C'est là son côté passionnant.

Chaque jour on doit naître pour la première fois. C'est là la difficulté⁵³.

⁵³ Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, cit., pp. 201-203.

Quello che nel 1949 appare come un bilancio si rivela da subito come un nuovo inizio. La morte dei maestri ne costituisce l'impulso e la condizione necessaria. Nella sua avventura teatrale, come sommariamente tracciato in questa introduzione, si succederanno molte fasi e la rivista raccoglierà segni delle lotte tra le tante rinascite e il desiderio di restare fedeli a sé stessi onorando le proprie origini. La figura di Barrault verrà percepita alternativamente come innovativa e conservatrice, depositaria e traditrice dell'eredità nobile del passato. Animale e uomo. Corpo e parola. Cavallo e centauro lanciati in una corsa irrefrenabile per tutto l'arco del Novecento.

Daniele Seragnoli

ALL'OMBRA DEL MAESTRO:
CHARLES DULLIN NEI
«CAHIERS RENAUD-BARRAULT»

Per comprendere il valore sociale del teatro
non bisogna guardare soltanto alle merci,
agli spettacoli prodotti, ma anche alle relazioni
che gli uomini stabiliscono producendo spettacoli.

(Eugenio Barba, *La corsa dei contrari*.
Antropologia teatrale, Milano, Feltrinelli, 1981)

Quando nel luglio 1953 presso l'editore René Julliard appare il primo numero dei «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault», pur con caratteristiche tutte proprie, la pubblicazione si innesta nel solco della solida tradizione delle riviste dei teatri francesi, inaugurata da André Antoine e proseguita, in una prima fase, fino agli anni Trenta del Novecento. Una palestra di teorie e idee da affiancare alla pratica, e viceversa, una “educazione” diffusa, a volte anche solo per brevi o brevissimi tratti, in parte nota ma ancora con ampi spazi di investigazione e analisi. Da Antoine a Jouvet, per riprendere il titolo dell'ormai lontano ma ancora utile libro di André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leur périodique (1887-1934)*¹. I teatri d'arte, appunto, le riviste di registi e attori – Paul Fort, Lugné-Poe, Jacques Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin, oltre ai due richiamati dal titolo² – lungo

¹ Paris, Éditions Billaudot, 1955.

² Il valore storiografico dei periodici teatrali è andato emergendo attraverso un lungo percorso di ricerca, avviato nel 2002 con le giornate ferraresi *Storia e storiografia del teatro*, oggi. Per Fabrizio Cruciani (atti in «Culture Teatrali», n. 7-8, 2002-2003), che riprendevano una delle attenzioni dello stesso Cruciani. Quel percorso – passato per la fondazione a Parigi del GRIT (Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre, 2011) – trova un riferimento ampio e imprescindibile negli studi di Marco Consolini, il più recente dei quali è *La revue de théâtre comme fait éditorial total*, introduzione a *Il Teatro delle riviste / Le Théâtre des revues. 1870-2000*, a cura di Maria Ida Biggi, Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, Arnaud Rykner,

una linea che chiaramente tracciò Jacques Copeau con la sua idea di rivista teatrale concepita come strumento di lotta necessario e centrale nella battaglia per il rinnovamento dell'arte drammatica, anche se nei fatti egli non ne realizzò mai alcuna propriamente tale³.

A quell'altezza cronologica Jean-Louis Barrault ha quarantatré anni: affermato e noto è una figura di ampio orizzonte che può godere dell'«eccezionalità dei suoi maestri» e della «straordinaria vivacità degli ambienti politici e culturali in cui è avvenuta la sua formazione»⁴. È un creatore, un organizzatore/operatore culturale, un diffusore dei valori e dei modi non solo del fare ma del pensare il teatro, un «uomo teatro» a tutto tondo⁵, un «artista/intellettuale» per molti versi.

Al 1949 risale la pubblicazione delle sue *Réflexions sur le théâtre*, e il primo numero della rivista che porta il nome per esteso della compagnia (per poi assumere quello più semplice di «Cahiers Renaud-Barrault») e sarà la valida testimonianza di un impegno culturale e di un'analisi storico-teorica abbastanza inconsueti che dell'attore e regista rifletteranno e accompagneranno la vita fino al 1988 «allargandone al contempo le coordinate spazio-temporali»⁶. Di questa pubblicazione per molti aspetti straordinaria e di lunga durata – trentacinque anni di vita per complessivamente centoquindici fascicoli, una miniera ancora da scavare a fondo – altri hanno detto adeguatamente in passato⁷, e dicono oggi meglio e in

Marianna Zannoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2024, pp. 13-17, volume che raccoglie gli atti dell'omonimo convegno internazionale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2022) e dà dettagliatamente conto dell'intera vicenda di studi. Cfr. anche *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, a cura di Gerardo Guccini e Armando Petrucci, Acireale-Roma, Bonanno, 2016.

³ Cfr. Marco Consolini, «Un bulletin de travail... et aussi une encyclopédie... et aussi une espèce de théâtre». *Les projets éditoriaux de Jacques Copeau et les revues de Léon Chancereau (1932-1950)*, in *Il Teatro delle riviste*, a cura di Biggi et al., cit., pp. 269-280: 269.

⁴ Francesca Romana Rietti, *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 13, volume al quale si rimanda anche per l'approfondito primo capitolo, *Jean-Louis Barrault. L'uomo teatro* (pp. 15-59), in cui si traccia un quadro imprescindibile per una conoscenza dell'attore e regista fra arte scenica e numerose relazioni e frequentazioni di ampio respiro culturale.

⁵ La definizione è di Tom Bishop, come ricorda Rietti a p. 43 del libro sopra citato.

⁶ *Ibidem*. Sull'immagine di Barrault «artigiano», «uomo di scena e uomo di libro» e sulla sua riflessione teorica, cfr. l'introduzione a questo Dossier.

⁷ Cfr. Simone Benmussa, *Les Cahiers Renaud Barrault ou un certain ton de liberté*, nel catalogo della mostra *Renaud Barrault*, a cura di Noëlle Giret, Paris, Bibliothèque

modo approfondito nella premessa del presente Dossier, alla quale debitamente si rimanda, le tre studiose Cecilia Carponi, Samantha Marenzi e Francesca Romana Rietti.

È nondimeno qui utile richiamare almeno alcune delle ragioni espresse da Barrault nella *Présentation* della rivista nel numero di esordio quasi interamente dedicato a *Paul Claudel et «Christophe Colomb»*: la necessità di allacciare un contatto diretto e un dialogo col pubblico che vada oltre l'immediatezza dell'applauso e la semplice durata scenica di uno spettacolo; presentare di volta in volta in maniera esauriente la pièce allestita dalla compagnia Renaud-Barrault; sorreggersi sempre sull'esperienza delle generazioni precedenti e dei contemporanei. I "padri" dunque, i predecessori, gli *aînés*, in una filiera che Barrault traccia da Antoine a Copeau e al Vieux-Colombier, al Cartel, all'influenza esercitata da Stanislavskij, dal teatro tedesco, da Craig: «ancora una volta è "la Cosa" che ci interessa, vale a dire il teatro, non il "NOI"». Dunque concedere spazio ai testi del passato, alla lezione dei maestri (subito nel primo numero la lettera aperta indirizzata da Copeau ad Antoine nel 1913), alle inedite suggestioni dei contemporanei. «Cahiers» che, in quanto direttamente connessi alle creazioni della compagnia, non potranno avere la periodicità fissa delle riviste tradizionali, e saranno concepiti «con lo spirito più sincero e più "artigianale" possibile, con interesse documentario, rinnovamento costante della Fede, ostinato incoraggiamento a lavorare»⁸.

Soprattutto va messa in risalto la frase di Dullin che Barrault sceglie come esergo per la sua presentazione:

Una compagnia animata da uno spirito collettivo, una formazione all'altezza delle esigenze del variegato repertorio che dovrà mettere in scena; un repertorio basato esclusivamente su considerazioni teatrali, senza preoccupazioni di estetica d'avanguardia o di novità fasulle: un teatro che chiede di essere giudicato per la totalità del suo lavoro e non per singoli successi.

nationale de France, 1999, pp. 76-84. Cfr. inoltre, per quanto circoscritto al solo tema iconografico, il più vicino contributo di Ariane Martinez, *Cahiers Renaud-Barrault*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 2, 2015, numero dedicato a *Scènes de papier: Les images dans les revues de théâtre (XIX^e-XX^e siècles)*.

⁸ Jean-Louis Barrault, *Présentation des Cahiers*, «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault», n. 1, 1953, pp. 7-8. Traduzione mia, come tutte le successive.

Citazione che significa molto più di uno scontato cordone ombelicale e doveroso atto di gratitudine nei confronti del primo dei maestri incontrato nel 1931 e scomparso da quattro anni⁹. Possiamo invece leggerci un energico e risoluto richiamo ai principi e al “verbo” di Dullin – professati tramite l’azione, le concezioni, la rivista «Correspondance»¹⁰ – raccogliendone in qualche modo la “sincerità” dell’eredità artistica, etica e culturale.

Una dichiarazione di impegno, quella di Barrault, che compendia un’idea condivisa, anzi, l’Idea.

Il Maestro Dullin: dai Karamazov a Volpone

A Dullin e alla sua scuola dell’Atelier, Barrault dedicherà a più riprese e in ambiti diversi testimonianze di ringraziamento, per ricordare non solo semplicemente i modi dell’insegnamento materiale e “tecnico” ricevuto, quanto piuttosto la molteplicità e la ricchezza di un’educazione dell’individuo/attore fondata sul rispetto, sulla crescita interpersonale, sui valori di un fondamentale *esprit* e di un’etica impartita e proficuamente assorbita: l’impronta, il profilo del Dullin *gardien*, come Barrault sempre lo definirà, “coltivatore” di persone, non soltanto formatore di attori. Si rinvia per questo a sue svariate pagine dalle *Réflexions sur le théâtre* (1949)¹¹, al più tardo *Souvenirs pour demain* (1972)¹². Attestati, scrive Rietti, che:

Pur se vergati da chi ha vissuto in prima persona le esperienze e le emozioni che descrive, rappresentano uno strumento prezioso per comprendere a quale livello la *compenetrazione* e l’*osmosi* tra maestro ed allievo poté realizzarsi. Gli scritti di Barrault [...] offrono la possibilità di capire cosa, dell’insegnamento del maestro,

⁹ Manca uno studio approfondito sui rapporti tra maestro e allievo; non colma la lacuna, nonostante il titolo, il libro di Yves Lorelle, *Dullin-Barrault. L’éducation dramatique en mouvement*, Paris, Éditions de l’Armandier, 2007, di carattere informativo e divulgativo.

¹⁰ Pubblicata dal Théâtre de l’Atelier di Dullin tra il 1928 e il 1932, ed esplicitamente richiamata da Barrault alla fine della *Présentation des Cahiers*, cit., p. 8, insieme ai «Cahiers du Vieux-Colombier» di Copeau e a «Masques» di Baty, di cui si dichiara espressamente di volere seguire la tradizione.

¹¹ Paris, Vautrain (traduzione italiana di Glauco Natoli, *Riflessioni sul teatro*, Firenze, Sansoni, 1954).

¹² Paris, Seuil.

l'allievo abbia interiorizzato, fatto proprio, magari anche trasformandolo in scelte artistiche ed umane diverse, ma possibili solo in quanto nate da quegli impulsi e da quell'educazione, *che fu etica ancora prima che estetica*¹³.

Da Dullin infatti si imparava davvero ad assumere un particolare atteggiamento nei confronti della vita e a «lavorare su di sé come uomo, prima ancora che come attore»¹⁴.

Sebbene la sua presenza nell'intera collezione dei «Cahiers» non sia rilevante quantitativamente, rimarchevole è il contenuto degli spazi e degli interventi che gli vengono riservati. Primo dei quali, nel numero 6 del luglio 1954, è la pubblicazione nella sezione “testi” (pp. 99-120) di uno dei più sintomatici scritti sul suo lavoro attoriale: *À la recherche de Smerdiakov*, redatto nel 1911 da un giovane Dullin alle prime armi e ancora “disordinato”, scritturato per interpretare quel personaggio nell'adattamento teatrale dei *Frères Karamazov* realizzato da Copeau e Jean Croué e diretto da Jacques Rouché al Théâtre des Arts. Pagine oggi sufficientemente conosciute, ma in quello scorcio di anni Cinquanta una novità assoluta poiché del lungo studio analitico che Dullin aveva dedicato alla costruzione del personaggio si conosceva l'esistenza ma se ne lamentava la perdita. In realtà era conservato tra le carte di Copeau, come informa Barrault introducendolo, ed era stato ritrovato da Marie-Hélène Copeau Dasté nel corso della messa in ordine dell'archivio paterno e donato ai «Cahiers»¹⁵.

Lo stringente interrogatorio, analitico e ricco di dettagli e sfumature sia fisiche che mentali, caratteriali e comportamentali, al quale un Dullin scoraggiato e insoddisfatto nel corso delle prove («*non sentivo il*

¹³ Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., p. 20 (corsivi miei). Alle successive pp. 21-26 si approfondisce il particolare clima che si respirava all'Atelier e dell'autenticità e unicità creativa radicate nella pedagogia di Dullin.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Dopo questa prima pubblicazione il testo sarà inserito sotto un titolo redazionale – *Je fus bien surpris d'entendre une voix...* – nella raccolta di diversi scritti di Dullin curata da Charles Charras e con prefazione di Armand Salacrou, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, voluta dall'Association Charles Dullin in occasione del ventennale della morte dell'attore (Paris, Gallimard, 1969, pp. 9-26). In traduzione italiana, senza alterare il titolo originale, in Charles Dullin, *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, a cura e con un saggio di Daniele Seragnoli, presentazione di Fabrizio Cruciani, Firenze, La Casa Usher, 1986, pp. 21-32 (2ª ed. Pisa, ETS, 2005, pp. 136-151).

personaggio») sottopone Smerdjakov, ha un andamento quasi paradossalmente “stanislavskijano”. Una lunga riflessione di lavoro che denuncia la frequentazione con Copeau, il quale vede in lui un caos sì magmatico e necessario di educazione, messa in ordine, lavoro e impegno, ma anche la figura possibile dell’attore “nuovo” e “poetico” necessario all’arte e ai principi di un parimenti “nuovo” teatro, attento ad assorbire ragionamenti e argomentazioni. Al contrario di Dullin, al quale pare che quelle pagine di *recherche* non fossero sembrate in seguito di grande utilità, «pensiamo – afferma Barrault presentandole – che questa forma di dialogo tra l’attore e il suo personaggio possa offrire molti motivi di interesse, sulla sensibilità e sul paradosso dell’attore, ecc. ecc. [...] Vi ritroviamo tutto il fascino del nostro amato maestro»¹⁶.

Certo, un prezioso e dichiarato omaggio, insieme all’intrinseco e più importante significato di “lezione” attribuito a uno scritto su formazione dell’attore e lavoro sul personaggio di oltre un quarantennio prima, ma la cui pubblicazione evidenzia su un più ampio piano generale anche l’efficienza attribuita alla sezione testi/documenti che consolida la natura dei «Cahiers» come presidio culturale e di approfondimento tematico *nel e per il presente*.

A distanza di un anno, nel «Cahier» intitolato *Répertoire et voyages* (n. 9, luglio 1955), Dullin aleggia nuovamente – questa volta in maniera massiccia – attraverso la memoria di uno dei suoi più celebri spettacoli che ne affermò le qualità di regista e interprete: il *Volpone* di Ben Jonson, adattato da Jules Romains (1885-1972)¹⁷ e Stefan Zweig (1881-1942)¹⁸, andato in scena all’Atelier nel novembre 1928¹⁹. Tutta la prima sezione

¹⁶ Alla p. 100 della nota introduttiva siglata J.-L. B.

¹⁷ All’anagrafe Louis Henri Jean Farigoule, socialista, teorico in gioventù dell’“unanimismo” (spirito di unione e di collettività fra i diversi individui), che impronterà buona parte della sua produzione poetica, letteraria e drammaturgica. In teatro è legato soprattutto alla celebre commedia *Knock, ovvero il trionfo della medicina*, resa popolare da Jouvet nel 1924, e alla collaborazione con Copeau all’*école* del Vieux-Colombier negli anni Venti.

¹⁸ Scrittore viennese di origine ebraica, tra i più noti in lingua tedesca del primo Novecento; esule, morì suicida in Brasile nel 1942. Suo l’adattamento del *Volpone* ripreso da Jules Romains.

¹⁹ Immediatamente dopo, nel gennaio 1929, sotto entrambi i nomi di Romains e Zweig la commedia viene pubblicata nel n. 91 di «Les Œuvres libres», rivista letteraria all’epoca alquanto nota, avviata otto anni prima dall’editore Arthème Fayard, allo scopo

della rivista (pp. 3-69) è dedicata a quell'allestimento, con testimonianze, ricordi e pagine critiche che ne denunciano un valore documentario ancora oggi significativo²⁰. Il fascicolo accompagna la ripresa pressoché integrale dello spettacolo da parte di Barrault con la sua compagnia al Théâtre Marigny il 27 gennaio dell'anno successivo: lo stesso copione, come le scene e i costumi di André Barsacq (1909-1973)²¹ e le musiche di Georges Auric (1889-1983)²². L'eterna "anima" del passato, si potrebbe dire, che non oscura il presente ma che al contrario viene utilizzata come peculiare opportunità di uscire dall'ombra e di illuminarlo, convalidandolo proprio nel suo volere essere erede di una tradizione duratura nei fatti e nelle idee.

In oltre sessanta pagine prevale soprattutto l'aspetto letterario/drammatico del copione realizzato tramite la commedia di Ben Jonson, con un primo blocco di interventi che si apre con la testimonianza di Jules Romains sulla nascita di *Volpone* nel 1928²³. Riprendendo nei «Cahiers» un articolo scritto all'epoca per la rivista dell'Atelier «Correspondance», lo scrittore ripercorre prima di tutto la genesi del suo intenso rapporto con Zweig²⁴ – autore

di promuovere esclusivamente testi inediti, come denunciava chiaramente il sottotitolo «recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit». Nello stesso 1929 *Volpone* apparirà con la dicitura «en collaboration avec STEFAN ZWEIG d'après BEN JONSON» nel quinto volume del *Théâtre de Jules Romains*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française [Gallimard] (con successive ristampe).

²⁰ Insieme a un piccolo repertorio iconografico altrettanto utile: il manifesto disegnato da André Barsacq, foto di scena di Dullin nella versione teatrale, poi in quella cinematografica del 1941 dove interpretò Corbaccio nel film diretto da Maurice Tourneur fra il 1939 e il 1940 (mentre *Volpone* era Jouvet), una scena dal primo atto nella ripresa al Théâtre Sarah-Bernhardt nella stagione 1944/45, quattro bozzetti dei costumi realizzati da Barsacq.

²¹ Di origine russa (nato a Teodosia), scenografo, costumista e regista tra i più significativi del teatro francese del Novecento. Esordì con Dullin nel *Volpone* del 1928, collaborò poi con Copeau e nel 1940 succedette a Dullin alla direzione del Théâtre de l'Atelier.

²² Compositore francese, tra i fondatori del «Groupe des Six» (1916); autore di musiche per balletto e teatro e di numerose colonne sonore cinematografiche.

²³ *Comment est né ce Volpone*, pp. 3-11.

²⁴ A tale proposito si legga anche il testo della conferenza tenuta da Romains a Parigi e a Nizza nel 1939, *Stefan Zweig Grand Européen*. Pagine originariamente pubblicate a New York, Éditions de la Maison Française, 1941, poi in Jules Romains, *Saints de notre calendrier*, Paris, Flammarion, 1952; oggi riproposte in una delle appendici del volume di Roger Martin du Gard, Stefan Zweig, *Correspondance (1931-1941)*, a cura di Jean-Yves Brancy, Paris, Classiques Garnier, 2025. Conferenza in cui, tracciando un

di un adattamento moderno della pièce²⁵ per il Burgtheater di Vienna – e la comune attrazione nei riguardi di una commedia decisamente «*excitante*», ma «impossibile» quanto a struttura e dialoghi per lo spettatore moderno.

Volpone ha la stessa potenza dei capolavori di Molière, ma non può rivivere, aveva scritto Romain nel '28, «se non a condizione di essere profondamente rimaneggiato, o, per dire meglio, ripensato e ricreato. Il dialogo stesso, tutto infarcito di allusioni pedantesche, zeppo di letteratura scolastica, è spesso inutilizzabile» (p. 5). Un personaggio, una trama, un clima di intrighi e corruzione da rileggere e contestualizzare nella contemporaneità, e decisamente nelle corde di un attore come Dullin. Da qui il lavoro di limatura, riscrittura, riordinamento dell'azione operato da Romain *d'après* Zweig. Un adattamento che, non adulterando la natura originaria della commedia (per questo si lascia in evidenza il nome dell'autore Ben Jonson), ne rende diversamente riconoscibile lo spirito, determinandone anche il successo tributato nel '28 da pubblico e critica (compresa la piena approvazione di Paul Valéry). Ragioni che puntellano, sotto il profilo drammaturgico, anche la riproposta di Barrault a distanza di ventisette anni. Accompagnano le pagine di Romain diversi contributi su di lui e sul suo lavoro teatrale in generale a firma di Paul Blanchart, Madeleine Berry, Marcelle Capron, oltre a un intervento di Armand Pierhal sulla grandezza letteraria e morale di Zweig. Indizi, tutti, dell'inclinazione non solo teatrale dei «Cahiers».

Dopo questo primo blocco si susseguono nella rivista interventi direttamente legati a Dullin e al suo *Volpone* a firma di Fernand Ledoux, Barsacq, Beauchamp e Barrault. Di semplice servizio la pagina del primo, attore di origine belga noto all'epoca soprattutto come interprete cinematografico: una dichiarazione di omaggio a Dullin e ai tempi eroici dell'Atelier.

Di seguito la parte documentaria più interessante anche ai fini di un'odierna ricognizione.

profilo intellettuale dello scrittore austriaco, oltre all'episodio legato al *Volpone* Romain ricordava anche il legame che si era instaurato tra di loro e che era maturato attraverso la serie dei molti incontri a Parigi, Vienna, nella Berlino di Weimar e in altre città europee, fino a New York e Buenos Aires.

²⁵ Oggi tradotto in italiano con il titolo *Volpone. Una commedia senza amore in tre atti*, a cura di Giorgia Sogos, Carbonia, Susil Edizioni, 2026.

Con *Mes débuts à l'Atelier* (pp. 54-58), Barsacq ricorda infatti il suo esordio da inesperto diciannovenne in qualità di scenografo e costumista per il *Volpone* di Dullin, per il quale progettò un dispositivo all'avanguardia, ardito e pieno di difficoltà materiali per l'epoca, tanto da provocare violenti litigi tra i poco pratici macchinisti del teatro e l'équipe dei costruttori degli apparati scenici. Una rievocazione che convalida il coraggio e la generosità di un Dullin in grado di saper vedere oltre, tanto da fidarsi di un giovane sconosciuto e totalmente privo di esperienza. La tempra del metaforico "giardiniere" emerge dunque anche dalla testimonianza di un Barsacq ormai maturo che ripercorre le tappe del suo avvicinamento a Dullin: dalla scoperta adolescenziale del teatro, quando aveva assistito a una replica dell'*Antigone* all'Atelier²⁶ restando affascinato dalle scene di Picasso e dall'interpretazione di Génica Athanasiou (1897-1966)²⁷; al successivo invio di alcuni bozzetti di scene e costumi a Dullin e il conseguente invito per una visita di conoscenza, nel corso della quale il regista fu prodigo di analisi critica del lavoro e di incoraggiamenti a proseguire, evitando influenze esterne ma sviluppando idee proprie. Da qui una frequentazione durata due anni, nel corso dei quali Dullin si piegava con attenzione sui disegni dell'adolescente Barsacq sempre elargendo utili indicazioni, fino alla prima richiesta di collaborare con Michel Duran, attore e decoratore dell'Atelier, incaricato di realizzare le scene progettate da Jean Hugo nel 1927 per la commedia *Le Joueur d'échecs* di Marcel Achard (1889-1974)²⁸, dal romanzo omonimo dello scrittore francese Henri Dupuy-Mazuel (1885-1962), di recente pubblicazione. Poi il prolungato lavoro autonomo per *Volpone*, la generosa amicizia di Dullin e il suo successivo fraterno interesse nei confronti dei

²⁶ Dicembre 1922, nell'adattamento di Jean Cocteau.

²⁷ Nata a Bucarest da padre albanese (Eugénie Génica Tanase il nome originale, con diverse varianti), allieva di Dullin fin dalla prima compagine dell'Atelier (1921). Li conosce Antonin Artaud intessendo con lui un forte legame affettivo durato un quinquennio, testimoniato da un intenso epistolario in grado di gettare luce sulla vita e soprattutto sulla formazione dell'attore da giovane: Antonin Artaud, *Lettres à Génica Athanasiou: 1921-1940*, Paris, Gallimard, 1969 (traduzione italiana di Edda Melon: *Lettere a Génica Athanasiou: 1921-1940*, Milano, Rosellina Archinto, 1989).

²⁸ Pseudonimo di Marcel Augustin Ferréol, autore di commedie soprattutto brillanti, apprezzato e popolare a iniziare dal primo successo con i tre atti di *Voulez-vous jouer avec moi?*, messo in scena da Dullin all'Atelier nel dicembre 1923, con lo stesso Achard in qualità di attore.

primi passi di Barsacq regista, la fiducia accordatagli quando Dullin gli chiese di sostituirlo nella direzione dell'Atelier nel 1940. Un profilo in sostanza dell'uomo e dell'artista, non un semplice scopritore di talenti ma un individuo che credeva nei giovani, ai quali concedeva credito non lasciandoli a sé stessi ma aiutandoli a crescere fino alla maturità.

Nel racconto di Barsacq c'è un denominatore che lo accomuna proprio al Barrault, parimenti giovane, ingenuamente audace e desideroso di fare teatro, che nel 1931 scriverà a Dullin chiedendogli un colloquio, ricevendone subito anche lui una risposta affermativa quanto inaspettata. L'episodio è raccontato nelle *Réflexions sur le théâtre* del '49 ed è ripreso da Rietti che lo utilizza per inquadrare la figura di Barrault attraverso una serie di interrogativi utili per mettere a fuoco il suo temperamento e la sua volontà di essere artista. Oltre all'atteggiamento di un Dullin che – dopo avere ascoltato due scene portate a mo' di audizione dal giovane aspirante, veemente e non privo di impeto retorico – finisce con l'accoglierlo alla scuola dell'Atelier senza l'obbligatoria iscrizione a pagamento²⁹. Come non ci fu bisogno di un contratto scritto, roba buona per i commercianti come sosteneva Dullin, affidandosi solo alla parola data, quando Barrault fece il suo debutto come domestico muto nella ripresa di *Volpone* nel settembre dello stesso 1931. Una lezione di vita, anche in questo caso, di etica, di condivisione di ideali. In fondo, è ancora Rietti a ben rimarcarlo, l'atteggiamento di Dullin nei riguardi dei giovani che accettava di incontrare non poteva che essere coerente con quanto affermato nel manifesto programmatico dell'Atelier redatto nel 1921³⁰: dare vita non a un'impresa ma a un laboratorio di ricerca teatrale. Ricerca anche di bellezza autentica contro l'aspirazione al successo commerciale e l'avidità di fare soldi: da qui l'esigenza di trovare uomini risoluti e combattivi, donne semplici e devote, per incentivare un intento educativo strettamente intrecciato con un indirizzo spirituale³¹. Una "rigenerazione", per la quale non si poteva non fare appoggio che sul sostegno di forze nuove e su uno spirito cooperativo e profondamente "morale", nella dimensione più ampia possibile.

²⁹ Cfr. Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., pp. 17-18.

³⁰ Poi riproposto nel 1930 su «Correspondance» all'interno di un articolo intitolato *Mise au point*. In traduzione italiana in Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., p. 57.

³¹ *Ibidem*.

La qualità di Dullin è quella del fine e acuto osservatore, col suo «profilo aguzzo e l'occhio vivace» come lo ricorda Barsacq. E la sua è la forma mentale di un maestro che spesso resterà invece interdetto di fronte a tutti gli aspiranti allievi che rivolgendosi a lui dichiareranno di volere fare teatro avendone sentito «la vocazione» fin dalla più tenera infanzia. Ne parlerà, ormai anziano, nel capitolo di apertura dei suoi *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* dato alle stampe nel 1946³², per interrogarsi su quale potesse essere stata la “vocazione” di un fanciullo come lui, cresciuto tra i monti della Savoia, senza conoscenza reale del teatro almeno fino ai diciassette anni. Per poi lanciarsi in un lungo racconto dell'infanzia vissuta nel villaggio di origine popolato da figure di varia natura, di immagini che non scoloriscono nel tempo, di paesaggi, di umori, di atmosfere, di letture, di mille e mille cose estranee al teatro, di “memoria emotiva” in una parola: «da là forse l'odio profondo che nutro nei riguardi della convenzione, del conformismo, di tutto ciò che è, ahimè!, la moneta corrente del Teatro»³³. Implicitamente un ragionamento sulla formazione ed educazione dell'attore.

Siamo in grado di escludere che il bravo “giardiniere” potesse avere scorto come in uno specchio di sé un analogo patrimonio di immagini nella “miniera” mentale di Barsacq e in Barrault, sapendo poi estrarle e coltivarle? D'altronde, almeno per quanto concerne Barrault, sarà un suo frammento a indicare questa possibile chiave di lettura: «Tutta la mia infanzia l'ho passata a vivere storie immaginarie, a prestare un'anima umana a tutte le cose». Leggiamo la frase in *Le lit de Volpone* – secondo capitolo delle *Réflexions sur le théâtre*³⁴ – che Barrault non può certo esimersi dal riproporre (rielaborato) in chiusura della sezione dedicata a *Volpone* nel «Cahier» del 1955³⁵.

³² Paris, Odette Lieutier.

³³ Dullin, *Souvenirs*, cit., p. 27.

³⁴ Cfr. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, cit., p. 24.

³⁵ Dopo le due pagine (59-60) *À l'Atelier* firmate semplicemente Beauchamp (nome di battesimo Edmond), l'attore che interpretò la parte del Giudice nel *Volpone* di Dullin e che qui ricorda alcuni episodi accaduti nel corso delle repliche. Ribadendo inoltre lo spirito di ricerca e sempre innovativo di un artista che, nonostante il successo e i relativi conseguenti incassi, voleva abbandonare lo spettacolo per creare qualcosa di altro, trovare nuovi autori, nuovi talenti. Viene inoltre citata la figura di Georges Seroff, attore di origine russa formatosi alla scuola di Stanislavskij, creatore del ruolo dell'usuraio Corbaccio, ricordato per la sua «straordinaria potenza e verità». È l'attore

Un atto non solo dovuto, in occasione dell'allestimento al Théâtre Marigny, ma che in qualche modo sembra volere chiudere sia pur provvisoriamente un cerchio, oltre a significare la decisiva svolta impressa alla vita stessa di Barrault dal *Volpone* di Dullin: una volta di più *il* Maestro, che appare come creatore di un clima di apostolato, di purezza, di integrità artistica assoluta. Maestro nella misura in cui a permettergli di essere tale è un allievo disposto a donarsi totalmente, col massimo della fiducia: un atto di fede che, come in un processo di metamorfosi, trasfigura in "giardiniera" non il capo compagnia ma l'uomo. Dullin, scrive ancora Barrault, non viveva secondo comportamenti calcolati e differenziati, ma restava sempre sé stesso, nella sua integrità, debole ed eroico, ingiusto e generoso, libertino e scapigliato, crudele e amico, ingenuo e astuto³⁶.

"Il letto di Volpone": *materialmente* il piccolo dispositivo progettato da Barsacq che a chiusura dell'atto finale restava in scena e nel quale il giovane Jean-Louis, povero in canna, dormiva nel chiuso dell'Atelier non potendo permettersi altro; *metaforicamente*, l'energica immagine di un'esperienza che «lungi dall'essere solo un aneddoto, si rivela ispiratrice di riflessioni intorno ad alcuni dei nodi centrali della sua poetica»³⁷.

Riassumendo: il teatro ormai è vuoto, a Barrault viene l'idea di aprire il sipario, resta immobile sul proscenio e si trova immerso in un Silenzio che lo invade, si accovaccia nel letto di Volpone, sogna e ricorda. Si sposa con la Vita del Teatro, racchiusa in una vecchia sala di periferia, e percepisce – in una notte di iniziazione – che tutto il problema del teatro consiste nel fare vibrare quel Silenzio, disgelarlo, risalire la corrente. Il fiume quando sfocia nel mare muore. Occorre allora tornare indietro: alla sorgente, alla nascita, all'essenza. È da quell'esperienza, vissuta come in un clima di mistica asceti, che Barrault afferma di essere stato costantemente alla ricerca del Silenzio, ritrovandolo in situazioni disparate, tra scene fiammeggianti create da proiettori, davanti o tra mille persone nell'atto di condividere il momento presente. Si palpita insieme

che morirà improvvisamente in teatro nel 1929 nel corso di una prova proprio per la ripresa di *Volpone*, quasi a somiglianza della descrizione dell'agonia del protagonista che il suo Corbaccio faceva a Mosca nel corso del primo atto. Sull'episodio cfr. Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., pp. 152-153.

³⁶ Cfr. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, cit., p. 23, e *Le lit de Volpone* in «Cahiers», n. 9, 1955, p. 61.

³⁷ Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., p. 19.

nell'immobilità, si ritrova il *Silenzio* eccezionale che da solo procura la sensazione fisica del *Presente*, tutta piena di «*silenzio-in-cammino*»³⁸.

Avvertiamo in queste pagine il sorgere dell'Idea: il Silenzio che genera e crea, che origina il concepimento e la nascita di uno spazio interiore. E il letto di Volpone diviene immagine e raffigurazione dell'uomo e maestro Dullin, guida spirituale anche, esorcista e stregone che custodisce segreti e che come un Virgilio orienta l'allievo verso la ricerca dei *propri* segreti intimi. Essenza e potenza dell'Arte.

Les Oiseaux, trent'anni dopo

Il 1985, almeno in Francia, è un anno straordinario sotto il profilo teatrale, dato che ricorre il centenario della nascita di Dullin (Yenne, 8 maggio 1885). Nel quadro di una serie di manifestazioni nazionali, organizzate dall'Association che di Dullin porta il nome³⁹ e dal prestigioso e affermato Centre Français du Théâtre (CFT)⁴⁰, vengono programmati omaggi solenni a Parigi, in Savoia (regione di origine), ad Avignone in occasione dell'annuale festival estivo e alla Cinémathèque. Molti i luoghi destinati a essere sede di spettacoli, mostre, seminari, retrospettive cinematografiche, oltre all'emissione di un francobollo commemorativo e alla pubblicazione di un numero speciale della «*Revue d'Histoire du Théâtre*»⁴¹. Una quantità di eventi che rendono bene la misura della fama

³⁸ Cfr. Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, cit., pp. 23-25, e ancora il «Cahiers», n. 9, 1955, pp. 62-63 (le maiuscole sono dell'autore). Cfr. anche Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., pp. 19 e sgg.

³⁹ Fondata nel 1981 da Edmond Desportes de Linières, amico ed esecutore testamentario di Dullin.

⁴⁰ Sezione francese dell'Institut International du Théâtre (IIT/ITI), creato nel 1948 in seno all'UNESCO per favorire gli scambi teatrali internazionali, il Centre Français du Théâtre fu sciolto nel 2000. Da quel contesto nacque nel 1957 il Théâtre des Nations, diretto da Barrault negli anni Sessanta e Settanta e presente in più numeri dei «Cahiers» (n. 58, 1966; n. 61, 1967; n. 79, 1972, quest'ultimo ospita il *Project pour une école critique des arts du spectacle* del 1968). Cfr. Odette Aslan, *Paris capitale mondiale du théâtre. Le Théâtre des Nations*, Paris, CNRS Éditions, 2009.

⁴¹ Si tratta del fascicolo *Charles Dullin/Jules Romains (1885-1985). Deux centennaires* («*Revue d'Histoire du Théâtre*», n. 45, 1985), che ospita nella parte dedicata a Dullin un suo testo inedito, *Poésie et Théâtre*, probabilmente redatto nel 1946-47, un *Hommage* firmato Jules Romains e *Charles Dullin et son école* di Monique Surel-Tupin,

e della popolarità dell'artista morto sessantaquattrenne a Parigi, l'11 dicembre 1949, a causa di gravi patologie al fegato e al pancreas. Quando il furgone funebre lasciò l'ospedale Saint-Antoine dove era avvenuto il decesso tutte le finestre erano gremite di pazienti, infermieri, medici che davano l'ultimo saluto «al loro grande uomo di teatro». Barrault, che in quel furgone vide andarsene anche la sua giovinezza, lo racconta in una pagina dei «Cahiers» che dedica il numero 109 ad Aristofane e a Dullin. Il fascicolo reca la data di fine stampa 15 febbraio 1985, il 26 dello stesso mese al Théâtre du Rond-Point debutta il nuovo spettacolo diretto e interpretato da Barrault: *Les Oiseaux* da Aristofane, nell'adattamento di Pierre Bourgeade (1927-2009)⁴². Come trent'anni prima con la proposta di *Volpone*, anche con *Les Oiseaux* Barrault, cogliendo l'occasione del centenario, intende rendere omaggio al maestro che all'Atelier nel gennaio 1928 aveva messo in scena la commedia con un altro dei suoi memorabili allestimenti.

A differenza di quanto accaduto col *Volpone* del '55, quando Barrault aveva potuto avvalersi di Barsacq nella doppia veste di scenografo e costumista, è passato quasi un sessantennio e i vecchi collaboratori dell'Aristofane di Dullin (Bernard Zimmer, 1893-1964, drammaturgo adattatore del testo originario⁴³; Lucien Coutaud, 1904-1977, scenografo e costumista⁴⁴) sono ormai morti. Nuovi nell'85 sono dunque gli autori dell'adattamento, del dispositivo scenico e dei costumi, mentre si riutilizzano le musiche di scena che Georges Auric aveva composto per l'Atelier, in segno di omaggio al compositore scomparso nell'estate

capitolo del suo *Charles Dullin*, edito come volume monografico nella Collection "Arts du spectacle" dei «Cahiers théâtre Louvain», n. 51-52, 1985.

⁴² Drammaturgo, scrittore, fotografo e giornalista. Prima di *Les Oiseaux* aveva già adattato per Barrault l'*Antigone* di Sofocle, andata in scena il 3 febbraio 1982 al Théâtre du Rond-Point. Cfr. il n. 103 dei «Cahiers» intitolato *À propos de Antigone*, uscito in concomitanza, dove alle pp. 16-31 figura il suo *Histoire d'Antigone*. Altre sue pagine compaiono nei «Cahiers», n. 74, 1971 e n. 111, 1985.

⁴³ Fu autore di commedie rappresentate con successo negli anni Venti all'Atelier e alla Comédie des Champs-Élysées; apprezzato dalla critica e molto attivo anche come sceneggiatore cinematografico dal 1932 al 1956.

⁴⁴ Pittore, incisore, scenografo e costumista. Conobbe Charles Dullin nel 1926 e ne firmò scene e costumi per *Les Oiseaux*; lavorò poi con Michel Saint-Denis e Copeau, e con Barrault (conosciuto all'Atelier nel 1931), in particolare per *Le Soulier de Satin* di Paul Claudel (1943). Un suo *Hommage* in «Cahiers Renaud-Barrault», n. 100, 1980, pp. 29-37.

1983, ma soprattutto per la loro validità quale ancora necessaria partitura scenica nell'idea registica di Barrault. In quello scorcio di XX secolo Aristofane è infatti da lui assunto per il forte significato politico e sociale della sua opera: un "combattente" contro le guerre, contro le ingiustizie, contro il denaro. Tutti fattori e argomenti che Barrault vede assolutamente all'ordine del giorno nel panorama internazionale contemporaneo. Da qui l'attualità di *Les Oiseaux* e la sua pregnanza politica. Significati che lo stesso Dullin aveva del resto colto nel 1928, a breve distanza dalla Prima guerra mondiale i cui effetti e le cui risonanze risultarono ben evidenti nell'adattamento di Zimmer. Una connotazione originaria che, nello sforzo di seguirne le intenzioni, richiedeva obbligatoriamente un lavoro di riscrittura aggiornata e adeguata al nuovo contesto.

Sotto molti aspetti quel fascicolo n. 109 appare un vero e proprio approfondito libretto di sala di accompagnamento culturale e storico-critico dello spettacolo in cartellone. *Métamorphoses – Images – Utopies*, leggiamo nel frontespizio, mentre la copertina reca una titolazione diversa ma inequivocabile: *Aristophane Dullin*, segnalando anche oltre agli autori dei testi interni (lo stesso Barrault, Marie-Claire Pasquier, Juan Piñeiro, Monique Surel-Tupin), la presenza documentaria di tre inediti di Dullin. Una veste e un clima di studio e da "intellettuali", potremmo dire. Non solo perché, a differenza del numero dedicato a *Volpone* trent'anni prima i vecchi compagni di viaggio dell'Atelier e i loro ricordi sono venuti a mancare, ma soprattutto poiché più che di prevalenti memorie "emotive" sembra ora avvertirsi la necessità di uno sguardo critico e oggettivo anche sul lavoro dei maestri, senza per altro rinunciare del tutto ai significati della testimonianza personale. Tra i due poli, tra ricordo e osservazione, si gioca sulle pagine di questo numero 109 il ruolo dell'ormai settantacinquenne Barrault che pubblica due testi: *Les Oiseaux... Aristophane* in apertura (pp. 5-9)⁴⁵, e più avanti *Charles Dullin, jardinier d'hommes* (pp. 51-68).

I due articoli iniziali dell'accademica e saggista Marie-Claire Pasquier e di Juan Piñeiro⁴⁶ hanno chiaramente uno scopo di sistemazione culturale introduttiva funzionale allo spettacolo di Barrault. Cuore

⁴⁵ Da questo articolo sono tratte alcune delle informazioni sopra riportate.

⁴⁶ Rispettivamente *Comme dans un bruissement d'ailes* (pp. 11-28) e *Images* (pp. 31-50).

pulsante di omaggio e di inquadramento della figura di Dullin e della sua regia e interpretazione di *Les Oiseaux* è invece tutta la sezione centrale (pp. 51-111).

Qui subito Barrault, il quale delinea un particolare profilo del *gardinier* Dullin con la ripresa di immagini e considerazioni sull'artista e sull'uomo che indubbiamente non possono avere sapore di novità, rifacendosi a varie pagine dedicate al maestro e all'Atelier già presenti nelle *Réflexions sur le théâtre* e nei *Souvenirs pour demain*, ma che pur tuttavia denunciano la loro efficacia per il lettore contemporaneo grazie al nuovo contesto in cui vengono ora collocate.

Del Dullin, frequentato sotto diverse forme dal 1931 al 1949, Barrault traccia l'aspetto privato (la famiglia di origine a dir poco abbastanza irregolare, la vita giovanile "vagabonda" e avventurosa e spesso al margine, lo spirito bohémien e libertario, quasi imprinting dell'Atelier), ma soprattutto le qualità del "giardiniere" di esseri umani, necessariamente benevolo e severo al tempo stesso. Un maestro che assecondava la crescita eliminando ciò che non funzionava, senza inutili spiegazioni o disquisizioni psicologiche e intellettuali. Viveva nel cuore della terra, nella linfa. Tagliava senza scrupoli, nel lavoro non offriva spiegazioni ma faceva percepire il personaggio per osmosi. Vale a dire grazie a quella sottile attrazione reciproca che alla fine ti fa sentire posseduto da lui, e viceversa. Difficile non avvertire in questa lezione l'eco del prolungato studio e dell'incontro notturno fra il Dullin degli esordi e il dostoevskiano Smerdjakov. Giocava a togliere, ad alleggerire quando vedeva qualcosa di troppo. Possedeva l'astuzia del contadino, rivelando le radici concrete della sua natura di savoiaro. Ma coltivava anche il dono della "verginità" necessario per conservare freschezza e autenticità artistiche, per non cadere nella routine, per preservare quello stupore e quella meraviglia dell'infanzia che «continuano a vivere e a vibrare nonostante lo scorrere degli anni»: questa l'altra lezione appresa da Barrault, memorabile al pari delle sfuriate di Dullin che a volte, nel corso delle ultime prove, lo facevano precipitare fuori dal teatro e correre come un forsennato nel perimetro di Place Dancourt per sbollire l'arrabbiatura, per poi rientrare calmo e riprendere il lavoro. Un carattere per molti versi spigoloso, ma fatto anche di delicatezza e improntato al rispetto della libertà umana anche quando il maestro dissentiva, come ricorda Barrault riportandone diversi esempi: dalla repentina separazione con Artaud (incontrollabile allievo dell'Atelier), al disaccordo con la via imboccata dallo stesso

Barrault alla ricerca di sé, frequentatore degli ambienti del surrealismo, di Artaud e altri, e alle prese col suo primo spettacolo decisamente di rottura, *Autour d'une mère* (1935), nella sala dell'Atelier affittata per cinque giorni a fine stagione. Un debutto dopo il quale, come è ben noto, si registra tra allievo e maestro un decisivo punto di svolta e di separazione ma non di rottura (come gli anni a venire proveranno eloquentemente), marcato da una rispettosa lettera di Dullin – quasi un inno alla libertà e a un impulso a volare con ali proprie – che Barrault ricorda con affetto a un cinquantennio di distanza.

Punto nodale nelle pagine che egli pubblica in quel 1985 è soprattutto il ruolo svolto dalla scuola dell'Atelier nella sua formazione di attore. Una scuola fatta di letture di grandi testi, ginnastica, danza classica, attenzione nei riguardi del teatro orientale, in particolare l'ammirazione di Dullin verso Mei Lanfang e degli attori giapponesi dei quali stimava la capacità di sintesi e di stilizzazione assolute⁴⁷. La ricerca dell'autenticità della sensazione, mette in risalto Barrault, tramite esercizi orientati al percepire senza espressione verbale: paura, dolore, ecc. L'importante ruolo assegnato all'improvvisazione: diventare per esempio un animale (gatto, gallo, pantera, pinguino, corvo, quelli che più affascinavano l'allora giovane allievo). Da questi ricordi emerge in particolare la ventata stanislavskiana portata all'Atelier da Vladimir Sokoloff (1899-1962)⁴⁸, di cui si ricordano gli esercizi di osservazione, come per esempio quello del fiammifero: prima estrarlo dalla scatola e osservarlo *oggettivamente* per alcuni minuti, poi descriverlo; infine l'osservazione *soggettiva*, abbandonarsi a essa fino a sentirsi e “diventare” un fiammifero. Esercizi di improvvisazione che costituiscono una delle attività più rilevanti alla scuola dell'Atelier⁴⁹.

⁴⁷ Su questo specifico punto cfr. Charles Dullin, *Considération sur les acteurs japonais*, «Correspondance», n. 16, maggio 1930, pp. 33-38 (traduzione italiana in Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., pp. 145-146).

⁴⁸ Nato a Mosca da una famiglia ebraica ashkenazita, si formò come attore e collaboratore presso il Teatro d'Arte di Mosca; trasferitosi in Germania nel 1923 diede avvio a una carriera cinematografica proseguita poi in Francia dove emigrò a seguito dell'avvento del nazismo. Dopo la significativa presenza all'Atelier di Dullin si stabilirà definitivamente negli Stati Uniti nel 1937, al seguito della compagnia di Max Reinhardt, per dedicarsi esclusivamente al cinema e alla televisione come ammirato caratterista.

⁴⁹ Si veda lo spazio che Dullin vi dedica all'interno dei *Conseils à un jeune élève* nei *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* del '46 (traduzione italiana in Dullin, *La*

Ma la testimonianza di Barrault va oltre, approfondendo la figura di Dullin attore, di cui si rimarkano la ricerca dell'autenticità del sentire, il «mettersi in stato» come urgenza prima di entrare in scena. «Bisognava vederlo dietro le quinte – rammenta – camminare avanti e indietro, ansimare, finché la temperatura psicologica non si fosse alzata fino a raggiungere la tensione della situazione». Quando ciò non accadeva gli allievi, osservandolo di nascosto, lo vedevano sbuffare, cercare un appiglio, guardare tutto intorno fino a scorgere un dettaglio qualsiasi, per recuperare lo stato di grazia e le condizioni del personaggio.

Dopo il testo di Barrault, nelle pagine 71-79 la rivista propone tre scritti di Dullin (fra i numerosissimi editi o inediti), con una presentazione del menzionato esecutore testamentario Edmond Desportes de Linières. Pagine che testimoniano un'ininterrotta riflessione sul mestiere e le esperienze teatrali, le ricerche e la passione: *Pour une mystique de la scène*, articolo del 1946 apparso in origine sull'ormai introvabile periodico «Cavalcade»; una *Causerie sur Racine* (trasmessa alla radio in una data non meglio precisata)⁵⁰; e

ricerca degli dei, cit., pp. 172-179). L'improvvisazione non come uno sterile tentativo di rinnovamento della Commedia dell'Arte, «ma un metodo vivo per insegnare la teoria e la pratica della *recitazione drammatica*, e favorire lo sviluppo della personalità di ogni allievo». Escludendo l'imitazione del maestro (su questo anche Barrault ricorda quanto Dullin fosse drastico e severo), l'improvvisazione infatti «*obbliga l'allievo a scoprire i propri mezzi espressivi*» (ivi, p. 173). L'esercizio, occorre ricordare, nel corso delle prime stagioni dell'Atelier divenne una sorta di icona simbolica della scuola che Dullin abitualmente offriva al pubblico sotto forma di *lever du rideau*: usanza ottocentesca originariamente concepita come presentazione di una «petite pièce» utilizzata per intrattenere il pubblico puntuale, laddove gli spettatori attratti soltanto dalla «grande pièce» avevano per questo la cattiva abitudine di entrare in sala in ritardo. Per Dullin quello spazio di attesa diventa invece un valido strumento per mostrare, con effetto di sorpresa, l'efficacia del suo insegnamento fondato sull'astrazione in opposizione all'obsoleto naturalismo. Significativi saranno, nel ricordo di Lucien Arnaud (suo braccio destro fin dal 1921), gli esercizi di Génica Athanasiou che con la sola espressione del corpo e del viso lentamente si trasformava in una rosa, mentre in una diversa simile occasione Marguerite Jamois (altra stimata allieva e attrice dell'Atelier dal '21), diventò una violetta. Tra l'entusiasmo del pubblico che, preso da quella forma nuova di espressione e poesia, lanciava a sua volta temi come il mare, la rivoluzione, il fuoco, l'acqua stagnante, il sole. Cfr. Lucien Arnaud, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, 1952, pp. 38-40. Cfr. anche Seragnoli, *Charles Dullin: i sintomi, i sinonimi*, in Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., pp. 210-214, e inoltre Rietti, *Jean-Louis Barrault*, cit., p. 75.

⁵⁰ Il testo originario dattiloscritto è conservato nel Fondo Dullin presso la Bibliothèque de l'Arsenal.

L'esprit de théâtre, note tratte da un quaderno di appunti presumibilmente a sua volta del '46. Con la probabile eccezione della conversazione su Racine sono dunque meditazioni di un Dullin ormai anziano, offerte si direbbe con l'implicito significato di simbolo duraturo e lascito etico e artistico. Testi caratterizzati da denominatori e tratti comuni, da spie e indizi niente affatto secondari.

La sacralità del teatro nella sua complessità, innanzi tutto, ambiente che si intende impregnato di misticismo a salvaguardia del suo significato di raccoglimento, rispetto, spiritualità: un valore assoluto contro ogni genere di materialismo. Idee che Dullin ha professato lungo tutto l'arco della sua vita, ma ancora più forti – possiamo intendere – subito dopo il secondo conflitto mondiale, sovvertitore di regole e di principi morali. Il teatro non può essere un semplice luogo di passaggio, insiste Dullin. Per questo è necessario restituirgli quell'aura mistica che mostra di avere smarrito. Per questo bisogna recuperare e rafforzare il senso e il significato reale della comunicazione fra il palco e la sala, l'attore e lo spettatore: «più questa nozione simbolica dell'edificio consacrato all'esercizio della nostra arte sarà riconosciuto o imposto quando necessario, più saremo gli uni e gli altri educati a rispettarlo in ogni suo più piccolo dettaglio, più il teatro si innalzerà e occuperà il suo posto nella Società» (p. 75). Tutto, in teatro, anche ogni minimo e comune dettaglio dopo l'apertura del sipario contribuisce a creare un'atmosfera vitale e imprescindibile. In questa visione il regista, per Dullin, è considerato alla stregua di un "sacerdote" depositario di una regola e di una disciplina necessarie per trasformare la pratica in esperienza mistica, con ripercussione immediata sul lavoro dell'attore e su uno spettatore "complice" e non distratto o "raffreddato" da ogni genere di rumore fuori scena o di dettaglio o trascuratezza priva di senso. Lo spirito originario della «nobiltà» del teatro come ecclesia e comunità, dunque, luogo di socialità e crescita collettiva.

Potrebbero apparire pagine venate da uno spirito di retorica senile, si potrebbe quasi dire, ma che in realtà denunciano l'assoluta coerenza di Dullin dal 1920 in avanti: dalle annotazioni per un'idea di scuola e il manifesto programmatico dell'Atelier, fino alla conversazione radiofonica sullo «spirito dell'Atelier» tenuta nello stesso 1946, che rammentando l'artista gli inizi concludeva dicendo: «cominciava così la vita rischiosa e precaria di un'impresa disinteressata e il rischio e l'avventura nascevano sempre da questo disinteresse, da questo culto sincero della

poesia, dall'onestà del lavoro e dal disprezzo del denaro»⁵¹. Un *esprit* coraggiosamente manifestato e difeso in ogni circostanza, nonostante le molte vicissitudini e ostilità affrontate nel corso della carriera.

Conversare su Racine, introdotto da due celebri versi di Baudelaire – «*Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté*»⁵² – rappresenta invece per Dullin l'occasione per riflettere (e fare riflettere grazie all'ampia platea radiofonica) su una duplice concretezza del teatro: il significato del linguaggio tragico, il lavoro dell'attore. La sua, va da sé, non è una lettura meramente letteraria, anche se l'esordio è ricco di affondi su forma poetica e contenuti della tragedia raciniana, non mite e psicologica come qualcuno la intende, ma ricca di bellezza e armonia, calma e forza, voluttà e passione. L'uomo di teatro va e vede oltre: un'architettura drammatica sostenuta da due pilastri di pari valore, *le vers et le jeu*, la facciata esterna dell'edificio, la struttura interna dell'opera. Materiali, tutti, che spostano l'attenzione sul vero punto focale della riflessione di Dullin: l'interpretazione, l'utilizzo che l'attore può fare di Racine, nel bene e nel male. Non l'attore tradizionalmente costruito attraverso gli stereotipi, le convenzioni e l'immobilismo radicati nel Conservatoire, la scuola di teatro nazionale e istituzionale per eccellenza. Ma un attore nuovo, allenato alla percezione e alla comprensione, in grado non unicamente di *dire* bene i versi di Racine, quanto piuttosto *jouer* le sue tragedie. E in questo caso l'efficacia del verbo in originale vale più di ogni possibile traduzione, con qualsivoglia eventuale sfumatura: interpretare, recitare, riprodurre, mettere in scena... Un attore consapevole che innanzi tutto deve «capi-
re» per poter «sentire ed esprimere», che deve mettersi al servizio di un personaggio fatto spesso di violenza nei gesti e nel linguaggio: incarnarlo, Racine, dargli il soffio vitale, invece di declamarlo. In sostanza un attore creativo e conscio dei propri modi espressivi e dunque in grado di intraprendere un percorso di ricerca nell'interiorità del personaggio e della situazione, da intendere anche come ricerca entro sé stesso. Una personalità «unica» e non un prodotto seriale.

Dullin, è risaputo, non amava particolarmente la tragedia, e solo nel 1946/47 metterà in scena *Cinna* di Corneille, senza mai affrontare drammi raciniani nel corso della carriera. Parlarne alla radio ha quasi

⁵¹ Cfr. Dullin, *La ricerca degli dei*, cit., p. 59.

⁵² Dalla poesia *L'Invitation au voyage*.

il sapore di un *ballon d'essai*, un pretesto, una mossa tattica come in effetti appare, per amplificare una volta di più principi ritenuti basilari: i capisaldi del verbo artistico e pedagogico di Dullin, il *suo* essere attore. E i versi tragici e i personaggi di Racine assumono tra le pieghe di una stringente analisi il significato di una opportuna ed efficace *contrainte*, proprio per il loro grado di difficoltà e per lo sforzo che richiedono: una lezione *necessaria* anche oltre gli stretti territori della tragedia classica. Ma anche una lezione offerta, dopo le onde radiofoniche, al lettore dei «Cahiers» nel 1985, prima di chiudere un trittico di scritti con la breve e riassuntiva pagina sull'*Esprit de théâtre*. Una semplice annotazione che tuttavia conferma ancora una volta, anche su un foglio di quaderno, l'intransigente severità di un artista poco propenso a concedere sconti.

L'*esprit*: «pochi lo possiedono, pochi lo coltivano, pochi l'amaro» (p. 88). Si vive continuamente immersi nella convenzione e nell'imitazione. Attori, autori, critici, registi, tutti non fanno altro che volgersi indietro e confrontare l'oggi con il passato. Parola d'ordine comune è odiare, criticare, accanirsi ininterrottamente contro la ricerca, allo scopo di appiattire, ammansire, piegare tutto al proprio livello. Così facendo le condizioni creative vengono spente e il teatro finisce con l'essere soffocato come nel clima tropicale di una serra. O, peggio, vittima di iniziative assurde alla ricerca di una originalità a tutti i costi che produce errori per la profonda ignoranza delle leggi drammatiche che, al contrario, quando si è sulla strada giusta, «si conservano intatte anche sotto le forme di espressione più opposte».

La scelta di Desportes de Linières di pubblicare anche queste brevi annotazioni non appare casuale quando leggiamo l'ultimo capoverso: una riflessione sul lavoro di Barrault. Sono certo – scriveva Dullin – che il contributo che egli è in grado di offrire «se perseguito con pazienza, coraggio e totale indipendenza di pensiero, possa aiutare il teatro in generale, procurandogli le modalità espressive che troppo spesso esso trascura quando resta sotto il segno di una verbosità priva di forza e senza ampiezza». E concludeva: «Barrault possiede quello spirito del teatro che si traduce in *azioni* drammatiche ove i gesti e le forme hanno un significato, ove la vita, fuori dalla circostanza e dal balbettio naturalista, si colloca nell'*essenziale* e nell'*ordine*» (p. 89). Righe redatte presumibilmente nel 1946, si è detto, anno della fondazione della Compagnie Renaud-Barrault (che forse fa da sfondo), e a distanza di circa una decina d'anni dalla separazione di maestro e allievo come sopra ricordato. Un opportuno

taglio del cordone ombelicale, la cui efficacia il buon “giardiniere” Dullin sembra ribadire in questa breve nota, al tempo stesso manifestando una certa lungimiranza nell’aver saputo riconoscere in Barrault un allievo esemplare a favore del necessario processo di rinnovamento del linguaggio e dell’arte teatrale: dire e agire, nelle differenze e nelle forme, per uno scopo comune. Ancora una volta l’estetica non disgiunta dall’etica.

Il ricco numero 109 dei «Cahiers» si chiude, almeno nell’ampia sezione dedicata a Dullin, con un contributo di inquadramento storico-cronachistico, *Les Oiseaux d’Aristophane chez Monsieur Dullin*, a firma di Monique Surel-Tupin (pp. 91-111). Quasi a voler precisare la configurazione dell’omaggio riservato all’artista nell’occasione del suo centenario: Barrault introduce, Dullin parla, Surel-Tupin contestualizza e descrive con lo sguardo della studiosa. Tale infatti risulta essere l’autrice in quel 1985, fresca di recenti studi universitari dai quali sono ricavati diversi ragguagli presenti nel suo articolo⁵³.

Della molto apprezzata e celebre rappresentazione del 1928, che Dullin negli ultimi anni di vita in un quaderno di annotazioni private includerà in tutto o per singoli aspetti tra le sue realizzazioni migliori⁵⁴, Surel-Tupin offre un quadro ampio ed esaustivo facendo ricorso a pagine critiche e testimonianze dell’epoca. Una lunga narrazione la sua, allo scopo apparente di equipaggiare lo spettatore contemporaneo con materiale di contestualizzazione ormai sedimentato nella “storia”, e di utile confronto per una lettura dell’allestimento barraultiano, nella sua originalità e non come scontato remake. La celebrazione del maestro da un lato, la convalida di sé allievo nel presente, si potrebbe dire. Del quasi “legendario” spettacolo di Dullin si rievocano le intenzioni registiche: dalla sostanziale ammirazione nei confronti di un Aristofane in grado in tutta la sua opera di congiungere “poesia” e “meraviglioso”, mondo reale e immaginazione; al minuzioso lavoro dello scenografo e costumista

⁵³ Cfr. Monique Surel-Tupin, *Charles Dullin*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 voll., edizione della tesi di laurea discussa nel 1979 all’Università di Paris III, relatore Denis Bablet. Già allieva dell’École Charles Dullin, l’autrice riorganizzò diversamente la ricerca nel 1985, sotto forma di monografia edita dai «Cahiers théâtre Louvain» (cfr. nota 41).

⁵⁴ Insieme a *Chacun sa vérité* di Pirandello, *Jules César* di Shakespeare, *Plutus* di Aristofane, *Le Faiseur* di Balzac. L’annotazione apre il contributo di Surel-Tupin a p. 91 della rivista.

Lucien Coutaud e del giovane Bernard Zimmer incaricato dell'adattamento del testo, fino all'esigenza di una partitura musicale – di Georges Auric – per potere dare vita alle atmosfere di circo/commedia musicale che Dullin vedeva come chiave di volta della sua idea registica.

Con dovizia di dettagli, grazie anche alla ricca documentazione d'archivio del fondo Coutaud, l'autrice si inoltra in una ricostruzione dell'evento (combattendo anche contro l'impossibilità di ricostruire uno spettacolo dopo il suo divenire), valida nel momento in cui più che fare “vedere” il passato riporta in vita il clima e le atmosfere che alimentarono quel 1928: la luminosità e i colori, gli elementi registici essenziali, l'enorme successo popolare e di critica dello spettacolo, la sua lunga durata in cartellone, i molti episodi e non solo che fecero da cornice, soprattutto la forza dello spirito di gruppo che animava l'Atelier, il laborioso impegno fisico degli attori per “trasformarsi” in uccelli (la qualità della scuola), i significati simbolici e la concezione anche politica e “anarchica” che Dullin a pochi anni dal termine del primo conflitto mondiale marcò in un copione già di per sé in tal senso orientato (l'idea di mettere in scena *Les Oiseaux* risale almeno a due anni prima).

In definitiva quel fascicolo 109 dei «Cahiers», nell'introdurre il nuovo allestimento di *Les Oiseaux* realizzato da un Barrault ormai anziano, irrobustisce il dialogo tra il passato e il presente come fattore di alimentazione e stimolo: un muro portante per essere attori consapevoli, ma anche lettori/spettatori informati e dotati di una *correspondance* di dulliniano sapore. In sostanza: una crescita reciproca e collettiva, all'ombra del vecchio *jardinier*.

Per concludere: la “grande fucina” e oltre

Sin qui, con disparità di materiali, è emerso un Dullin soprattutto “raccontato” attraverso le pagine che i «Cahiers» strettamente gli dedicano, tra memorie, sguardi riconoscenti e affettivi, fatti e aneddoti, ricostruzione di eventi, con qualche affondo critico di contestualizzazione ormai “storicizzata” o definizione del suo pensiero di riflessione concettuale quando gli si concede direttamente la parola. È un Dullin *in presenza* che offre la possibilità di sviluppo di incroci e noccioli tematici impliciti nella narrazione e suscettibili di studi, isolando in qualche modo un ventaglio di parole chiave tra di esse collegabili o anche solo

singularmente estensibili. Ma c'è anche un "altro" Dullin nei «Cahiers», sotteso, *nascosto* e *indiretto*, che emerge trasversalmente – quando si osserva con sguardo obliquo e disallineato – tramite pagine, numeri di rivista, tematiche, in cui egli non compare tangibilmente ma dove contenuti e argomentazioni ne rivelano comunque l'essenza. Potremmo dire individuando lo spettro, meglio l'*esprit*, l'imprinting che un personaggio di quel genere e artista di razza ha lasciato sul teatro e sulla cultura del suo tempo e degli anni a venire, non tanto attraverso gli spettacoli, quanto piuttosto grazie alla cerchia che si era formata attorno a lui e all'Atelier, ai suoi fondamenti pedagogici e ai molti allievi.

È la vasta ombra del *jardinier* Dullin, l'ampio parco ricco di una fitta vegetazione di allievi, collaboratori di vario genere, personaggi della cultura che negli anni ha avuto nascita tramite suo e che attecchirà nel teatro francese fino a estendersi in qualche modo e in diverse occasioni con proprietà transitiva anche sui «Cahiers Renaud-Barrault». Il "giardino", l'*hortus*, creatosi nell'ambito di un *esprit nouveau* al quale Copeau dà avvio e in cui Dullin e il suo Atelier avevano trovato ragione di essere, ma anche o soprattutto contribuendo ad alimentarlo e farlo crescere: una "grande fucina" che ha animato e reso feconda la Francia tra le due guerre mondiali e oltre, e tanta parte della civiltà teatrale non solo francese, un patrimonio, un *heritage* indelebile, un'aria "sana" e salubre⁵⁵.

Emergono da ciò con maggiore acutezza plurime domande, per esempio sulle urgenze e necessità indotte dal *milieu* che fa da sfondo, grazie proprio alla forza dell'*esprit nouveau* procreato da quella temperie teatrale ("incubatore", *locus*) in cui nasce e si forma anche Barrault. Nel suo caso diventa per questo ancora più emblematica l'immagine del "letto di Volpone". Ma è ambiente che anche plasma ed educa l'alveo di una rivista come i «Cahiers» da cui scaturisce un complesso delta di

⁵⁵ *Esprit nouveau* inaugurato da Copeau è la definizione con cui Léon Moussinac chiude la prefazione del primo volume (1850-1914), di una divulgativa e tematica *Encyclopédie du théâtre contemporain*, diretta da Gilles Quéant, Paris, Les Publications de France, 1957. Definizione che darà il titolo due anni dopo, firmato F.T. (Frédéric Towarnicki, pp. 7-12), al capitolo di apertura del secondo volume (1914-1950), dedicato ai *grands animateurs* che hanno popolato e vivificato Parigi fra le due guerre mondiali: *L'âge d'or de la scène française et européenne*, Paris, Olivier Perrin, 1959. Tomo introdotto non casualmente da un'intensa e appassionata *Préface* di Jean-Louis Barrault, testimone e osservatore privilegiato.

spie e di indizi da cogliere per quello che direttamente o tacitamente possono significare. Con il sottinteso invito ad afferrarne la natura, non superficiale o indeterminata: non guardare il dito ma la faccia della luna che esso sembra voler indicare e il suo lato nascosto. E là in alto, spesso, un sistema di satelliti che gravitano nello spazio della storia, della memoria, delle relazioni tra cose e persone, nelle loro affinità ma anche nelle differenze, negli accumuli e nelle sottrazioni. Dove Dullin, anche quello “invisibile”, *dice e indica*.

Sono la natura e la qualità stessa delle riviste di teatro, soprattutto quelle generate dalle compagnie e che ne accompagnano la vita, a suggerire una tale direzione. Ma è anche, più in generale, il presupposto e il fondamento dell’oggetto “rivista” in sé: «luogo di domande, di riflessioni, di confronti, di coraggio, di prolungamento della scrittura e della lettura, di aperture verso l’ignoto» e «sinonimo di libertà». Così si esprimeva Simone Benmussa⁵⁶ nel 1985, esponendo una serie di *Soirées des Revues* organizzate dai «Cahiers» presso gli spazi del Petit Rond-Point⁵⁷.

Delle riviste *di teatro e dei teatri* in particolare basta scorrere ancora una volta gli indici, le impostazioni estetiche, la stessa forma materiale, segnalando nuovamente André Veinstein insieme soprattutto all’ormai consistente mole di lavoro e riflessione critica che si è accumulata nell’ultimo venticinquennio (cfr. nota 2). Esse costituiscono un «fatto editoriale totale», nella loro complessità e natura, ma anche un oggetto di indagine a sé stante in quanto espressione di un «organismo vivente» e luogo di riflessione e produzione del pensiero teatrale⁵⁸.

I «Cahiers Renaud-Barrault» non concedono eccezioni e sconti, né potrebbe altrimenti essere. Una forma la loro, come si legge

⁵⁶ 1931-2001: stretta collaboratrice della compagnia Renaud-Barrault e componente della redazione dei «Cahiers» dal 1957 prima di diventarne caporedattrice nel ’65 (su di lei si veda la nota 3 dell’introduzione a questo Dossier).

⁵⁷ Cfr. la *Présentation* dell’iniziativa, nel n. 110, 1985 dei «Cahiers», p. 102: incontri che ospitano in rapida successione una quindicina di responsabili di riviste di letteratura, poesia, psicanalisi, filosofia, arte, scienze sociali, a contrassegnare l’ampia inclinazione dei «Cahiers» e della compagnia di cui sono immagine identitaria, innestandola nei confinanti territori di culture collaterali.

⁵⁸ Cfr. Consolini, *La revue du théâtre comme fait éditorial total*, cit., p. 14. Dello stesso studioso cfr. anche le più approfondite considerazioni in *Per una storia delle riviste teatrali: periodizzazioni e ricerche*, in *Riviste di teatro e ricerca accademica*, cit., pp. 47-68: 49-52.

nell'introduzione a questo Dossier che, similmente alle altre analoghe pubblicazioni e a differenza di volumi e monografie, «può accogliere e accostare facilmente testi frammentari e materiali eterogenei», destinazione ideale della vitalità in eccesso fatta di domande, ricerche e dubbi che si scatenano quando «il processo creativo di uno spettacolo è giunto a compimento», e «irriducibile alla forma del libro, e dello spettacolo»⁵⁹.

Sotto un simile profilo le tracce, le spie indiziarie (a partire dall'esergo) fornite da Dullin e dal suo Atelier nei fascicoli dei «Cahiers» presi in considerazione all'interno di questo articolo possono davvero offrire un esemplare e ampliabile quadro di nodi tematici, di passaggi, svolte e intersezioni, capaci di sviluppi in molte direzioni. Quasi a macchia d'olio, in orizzontale, ma anche in verticale, con il progressivo costruirsi di una mappa orientativa concepita come struttura ad albero "storiografico" aperto i cui intrecci e le cui ramificazioni non siano chiusi ma organizzati verso possibili estensioni e incrementi. Ed è dalla somma di questo primo Dullin, palese, con il secondo, quello che si è definito "nascosto" e "indiretto", che possono uscire le maggiori potenzialità.

Basti qui un solo esempio: il tema scuola e relativa formazione, nella loro concretezza o nelle tensioni dell'utopia e con estensione anche extra teatrale, ravvisabile nei «Cahiers» grazie a quei riferimenti a progetti realizzati, o anche solo semplicemente ideati, che sotto varia misura riconducono al nome di Dullin, partendo proprio dai cardini e dai fondamenti del suo insegnamento e della école de l'Atelier.

Nel 1946 l'EPJD: acronimo dell'associazione cooperativa Éducation Par le Jeu Dramatique, che dà avvio a una scuola progressista orientata a fare nascere attori ma anche educatori "popolari". Progettata da Jean-Marie Conty⁶⁰, si protrae fino al 1952 coinvolgendo Barrault (con Roger Blin, Claude Martin, Marie-Hélène Dasté, André Clavé, Jean Vilar e diversi altri di ceppo dulliniano), e in vari modi appare improntata agli insegnamenti dell'Atelier: con un profilo di strumento utopistico

⁵⁹ Cfr. l'introduzione a questo Dossier.

⁶⁰ 1904-1999: poliedrico personaggio – ingegnere, sportivo, aviatore – certamente di secondo piano oggi, analogamente ad André Frank, entrambi però da approfondire considerando tra le altre cose le loro relazioni con Artaud, nel e dall'ampio mantello dell'Atelier.

di trasformazione della persona e del mondo⁶¹, e con un corollario di presupposti all'epoca decisamente all'avanguardia per la sua visione di formazione olistica dei quadri imprenditoriali e industriali tramite percorsi teatrali che solo decenni dopo troveranno qualifica e consistenza nei territori del teatro cosiddetto sociale.

Qualche anno prima si era assistito al lavoro realizzato dall'Association Travail et Culture (TEC), nata nel periodo della Liberazione (1944) allo scopo di divulgare idee e iniziative di educazione popolare ed esperienze artistiche per mezzo di progetti teatrali, tra i quali nuovamente una scuola. Anche in questo caso emerge il ruolo di Conty che chiama Dullin a fungere da figura chiave nel comitato artistico e come punto di riferimento centrale di un TEC che annoverava suoi allievi come responsabili di vari insegnamenti⁶². E ancora l'idea di scuola che in ben diverso campo e aspetto e periodo storico approderà sulle pagine dei «Cahiers» nel *Projet pour une école critique des arts du spectacle* del 1968, nell'ambito del Théâtre des Nations (cfr. nota 40).

A complemento è opportuno fare riferimento anche a un eloquente inedito documento: una lettera che Barrault invia a Dullin il 9 novembre 1939, della cui segnalazione e messa a disposizione debitamente ringrazio le tre curatrici di questo Dossier⁶³. Uno scritto lungo e articolato, e si presti particolare attenzione alla data, in cui Barrault espone al maestro un progetto di scuola orientato alla formazione dell'attore su base teorica e pratica. In sintesi: un piccolo gruppo di allievi; attività centrata su esercizi di respirazione non tanto in termine tecnico ma come ricerca di armonia col corpo; esercizi posturali; lavoro su “gamme corporee” e ritmi; allenamento delle facoltà intellettuali tramite esercizi di concentrazione; spiegazione dei testi facendo leva su immaginazione e improvvisazione; canto e danza.

Solo un esempio si è detto, utile come possibile indicazione di indagine tematica intersecata su più livelli: in questo caso sulla scorta di

⁶¹ Ne parla un capitolo di Lorelle, *Dullin-Barrault*, cit., pp. 165-204. Ma oggi, per via di notevoli addentellati brasiliani negli anni Cinquanta, cfr. soprattutto Ismael Scheffler, *Educação pelo Jogo Dramático (EPJD): uma escola de teatro francesa*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. X, n. 2, 2020, pp. 1-32, DOI 10.1590/2237-266090984, con ampio e aggiornato apparato bibliografico.

⁶² Ivi, pp. 5-6.

⁶³ La lettera è conservata tra i materiali d'archivio del fondo Renaud-Barrault presso la Bibliothèque nationale de France: FOL-COL-178(1).

una vocazione/indirizzo di stampo pedagogico da leggere come sensibile denominatore comune fra uomini non solo di teatro.

Infine: realtà, contesti e situazioni diverse che ribadiscono il valore patrimoniale di una rivista che è miniera, ricca di materiali differenziati che indicano gallerie e cunicoli, appartenenze e inclusioni, attinenze e differenze, in zone sovrapponibili o limitrofe, ma non tra di loro estranee. Non certo per edificare “diversamente” monumenti stabili e “definitivi” (quanto improbabili nel tempo), ma visioni problematiche che pongano in essere domande, questioni, dubbi. Il lavoro dello storico *tout court*, ma ancora di più la ricchezza di una storiografia ad ampio spettro, con tutte le potenzialità offerte da una rivista di compagnia teatrale come i «Cahiers», in grado spesso di proporre, formulare e rielaborare il *verbum* dei maestri.

Solo uno studio complessivo potrà probabilmente rendere conto a fondo del proiettarsi della vasta ombra del maestro e *jardinier* Dullin sulle sue pagine (meglio, nelle menti degli ideatori)⁶⁴, pur senza enfatizzarne o esagerarne la presenza e l'impronta nella lunga durata di pubblicazione. Immagini destinate per forza di cose a sbiadirsi, ma non ad annullarsi, a mano a mano che ci si allontana dalla breve distanza della sua scomparsa, da quella di Copeau, di Artaud, da quegli iniziali anni Cinquanta che vedono ancora in vita molti dei collaboratori dell'Atelier e dei coevi e correlati ambienti teatrali francesi.

Con l'implicita necessità di «trovare il passo per uno spirito nuovo che sappia valorizzare» l'eredità dei maestri, degli *ainés*, senza però «restare impigliati nella loro storia»⁶⁵.

Un impegno per Barrault e per i «Cahiers»: escludendo tradimenti o apostasie nei riguardi della nascita teatrale originaria e della sua forte tradizione.

⁶⁴ Compreso il non trascurabile collaboratore André Frank degli anni iniziali; cfr. in maniera più dettagliata la nota 2 dell'introduzione a questo Dossier.

⁶⁵ *Ibidem*.

Samantha Marenzi

ARTAUD NEI «CAHIERS RENAUD-BARRAULT»
IL DIALOGO CON GLI ANTENATI
E LA FORZA DI UN TEATRO LATENTE

Il 4 marzo 1948 moriva Antonin Artaud. Aveva trascorso la sua vita tra poesia e teatro passando attraverso una turbolenta partecipazione al movimento surrealista, la formazione nel cuore della scena di ricerca francese e la sperimentazione teatrale approdata alla forma di un libro che avrebbe influenzato generazioni di teatranti in ogni parte del mondo. Moriva dopo i viaggi iniziatici in Messico e in Irlanda, dopo un internamento decennale in diversi manicomi e un ritorno alla libertà, alla scrittura e al teatro usati per insorgere contro la società che lo aveva rinchiuso. Così si era ripreso, per gli ultimi due anni della sua vita, un posto centrale nella cultura della Parigi liberata dall'occupazione nazista. A dieci anni dalla sua scomparsa, dopo diversi omaggi su riviste letterarie, gli dedicano un numero i «Cahiers Renaud-Barrault» diretti da Jean-Louis Barrault, attore, regista, figura centrale del teatro francese del dopoguerra che con Artaud, quindici anni più anziano di lui, aveva condiviso gli anni della formazione. Nel 1935 Barrault debuttava alla regia con lo spettacolo *Autour d'une mère* che aveva molto colpito Artaud¹, reduce invece dalla delusione per il suo *Les Cenci* di cui il giovane amico aveva seguito la gestazione. In quel passaggio, dove l'uno abbandonava la pratica della scena e l'altro inaugurava una lunghissima carriera, Barrault trasformava la forza di un teatro mancato in una eredità concreta, attiva già nel presente della loro frequentazione. L'omaggio che la sua rivista gli tributa nel 1958 raccoglie i contributi di drammaturghi, filosofi, artisti e intellettuali che guardano all'influenza di Artaud sul teatro a loro contemporaneo.

¹ Come è noto, Artaud aveva pubblicato sullo spettacolo l'articolo *Autour d'une mère. Action dramatique de Jean-Louis Barrault au Théâtre de l'Atelier* («La Nouvelle Revue Française», n. 23, Juillet 1935, pp. 136-138), poi raccolto ne *Le Théâtre et son Double* (Paris, Gallimard, 1938).

Implicitamente, il numero impone Barrault, negli anni Cinquanta e Sessanta apparentemente lontanissimo dai suoi insegnamenti, come il depositario dei suoi saperi. Erede diretto di colui che, allontanandosi dal teatro, ne era diventato un maestro.

Alchimie teatrali e cormorani. Artaud nei «Cahiers Renaud-Barrault»

Nel 1953 Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud fondano la rivista legata alle produzioni della loro compagnia attiva dal 1946. La drammaturgia e il rapporto della scena con gli autori vi rivestono un ruolo centrale, ma come emerge dal testo programmatico che Barrault pubblica sul primo numero² – e dallo spoglio sistematico di tutti i numeri che arrivano fino al 1988³ – una urgenza altrettanto cocente è quella di conservare un dialogo con i propri antenati, che sono uomini di teatro. Nella scrittura di Barrault il racconto delle origini è quasi ossessivo, e riguarda i suoi maestri (Decroux, Dullin, indirettamente Copeau), gli ambienti e le relazioni (i surrealisti e in particolare gli eretici del movimento), le pratiche che hanno dato l'avvio alla sua brillante vita sulle scene (il mimo corporeo, l'improvvisazione, l'intreccio, da subito chiaro e sperimentato in combinazioni sempre diverse, tra letteratura e lavoro attoriale). Artaud è presente in tutti e tre questi territori, e figura come un interlocutore costante del dialogo che Barrault intesse col teatro convocando i vivi e i morti, le presenze attive della scena e le guide spirituali che gliene hanno mostrato i risvolti invisibili. L'omaggio che i «Cahiers Renaud-Barrault» gli tributano nel 1958 è solo una tappa di questo confronto che Barrault avvia nella sua scrittura già all'indomani della scomparsa del poeta e che, a partire dalla fondazione dei «Cahiers», coltiverà nella loro lunga durata. Nel 1949 infatti Barrault gli consacrava un capitolo della sua autobiografia, uscita in un anno che aveva visto la morte di Copeau e di Dullin segnando la fine di un'epoca di maestri e responsabilizzando la nuova generazione rispetto a una eredità eterogenea e stratificata, esposta sia al rischio di dispersione che a quello della cristallizzazione. Barrault apriva il capitolo partendo dal

² Jean-Louis Barrault, *Présentation des Cahiers*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, pp. 3-8.

³ Ringrazio Cecilia Carponi per il lavoro di spoglio realizzato nelle fasi preparatorie del presente Dossier.

carisma personale e dal rischio di vedersi assimilati alla sua figura: «Après la nature vigoureuse de Charles Dullin, après l'amitié exigeante, d'une exigence à la Alceste, d'Étienne Decroux, c'est le caractère grandiose d'Antonin Artaud qui m'a le plus frappé. J'avais "reçu" Charles Dullin au point de lui ressembler. Je devais subir Artaud d'une façon identique, jusqu'au mimétisme»⁴, e, dopo descrizioni e aneddoti, entrava nel vivo del difficile magistero teatrale: «Artaud, insatisfait sans doute des joies artistiques que procure le théâtre, transporta ses propres possibilités théâtrales dans la vie. Il vécut authentiquement son personnage et se consuma avec lui. Il devint théâtre»⁵.

Barrault proseguiva coi debiti letterari (le letture suggerite, tutte orientate verso i saperi delle filosofie orientali o degli antichi misteri), coi riferimenti a *Le Théâtre et son Double* («la cosa più importante che è stata scritta sul teatro del ventesimo secolo»⁶), con la convergenza tra poesia e azione scenica («è come poeta che ha sempre recitato»⁷), e concludeva col *Petit traité d'alchimie théâtrale*, «senza sapere più troppo bene che parte di responsabilità può avere Artaud in queste divagazioni» ma di fatto ascrivendo queste pagine sotto il suo nome, corredandole di riferimenti ai testi che Artaud gli aveva fatto conoscere, teorizzando una tecnica di respirazione per l'attore in larga misura debitrice del testo *Un athlétisme affectif*⁸ redatto nel 1935 (un anno decisivo per la loro frequentazione e per la ricerca teatrale di entrambi) e raccolto ne *Le Théâtre et son Double* (uscito nel 1938). Si tratta di due date emblematiche. Il libro doveva uscire nel '35 e, nelle intenzioni dell'autore, provocare nel teatro francese il terremoto che il suo spettacolo non era riuscito a scatenare. Artaud aveva fretta perché temeva che gli rubassero le idee e che gli eventi cambiassero il contesto della loro ricezione. Aveva ragione, poiché il libro, che appare mentre lui è in manicomio da due anni e a ridosso dello scoppio della guerra, non ha l'effetto sperato. Lo avrà anni dopo, con le riedizioni (in particolare quella del '44

⁴ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, Paris, Jacques Vautrain Editeur, 1949, p. 59.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 60, traduzione mia.

⁷ Ivi, p. 61, traduzione mia.

⁸ Ancora molti anni dopo Barrault parla degli insegnamenti di Artaud il quale disponeva di una «alchimia respiratoria» capace di generare stati psico-fisici predefiniti. Cfr. Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 108.

che costituisce un impulso significativo alla mobilitazione di un gruppo di attori e scrittori per la sua liberazione) e con le traduzioni (notoriamente quella americana del '58 e a seguire le tante che avrebbero permesso alle sue idee di contagiare il teatro di mezzo mondo)⁹. Ma al di là del destino del libro, che raccoglieva scritti e testi di conferenze redatti tra il 1931 e il 1935 (mentre il poeta maturava la visione di un nuovo teatro e Barrault si formava con Dullin, che un decennio prima era stato il suo stesso maestro) e che si chiudeva con l'articolo dedicato al suo primo mimodramma (il quale assumeva i contorni di una consegna), Barrault conosceva bene quelle idee. Già nel '39 le usava in una lettera a Dullin inviata dal fronte di guerra accompagnata da un dettagliato progetto di scuola¹⁰. È la lettera di un allievo bruscamente allontanato dal teatro che scrive al suo maestro di come bisognerebbe formare gli attori. Prima ancora che Artaud e Dullin diventino degli antenati, Barrault costruisce la linea di una filiazione.

Il capitolo delle *Réflexions* del '49 dipanava il groviglio tra influenza personale ed eredità teatrale attraverso i due elementi – un uomo che diventa teatro e un maestro che insegna le tecniche della scena attraverso i saperi alchemici – che sono anche i perni dei due contributi di Barrault al numero che la sua rivista dedica ad Artaud nel 1958, dove ripropone il *petit traité* introducendolo con qualche riga in cui spiega: «Artaud s'était penché avec sagacité sur le problème de la diction et sur l'importance du geste. Mais il ne pouvait aborder une matière qu'en alchimiste, en magicien. Cet esprit alchimiste trouva en moi des résonances»¹¹, e prosegue dichiarando ancora una volta che il trattato è una sua divagazione in cui non è più chiara la responsabilità di Artaud. È una formula interessante per maneggiare l'utilizzo delle sue idee e collocarsi nella sua linea di trasmissione. Del resto l'alchimia era uno dei doppi che Artaud aveva individuato nelle sue riflessioni degli anni Trenta, e che faceva del teatro un luogo di trasmutazione

⁹ Della storia e dell'efficacia del libro mi sono occupata in *Artaud 2018. Date, libri e messaggeri*, «Teatro e Storia», n. 39, 2018, pp. 287-308.

¹⁰ Lettera del 9 novembre 1939, Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque nationale de France (d'ora in avanti BnF), Fonds Renaud-Barrault, FOL-COL-178(1). Sui carteggi tra Barrault, Dullin e Madeleine Renaud immediatamente successivi allo scoppio della guerra, e per la loro lettura in trasparenza con altre lettere dal fronte tra maestri e allievi di teatro, rimando a *Un cavallo fantasma*, l'introduzione al presente Dossier firmata dalle sue curatrici.

¹¹ Jean-Louis Barrault, *Pour un petit traité d'alchimie théâtrale*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 166-173: 166.

della materia, di trasformazione da un materiale grezzo a uno aureo, che riguardava, a diversi livelli, l'attore nel suo percorso di essere umano e la scena come territorio di rigenerazione culturale.

Il trattato figura dunque senza le pagine che lo precedono nella versione dell'autobiografia, dove Barrault descriveva il portamento, i tratti, la "bellezza regale", l'ironia e la tensione tra lucidità ed esaltazione che caratterizzavano la figura di Artaud. Le stesse pagine compongono l'altro contributo raccolto nei «Cahiers» sotto il titolo *L'homme Théâtre*¹². I due saggi proposti nel tributo del '58 spacchettano quindi il capitolo dedicato ad Artaud nelle *Réflexions sur le Théâtre* del 1949.

Una tale ecologia è frequente nella scrittura di Barrault, i cui frammenti migrano da cornici autobiografiche a contesti programmatici. In questo caso la sua operazione di trapianto ha l'effetto di riportare sia i suoi personali ricordi (spesso venati da un lirismo retorico e auto-celebrativo), sia la scienza di Artaud (messa a punto in forma di libro e perciò confusa per una "teoria"), nella casa del teatro. Sebbene i due contributi di Barrault alla rivista non siano stati scritti per l'occasione la loro funzione è decisiva e – anche per la centralità del suo ruolo di direttore e per la sua posizione di uomo di scena completo, capace di coniugare le tecniche e la drammaturgia, la sperimentazione e il successo, le frequentazioni degli esordi (tra cui il legame con Artaud) e le consacrazioni del suo consolidamento (come la benedizione di Claudel, che Artaud aboriva) – costituiscono lo scheletro del numero.

Gli altri articoli che lo compongono arrivano da diverse prospettive. Vi partecipano autori teatrali e critici che vedono la sua eredità più forte, seppure indiretta e apparentemente paradossale, nella nuova drammaturgia. Si dirà più avanti di questo aspetto, che connota l'analisi dell'influenza di Artaud proposta dai «Cahiers». Ci sono poi le interpretazioni filosofiche di Jean Wahl¹³ e Maurice Blanchot¹⁴ che anticipano il grande interesse dedicato al poeta negli anni Sessanta. Ma soprattutto il numero

¹² Id., *L'homme Théâtre*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 46-48.

¹³ Jean Wahl, «Antonin Artaud? Personne», ivi, pp. 61-65. Wahl aveva conosciuto Artaud negli anni Venti nell'ambiente della «Nouvelle Revue Française» e lo aveva frequentato nei caffè parigini. Lo avrebbe ritrovato dopo la guerra attraverso la sua allieva e amica Colette Thomas, molto vicina ad Artaud dal 1946.

¹⁴ Maurice Blanchot, *La cruelle raison poétique*, ivi, pp. 66-73. Tra i più importanti filosofi della sua generazione, Blanchot è stato un punto di riferimento per i pensatori di

raccoglie, oltre a testi inclusi per affinità tematiche ma non espressamente dedicati ad Artaud, le testimonianze dirette: quelle di Arthur Adamov, Marthe Robert, André Frank, che saranno l'oggetto delle prossime pagine in quanto incentrate sull'eredità teatrale, e quelle di artisti di diverse generazioni: le vecchie conoscenze come il pittore André Masson, che aveva condiviso con Artaud il controverso rapporto col surrealismo e la sperimentazione tra pittura, scenografia, poesia e teatro¹⁵ (e negli anni Trenta aveva collaborato con Barrault e firmato lo stemma della compagnia che per molti anni ha troneggiato sulla copertina della sua rivista) e il cineasta Abel Gance, per cui Artaud aveva interpretato Marat in *Napoleon* (1927) e Savonarola in *Lucrece Borgia* (1935) e che qui ne parla come di qualcuno che ha colto un segreto per il quale la vita si è vendicata; alcuni collaboratori e seguaci degli ultimi anni della sua vita, come il gallerista Pierre Loeb che nel luglio del '47 aveva ospitato la sua mostra *Portraits et dessins* (occasione di due letture pubbliche ritenute delle tappe cruciali del suo "ritorno al teatro") e partecipa al numero con un contributo sul rapporto di Artaud con la pittura¹⁶ e lo scrittore Henri Pichette, che partecipa con "l'offerta" di un poema anni dopo declamato da lui stesso con un evidente richiamo alle tecniche vocali dell'ultimo Artaud¹⁷; ma anche artisti più giovani come il compositore Pierre Boulez (dal 1946 al 1956 direttore musicale della Compagnie Renaud-Barrault), che vede nelle letture pubbliche di Artaud una indicazione su come operare per fondere suono e parola e una risposta alle preoccupazioni della musica del tempo¹⁸.

Non è semplice in poche pagine rendere conto dei legami, delle storie e delle filiazioni che intrecciano questi nomi tra loro e ad Artaud in una

quella successiva come Jacques Derrida e Michel Foucault, che a loro volta si sarebbero interessati ad Artaud.

¹⁵ Masson partecipa al numero con un ritratto del poeta e due testi: *Artaud, lui-même* (pp. 9-10), tratto dalle interviste raccolte da Georges Charbonnier e pubblicate nel '58 (poco prima dell'uscita del «Cahiers») da Julliard (lo stesso editore della rivista); *Conversation avec A. Masson* (pp. 11-15), frutto di una sollecitazione dei redattori che gli domandano di ampliare quell'estratto.

¹⁶ Pierre Loeb, *Dessinateur et Critique*, ivi, pp. 115-118.

¹⁷ Henri Pichette, *Poème offert par-delà le temps*, ivi, pp. 76-79. L'autore lo declama nel documentario di Gérard Mordillat e Jérôme Prieur *La Véritable Histoire d'Artaud le Momo* (1993).

¹⁸ Pierre Boulez, *Son et verbe*, ivi, pp. 119-125: 125.

prospettiva di lunga durata (dagli anni Venti agli anni Sessanta) possibile solo nel segno di Barrault, che nella sua esperienza tiene insieme, oltre ad amici e collaboratori vecchi e nuovi, maestri della scena del passato e autori teatrali del presente. La sua rivista è una parte importante di questa tessitura del tempo del teatro e in molte occasioni il fondatore la userà per mantenere un dialogo con interlocutori scomparsi prima della sua fondazione. Artaud, presente in vario modo in diversi numeri, è senz'altro uno di questi. A ogni suo ritorno, Barrault, la sua compagnia e la sua rivista vivono una fase diversa della loro avventura, per cui la presenza degli antenati costituisce un importante filo di continuità.

Ad esempio, l'omaggio ad Artaud dei «Cahiers Renaud-Barrault» viene riproposto nel 1969 con alcune differenze non solo di struttura e di contenuto (molti contributi non vengono riproposti e quelli che restano vengono raggruppati con criteri differenti), ma anche di contesto. Non è mia intenzione proporre una lettura comparata dei due numeri, ma mi sembra interessante tracciare sommariamente lo sfondo di quest'ultimo cambiamento attraverso i movimenti della compagnia che nella stagione 1958/1959 ha sede al Théâtre du Palais-Royal, dove avrebbe trascorso solo un anno. Aveva lasciato nel '56 il Marigny, il teatro che la aveva accolta sin dalla fondazione e nel '57 si era insediata al Théâtre Sarah-Bernhardt. Poi, nel '59, Barrault sarebbe approdato all'Odéon, un teatro pubblico da cui l'occupazione degli studenti nel maggio del 1968 l'avrebbe defenestrato. È un passaggio importante e si situa tra i due numeri dedicati ad Artaud, i quali vedono la luce subito prima e subito dopo quell'evento.

Se il numero del '58 portava il titolo *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps*, nel '69 la proiezione dell'influenza teatrale scompare e il volume (forse anche per via del passaggio dall'editore Julliard a Gallimard che implica un cambiamento dell'impostazione grafica) porta semplicemente il nome del poeta seguito da una lista degli autori che firmano i contributi. Del resto la forza della visione artaudiana sul teatro della generazione successiva divampa proprio in quel decennio ad esempio attraverso l'esperienza del Living Theatre, che legge la traduzione de *Le Théâtre et son Double* nel 1958 e presenta a Parigi lo spettacolo *Paradise Now* nel 1969: una coincidenza indiretta rispetto alle due pubblicazioni della rivista ma significativa visto il peso di quella lettura sugli spettacoli prodotti dal gruppo negli anni tra queste due date che portano il Living dall'America all'Europa e lo vedono nel cuore delle contestazioni del

Sessantotto, protagonista dell'occupazione dell'Odéon che avrebbe simbolicamente scaraventato Barrault, direttore di quella istituzione, dall'altra parte delle barricate.

Così una nota redazionale presentava il «Cahiers» del '69, uscito mentre la compagnia portava in giro per il mondo lo spettacolo su Rabelais inaugurando anni di sperimentazioni in spazi non convenzionali e di nomadismo tra diverse sedi.

Nous avons publié ce numéro consacré à Antonin Artaud en mai 1957 [*sic*].

Seul le premier tome des œuvres complètes avait alors paru et notre but était de favoriser cette publication et de faire connaître l'importance de l'influence de l'œuvre d'Artaud sur le théâtre contemporain. On sait depuis, comment s'est transmise cette influence auprès des jeunes compagnies du monde entier¹⁹.

Il primo volume delle *Œuvres Complètes* era uscito nel '56 tra molte difficoltà. Nel 1958 si denunciava l'urgenza di una pubblicazione completa degli scritti inediti, fortemente osteggiata dalla famiglia, per restituire al poeta, almeno a posteriori, la voce che in vita gli era stata tolta²⁰. Nel '69 la sua figura appare in gran parte riscattata, addirittura abusata. La ricezione interna del suo lascito è molto diversa dall'ondata di contagio internazionale innescata dagli scritti sul teatro: è una ricezione meno spregiudicata nell'uso di parole d'ordine e più controllata dalla cerchia di testimoni che tendono a proteggere Artaud da fraintendimenti postumi e appropriazioni indebite. E soprattutto, non si limita a *Le Théâtre et son Double*.

Chi lo aveva frequentato negli anni Trenta, quando Artaud si dedicava attivamente alla pratica scenica, aveva assistito al suo abbandono della dimensione dello spettacolo e al progressivo assorbimento del teatro nell'orizzonte della cultura, della poesia e addirittura del corpo e della biografia. Ne erano stati testimoni Barrault, che già nel '49 scriveva che Artaud era “diventato teatro”, e André Frank, caporedattore dei «Cahiers» il cui numero dedicato ad Artaud riproduce una dedica dove quest'ultimo nel 1947 gli scriveva: «Il n'y avait déjà plus de théâtre quand nous nous connûmes. Mais nous nous somme

¹⁹ «Cahiers Renaud-Barrault», n. 69, 1969.

²⁰ Vi fa riferimento lo storico del surrealismo e critico militante Maurice Nadeau, *Depuis dix ans...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, p. 16.

élevés contre le théâtre. Aujourd'hui la question du théâtre ne se pose même plus»²¹.

Artaud e Frank si erano conosciuti nel 1934. Per l'allestimento de *Les Cenci* (maggio 1935) il giornalista gli aveva fatto da segretario. Poi avrebbe a lungo collaborato con Barrault a partire da *Autour d'une mère* (giugno 1935). Nel 1952, un anno prima della fondazione dei «Cahiers», Frank aveva raccolto le lettere inviate da Artaud a Barrault tra 1935 e il 1945 (da Parigi, dal viaggio in Messico e dal manicomio di Rodez)²². È una ricognizione precoce che oltre a illustrare la loro relazione e a restituire in poche pagine l'andamento della scrittura e della vita di Artaud – dal teatro alla follia passando per una iniziazione rituale sul piano di una cultura magica – propone una lettura sul suo “universo teatrale” nella prefazione di Paul Arnold, una raccolta di recensioni a *Les Cenci*, una biografia completa e una bibliografia dettagliata. Frank contribuisce con un testo in cui emergono alcune tematiche che domineranno le testimonianze raccolte nel «Cahiers» del '58: le difficoltà di una restituzione a posteriori dell'esperienza artaudiana e l'individuazione del teatro come unico terreno per una sua possibile ricaduta concreta. Proprio quel terreno sul quale in vita pare aver fallito costituisce il luogo della sopravvivenza della vitalità del suo pensiero.

A propos d'Antonin Artaud, on ne voudrait que «témoigner». Mais même témoigner, s'avère singulièrement difficile pour qui veut l'évoquer dans l'action, dans le moment, dans la vie. Antonin Artaud semblait, pour chaque parole, pour chaque geste, pour chaque entreprise, engager le tout.

C'était le théâtre – énorme aventure en soi, puisque le théâtre, on le sait, est à lui seul un monde – et, en même temps, ce n'était pas que le théâtre. Tout, si l'on peut dire, devenait par lui le tout de l'Univers; le détail se métamorphosait en signe. Ainsi l'on passait très vite de la mise en scène à la destinée, ou plutôt à la destination de l'homme, de la destination de l'homme à celle de l'Être, de l'Être à la Métaphysique²³.

L'impresa di Artaud, prosegue Frank, ha favorito la ricerca di «un'arte drammatica fatta di tensione, di potenza, di umanità di cui

²¹ «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, p. 2.

²² *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Paris, Bordas, 1952 (tradotte in italiano nel volume curato da Enrico Badellino *Vivere è superare se stessi*, Milano, Archinto, 2000).

²³ André Frank, *Rencontres avec Antonin Artaud et Jean-Louis Barrault*, ivi, pp. 51-85: 51.

Jean-Louis Barrault si mostra oggi, dopo quindici anni, il brillante portavoce»²⁴. L'autore ricostruisce questo passaggio che vede lo snodo nei due spettacoli del 1935²⁵, quando ancora Barrault, il quale mentre assisteva alle prove de *Les Cenci* preparava il suo debutto da regista, non immaginava che «avrebbe ripreso un giorno, di diritto, il grande messaggio patetico di Antonin Artaud»²⁶. Uno scacco e un successo che nella lettura di Frank sembrano costituire nel loro insieme l'atto di nascita di Barrault, come se questo presupponesse la distruzione di ciò che lo stava generando. Artaud è quindi indicato, più degli altri maestri, come la sorgente primaria di un percorso che negli anni successivi avrebbe rinnovato tutti i livelli della scena francese, dall'azione al gesto alla parola fino alla regia, al rapporto con la musica e agli aspetti direttivi e organizzativi: Dullin gli ha dato una casa, un lavoro, e la passione per la scena; Decroux gli ha rivelato il suo temperamento, gli ha trasmesso un'esperienza quasi miracolosa e lo ha inserito in una genealogia di innovatori; ma è stato Artaud, secondo Frank, a dare a Barrault la chiave di un teatro nuovo, passandogli «il soffio che riaccende il prodigioso braciere drammatico»²⁷. Torna su questi aspetti anche nel contributo al numero dei «Cahiers» del 1958 dove scrive: «On a décrit déjà le chemin qui mène du *Théâtre et son Double* et des *Cenci*, à la naissance de l'action dramatique, à la rénovation de la présence corporelle, aux coups d'éclat d'*Autour d'une Mère* [...]; on pourrait dire aussi combien la cassure d'Artaud annonce fatalement, et prépare, les formes techniques diverses du spectacle contemporain»²⁸.

Nel 1957 accanto a Frank appaiono i membri di un nuovo comitato di redazione dei «Cahiers» che comprende Jean Capin, coinvolto in vario

²⁴ Ivi, p. 53, traduzione mia.

²⁵ La visione di questi due spettacoli come di un'unica azione – seppure incompleta – di rinnovamento del teatro era anche nella lettura che ne aveva fatto René Daumal nell'articolo *Coup de théâtre* (inizialmente apparso sulla rivista «Écrits du Nord», n. 2, 1935, pp. 173-178, poi raccolto in Odette et Alain Virmaux, *Artaud vivant*, Paris, Nouvelle Editions Oswald, 1989, pp. 197-203), sulla cui analisi rimando a Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 146-166.

²⁶ André Frank, *Rencontres...*, cit., p. 72, traduzione mia.

²⁷ Ivi, p. 75, traduzione mia.

²⁸ André Frank, *De la prise à la gorge à la prise à témoin...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 211-215: 212.

modo nell'omaggio ad Artaud²⁹, e Simone Benmussa, che nel 1965 diventerà caporedattrice della rivista e sarà dunque la "regista" del numero del 1969.

Nel 1960³⁰, in un numero in gran parte dedicato a Ionesco, Benmussa pubblicava un breve saggio su Artaud nel quale paragonava il poeta a un'isola solitaria, separata dagli uomini dal movimento oscuro e pericoloso di un mare difficile da attraversare.

Et si l'homme ne peut y atteindre par lui-même, il lui faudra emprunter une embarcation, un intermédiaire, il lui faudra être conduit solennellement par quelque chose qui *connaisse* les pièges de la mer, par un prêtre qui le guide. Et ce chemin vers l'île prend un caractère rituel, seuls, les initiés y accèdent et en parlent d'une manière grave. Solitude, secret, puissance, mythe, là est l'enchaînement qui crée l'incompréhension. Ainsi nous voilà pris au piège.

Au piège de ceux qui ont entouré Antonin Artaud d'une mer secrète, qui ont fait de cette obscurité sa valeur principale alors qu'on oubliait sa lumière. Il est curieux de lire ce qu'ont écrit ses *amis* sur lui, ils célèbrent un culte, plus qu'ils ne parlent du poète³¹.

Nel caso di Artaud e dei suoi adepti sembra di essere, secondo Benmussa, su una di quelle isole deserte in cui di notte i cormorani battagliano tra loro al punto da lasciare all'alba la terra coperta di piume, praticamente invisibile.

Il y eut semblable bataille pour Artaud. C'est à qui l'aura le mieux aimé, le mieux compris, le moins trahi sans jamais pouvoir vraiment ni le décrire, ni l'expliquer. La mer est à nouveau couverte de mots et Antonin Artaud déchiré, enseveli.

Donc, ne nous trompons pas, ne nous reposons pas sur des souvenirs par définition déformés. Ne vivons pas de morts, auxquels nous fabriquons, avec nos mains malhabiles et tardivement impatientes, des corps glorieux en les ressuscitant, car c'est les trahir après les avoir plus sûrement tués³².

²⁹ Oltre a stilare una bibliografia su Artaud, Capin firma un contributo dal titolo *Soixante ans après...* (ivi, pp. 157-161) dedicato a un parallelo tra lui e Nietzsche nel segno di un rifiuto del teatro esistente e di una tensione verso una scena situata nel passato remoto (il mondo antico del filosofo) o nel futuro (dove il teatro di Artaud condivide lo spazio con quelli di Craig e di Appia).

³⁰ È dello stesso anno, in un numero dedicato ai teatri d'Oriente, un altro contributo di Frank dal titolo *D'Antonin Artaud aux cérémonies hittites*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 31, 1960, pp. 118-121: 118.

³¹ Simone Benmussa, *Antonin Artaud et la bataille des cormorans*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 29, 1960, pp. 118-121: 118.

³² Ivi, p. 119.

A provocare questa reazione sono il numero che la rivista «La Tour de Feu» aveva dedicato ad Artaud pochi mesi prima e le durissime polemiche che avevano scatenato i contributi lì raccolti, morbosamente incentrati sulla sua pazzia³³. Ma il monito dell'autrice ha un valore che va al di là della contingenza e il suo articolo indica una via fertile restituendo, come aveva fatto Frank, l'opera di Artaud al dominio del teatro inteso come campo sperimentale dove un'esperienza feconda può generare a oltranza qualcosa di vivente. Quella di Artaud, anche quando non parla di teatro, gli appartiene in quanto è un'opera semenza, profetica in senso letterale perché interpreta la realtà trasmettendola all'immaginazione e al corpo di chi la recepisce nel presente, e nel futuro. Così i «Cahiers Renaud-Barrault», in un momento di rinnovato e acceso dibattito intorno all'eredità di Artaud, prendono la parola, e lo fanno esplicitamente col contributo della redattrice, e implicitamente con un saggio di Barrault dal titolo *L'acteur: "athlète affectif"*.

Barrault parla qui della pratica scenica come attività atletica, che condivide con lo sport la dimensione del gioco e l'utilizzo di uno strumento d'eccezione come il corpo umano. «Pour nous, gens de théâtre, le corps humain est avant tout: une cage thoracique, une colonne vertébrale, autrement dit: un soufflet, un fouet»³⁴, e riprende ancora una volta il discorso sul respiro avviato da Artaud in *Un athlétisme affectif* qui esplicitamente evocato nel titolo.

È dunque il teatro il luogo dell'eredità possibile, in cui possono convergere la biografia e la scrittura. Ed è Barrault, uomo di teatro continuamente in dialogo coi suoi antenati attraverso le pagine della sua rivista, a sperimentarne gli effetti, usando le parole del maestro e allo stesso tempo facendole sue.

Nel 1970, l'anno successivo alla riedizione del numero in omaggio ad Artaud, i «Cahiers» ospitano diversi suoi scritti. Nel numero 71 (primo semestre del 1970) appare *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, il testo

³³ Si tratta del numero dal titolo *Antonin Artaud ou la santé des poètes* che raccoglie, tra gli altri, i contributi del dottor Ferdière, della sorella di Artaud Marie-Ange Malausséna, di André Breton: «La Tour de feu», n. 63-64, 1959.

³⁴ Jean-Louis Barrault, *L'acteur: "athlète affectif"*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 29, 1960, pp. 86-95: 92. Il testo è tratto da un discorso pronunciato al congresso *Contribution du Sport au Perfectionnement professionnel et au Développement culturel* organizzato dall'Unesco a Helsinki nell'agosto 1959.

di una conferenza tenuta in Messico nel marzo 1936 che ricostruiva le esperienze più significative della scena francese a partire da Copeau, Lugné-Poe, Dullin, Jouvet, Pitoëff, Baty, e che si concludeva con Barrault come giovane rappresentante della ricerca teatrale. I redattori lo collocano prima dei materiali su *Autour d'une mère* proponendo un insieme di scritti organico sulla fase germinale della sua esperienza. Già nel 1954, nel settimo numero della rivista, era stata ripubblicata la recensione di Artaud a quello spettacolo³⁵ e ancora nel 1965, nel numero dedicato alla ripresa, da parte di Barrault, del suo secondo mimodramma, *Numance*, la rivista pubblicava le note di messa in scena de *Les Cenci*, anche qui ricostruendo un dialogo che resta radicato in quegli anni di frequentazione e di sperimentazione.

Nel numero 72, dedicato ad Alfred Jarry, figura invece una antologia di testi di Artaud di argomento teatrale introdotti da Barrault, che fa riferimento alla loro grande influenza sulle nuove generazioni. Non fa nomi, non indica attori né registi, ma afferma che la scena contemporanea costituisce la rivincita di Artaud, definito il Van Gogh del teatro.

Ancora, negli anni successivi, ci saranno dei piccoli ritorni: nel 1979 ad esempio, con una raccolta di citazioni e nel 1982, in un numero dedicato all'allestimento della Compagnie Renaud-Barrault dell'*Antigone* sofoclea, con i riferimenti alle scene realizzate da Picasso per la versione allestita da Dullin nel 1922 con Artaud nel ruolo di Tiresia.

Nei decenni che vedono la pubblicazione dei «Cahiers Renaud-Barrault» la figura di Artaud si ingigantisce. La diffusione delle sue opere fa emergere una scrittura deflagrante per forma e per contenuto (in particolare con i quaderni del manicomio) e le interpretazioni critiche si moltiplicano in modo esponenziale in diversi campi del sapere. A dominare in Francia sono le letture di taglio biografico, letterario e filosofico dove il teatro, nel senso dilatato in cui lo ha posto Artaud per tutto l'arco della sua avventura, sembra scomparire. I «Cahiers Renaud-Barrault» coltivano nel tempo questa forza di dilatazione.

³⁵ I «Cahiers Renaud-Barrault» lo ripropongono col titolo *Un spectacle magique* (n. 7, 1954, pp. 40-42) accanto alla recensione che André Frank aveva scritto sullo stesso spettacolo, *Les lois d'un art séculaire retrouvées* (pp. 45-46), apparsa originariamente su «L'Intransigeant».

Insurrezione e rivolta. Gli attori della crudeltà

Il gruppo a cui si deve il ritorno di Artaud alla libertà dopo anni di internamento è formato principalmente da Arthur Adamov e Marthe Robert, entrambi presenti nel «Cahiers» del '58, e dalla coppia Henri e Colette Thomas³⁶. Sostenuti da intellettuali e artisti come Jean Paulhan e Jean Dubuffet, presto affiancati da altre presenze come quelle di Roger Blin e Paule Thévenin, questi giovani espongono un processo personale di riappropriazione del corpo e della vita – che Artaud aveva avviato già nel manicomio di Rodez attraverso la ripresa della scrittura e l'utilizzo delle tecniche dell'attore – in termini relazionali, editoriali, addirittura in qualche modo teatrali³⁷. A partire dall'uscita di Artaud dal manicomio la loro presenza è quotidiana e investe ogni ambito dell'esistenza: il cibo, i soldi, la poesia, le droghe, le pubblicazioni, la sperimentazione vocale, il teatro. Le loro testimonianze sono decisive per non disperdere o mistificare la memoria della sua avventura poetica e umana, e dimostrano come i suoi saperi siano stati oggetto di una trasmissione diretta simile a quella delle tecniche d'attore. Partecipando allo sconfinamento tra vita e teatro che ha caratterizzato gli ultimi anni di Artaud, gli amici sono stati attori della crudeltà non solo per aver preso parte alle sue manifestazioni, ma per aver abitato quel campo di forze fatto di scrittura, disegni, atti pubblici ed esercizio della poesia che Artaud riprende a chiamare Teatro della Crudeltà trasformando i progetti (i testi con quel nome erano dei manifesti, ovvero dei testi programmatici) in profezie. Blin e Colette Thomas, gli unici attori del gruppo, non figurano nel tributo dei «Cahiers» del '58 ma erano stati i protagonisti dell'omaggio che nel giugno 1946, all'indomani della “liberazione” di Artaud, aveva mobilitato attori, attrici e maestri della scena per dare voce ai suoi testi – dalle raccolte poetiche degli anni Venti agli scritti teatrali degli anni Trenta fino a qualche frammento redatto in manicomio – con l'obiettivo di ricavare fondi per la sua sussistenza. Tra i tanti, erano intervenuti Dullin, al tempo direttore del teatro che ospitava l'iniziativa, e Barrault, che, come a riscattarne lo scacco, aveva

³⁶ Me ne sono occupata in *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*, Roma, Bulzoni, 2013.

³⁷ Si veda su questo Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà*, Roma, Bulzoni, 2006 (1ª ed. Bologna, 1999).

letto *Les Cenci* interpretando tutti i personaggi, oltre a un testo recente che portava sulla scena il grido doloroso dell'ultimo Artaud.

Presentando la serata Adamov, che ne era stato il principale ideatore, introduceva l'opera di Artaud sovrapponendo l'effetto della sua scrittura a quello del suo teatro che, come la peste, smaschera, svela, trasforma, purifica. «N'écoute pas ces textes – diceva – à moins qu'il n'y ait au cœur de ta stabilité le regret de ne rien être. Antonin Artaud utilise toutes les armes, tous les cris, toutes les audaces, de verbes plus que de formes. [...] Il restitue à la cruauté son pouvoir tonique déterminant»³⁸. Ascolta invece, continuava, se sei disposto a stupirti, scandalizzarti, farti trasformare.

A uscire trasformata da quella serata è Paule Thévenin, studentessa in psichiatria a cui Adamov e Robert si erano rivolti per trovare una struttura adatta ad accogliere Artaud a Parigi. Da subito era entrata nella cerchia degli amici più stretti. Parlerà in suo nome curando, contro la volontà degli eredi biologici, la pubblicazione delle *Œuvres Complètes*: lo farà inizialmente con Roger Blin, incaricato da Gallimard insieme a lei, che aveva ricevuto un mandato informale da Artaud e, all'indomani della sua morte, aveva portato in salvo (impossessandone) tutti gli scritti e i disegni. Il nome di Blin sparirà dalle edizioni ma è interessante che sia un attore a ricevere questo incarico che destina Artaud all'immortalità letteraria³⁹. Proprio la sua voce aveva portato la parola di Artaud nel vivo dell'esperienza di Thévenin, che anni dopo ha raccontato:

Le 7 juin 1946, en matinée, les amis d'Antonin Artaud lui rendaient hommage au Théâtre Sarah-Bernhardt. [...] j'avais pu voir apparaître sur scène Roger Blin et l'entendre dire d'une façon bouleversante les premières pages des *Nouvelles Révelations de l'Être*. Il tenait ce texte déchirant dans ses mains agitées d'un tremblement que son émotion accroissait au fur et à mesure qu'il le lisait et il me semble qu'il la communiquait à toute l'assistance. En tout cas, il me la communiquait, à moi, et quand sa voix se tut après les dernières phrases de cet appel lancé au monde:

³⁸ Trascrivo dal documento sonoro della serata (acquisito nella redazione de *Les Nuits de France Culture*) che è privo di indicazioni. Se gli attori sono riconoscibili e annunciati, la voce di Adamov è difficile da identificare, ma visto il suo ruolo nell'evento questo frammento può verosimilmente essere attribuito a lui.

³⁹ Sul coinvolgimento di Blin nel progetto delle *Œuvres Complètes* di Artaud ho individuato delle lettere del 1949 in cui lui e Thévenin chiedono a Dullin informazioni utili per la nota biografica e materiali degli anni Venti. BnF, Fonds Charles Dullin et Simone Jollivet: 4-COL-42(301).

C'est un vrai Désespéré qui vous parle et qui ne connaît le bonheur d'être au monde que maintenant qu'il a quitté ce monde, et qu'il en est absolument séparé.

Morts, les autres ne sont pas séparés. Ils tournent encore autour de leurs cadavres.

Je ne suis pas mort, mais je suis séparé.

qualche cosa d'irreversibile s'è prodotto: può essere n'en avais-je pas encore una coscienza très claire, mais Antonin Artaud aveva cominciato a me parlare. Il ne cesserait de le faire⁴⁰.

Con queste parole l'autrice introduceva *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, una raccolta di saggi apparsa nel febbraio 1993, sette mesi prima della sua morte che avrebbe segnato un passaggio decisivo negli studi con la consegna dei documenti alla Bibliothèque nationale de France e l'avvio di un progetto di archiviazione caratterizzato dalle conseguenze della lunga battaglia legale che i nipoti di Artaud avevano intrapreso contro di lei. La vita intera non è bastata a Paule Thévenin per pubblicare tutto (alcuni quaderni del manicomio usciranno al di fuori delle opere da lei curate), con criteri a posteriori molto criticati. Di fatto l'impresa ha portato non solo alla diffusione della scrittura artaudiana in tutte le sue fasi e le sue forme (poetica, saggistica, narrativa fino alle ibridazioni tra queste categorie e alla complessa dimensione dei suoi quaderni dell'internamento), ma a un grande lavoro critico iniziato con una ricognizione completa delle sue esperienze (letterarie, teatrali, cinematografiche, cliniche, relazionali e biografiche) indispensabile per strutturare l'apparato redazionale del progetto. Tale operazione lascia una traccia importante nel numero dei «Cahiers» del '58 a cui Thévenin contribuisce con una dettagliata cronologia⁴¹ e con la supervisione della bibliografia redatta da Jean Capin, membro della redazione. Un inquadramento necessario che risponde alla necessità, vera in generale ma con delle specificità nel caso di Artaud, di non staccare mai l'opera dalla biografia, che qui significa la poesia dalla vita, e, come i testimoni più vicini ribadiscono nei loro contributi in memoria di Artaud, la parola dal corpo, e dunque la scrittura dal teatro.

L'impegno di Adamov per la liberazione di Artaud – per cui, oltre alla *séance* in teatro, organizza una vendita all'asta di quadri e manoscritti, fa

⁴⁰ Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 7.

⁴¹ Ead., *1896-1948*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 17-45.

circolare i suoi testi del manicomio promuovendone la pubblicazione, sensibilizza decine di artisti e scrittori alla causa del poeta internato – è impressionante, e in parte dimenticato. Lo ricorda anni dopo Marthe Robert in un articolo in cui polemizza contro l'oblio e le deformazioni di quella storia.

Ainsi, on peut lire un peu partout – dans des comptes rendus de presse ou dans des essais – que si Antonin Artaud a pu quitter l'asile de Rodez, c'est grâce à André Breton, qui, pour le faire libérer, a mis toute son influence en jeu. La légende exige sans doute que le poète «maudit» soit sauvé par un confrère plus célèbre et plus chanceux, alors qu'en vérité – c'est justement ce que je veux rappeler – il l'a été par un écrivain presque aussi mal loti que lui, et à l'époque bien moins connu, Arthur Adamov⁴².

Robert, che sin dall'inizio aveva affiancato Adamov, continua con la leggenda (le condizioni di miseria in cui avrebbe versato Artaud fuori dal manicomio), e con la storia della sua liberazione: il miglioramento delle sue condizioni e la ripresa della scrittura che aveva portato alla pubblicazione delle *Lettres de Rodez* (edite da Henri Parisot contro la volontà del dottor Ferdière, direttore del manicomio), l'invio di testi che sorprendono gli amici come *Les Mères à l'étable* e che subito lei e Adamov pubblicano sulla loro rivista «L'Heure Nouvelle», il rientro letterario a Parigi che prepara una liberazione a lungo negoziata con Ferdière il quale (oltre all'obbligo di residenza in una struttura sanitaria come richiedeva la legge per gli internati d'ufficio quale era Artaud) pone la condizione di una garanzia di sussistenza economica a cui il gruppo provvede con le iniziative di cui si è detto, che Marthe Robert ricostruisce dettagliatamente nel suo articolo ricordando i nomi di chi ha messo a disposizione spazi, relazioni, opere d'arte, manoscritti. «Tels sont donc les faits: ce n'est pas à André Breton qu'Antonin Artaud a dû de recouvrer la liberté – à l'époque de nos démarches il n'était même pas rentré à Paris –, mais à un élan de solidarité»⁴³.

La leggenda è alimentata anche dal risalto dato alla partecipazione di Breton alle iniziative a sostegno di Artaud, come la *séance* del 7 giugno aperta proprio dalla sua *Allocution*⁴⁴ che sulla locandina sovrasta i nomi

⁴² Marthe Robert, *Un clochard céleste*, «Le quotidien de Paris», n. 458, 19 mai 1981, pp. 31-32: 31.

⁴³ Ivi, p. 32.

⁴⁴ Estratto dalla registrazione della serata, il discorso è stato pubblicato in un CD allegato alla nuova edizione dei *Nouveaux écrits de Rodez* (Paris, Gallimard, 2007) insieme a un'intervista a Ferdière, destinatario delle lettere raccolte nel volume.

di coloro che leggeranno i testi del poeta. «È un obbligo morale essere tra coloro che hanno organizzato questa serata per celebrare un essere tra i più rari», dice Breton, che fa lì la sua prima apparizione pubblica dopo l'esilio americano. Ma Breton sopporta male le invettive contro gli psichiatri, che per Artaud sono i responsabili della sua dolorosa esperienza, e incentra il suo racconto sulla figura «magnifica e nera» del giovane Artaud surrealista a cui è dedicato anche il suo testo raccolto nell'omaggio del '58, tratto in realtà da un'intervista già pubblicata nel '52⁴⁵.

L'eredità dell'esperienza complessiva di Artaud che comprenda tanto la sua centralità nella cultura degli anni Venti e Trenta quanto l'isolamento della fase successiva divide in due il contesto parigino del dopoguerra, in cui sono attivi coloro che hanno permesso la sua sopravvivenza e contribuito all'affermazione della sua opera venendo talvolta accusati di sfruttarne la fama⁴⁶. La loro presenza nel "dopo" si caratterizza per la continua affermazione dell'impossibilità di definirsi eredi e per la difesa di Artaud dalle facili strumentalizzazioni, a partire dalla definizione di "poeta maledetto" su cui Marthe Robert apre il suo intenso contributo al numero dei «Cahiers».

Le vieux cliché de la malédiction qui pèse sur certains poètes, dit-on, comme s'il n'y avait à leur malheur d'autres causes que ce décret suspendu sur eux on ne sait comment, ni par qui, voici qu'en face du destin d'Antonin Artaud il retrouve un semblant de vie. Mais si tentant qu'il soit d'y recourir, faute de mieux, pour essayer de saisir le visage bouleversant d'un homme qui est, et s'est voulu indéfinissable, l'image ne peut plus suffire. Car ce qui fait de la vie d'Antonin Artaud une existence de perpétuelle torture, ce qui, maintenant encore, lui crée une situation posthume anormale en condamnant au silence une part essentielle de son œuvre, ce n'est pas une malédiction procédant d'on ne sait quelle vague fatalité: c'est quelque chose qui porte un nom, quelque chose dont toute l'œuvre d'Antonin Artaud, justement, est la dénonciation désespérée. Pour nous, Antonin Artaud n'est pas le dernier des poètes maudits, mais bien plutôt le premier à s'être insurgé totalement, sans répit, contre tout ce qui, avec la complicité de la pensée et des mots, s'efforce d'enfermer dans des limites acceptables l'étrange, le toujours neuf, l'intolérable scandale de la souffrance⁴⁷.

Alla passività della maledizione Robert contrappone l'attività dell'insurrezione. Gli scritti che l'autrice dedica al poeta nel corso del tempo si

⁴⁵ André Parinaud, *Entreteins*, Paris, Gallimard, 1952.

⁴⁶ Cfr. Robert, *Un clochard céleste*, cit., p. 31.

⁴⁷ Ead., *Je suis cet insurgé du corps...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 49-60: 49.

caratterizzano per questo continuo sforzo di messa a fuoco atto a sottrarre Artaud da quell'impasto di fascinazione e leggenda che allontana la sua avventura dalla realtà, la rende fumosa e astratta, il contrario di quello che è stata: una invettiva poetica ed esistenziale prima contro la cultura occidentale e il male spirituale del suo tempo, poi contro la violenza del potere rappresentato dalla religione, dalla medicina, dalla società. Seguendo il filo della sua incessante ricerca di verità, l'autrice ne ripercorre l'opera e, intrecciando le citazioni alla sua scrittura, tesse un dialogo asincrono che lega tempi diversi e proietta la parola di Artaud nel presente dove ancora porta il suo potere d'azione. E l'azione è il dominio del teatro.

Est-il besoin maintenant de préciser qu'en dépit de l'immense influence qu'elles ont eue et ont encore sur l'art dramatique contemporain, les idées contenues dans le *Théâtre et son Double* ne constituent pas à proprement parler une théorie? Bien moins qu'une réflexion sur le théâtre, elles sont l'expression d'une révolte contrainte par son origine même au dévoilement brutal des apparences. L'accent mis sur la cruauté et les nécessités physiques de la scène, le refus de la psychologie qui coule sentiments et passions dans un langage trop clair pour être vrai, le déplacement des divers éléments du spectacle, la substitution de l'incantation aux vaines «*analyses de la parole*» – tout cela ne répond pas à la nécessité d'un système esthétique, mais au besoin pressant d'un esprit qui revendique ses droits contre tout ce qui le limite, et d'abord contre le langage, qui la plupart du temps élucide et juge, au lieu de faire éclater les mots dans la rage de la vérité⁴⁸.

L'oggetto de *Le Théâtre et son Double*, continua Robert, è questa verità che si può trasmettere solo da corpo a corpo, e quando Artaud con la follia e l'internamento ha rischiato di separarsi in modo definitivo dal resto degli uomini ha fatto coincidere la verità col corpo stesso ed è nel suo nome che continua a insorgere, consegnandosi al teatro anche quando lo fa attraverso la scrittura.

Il lascito teatrale è dunque una questione che riguarda tutta l'opera di Artaud, non solo i celebri scritti degli anni Trenta, e che tocca elementi biografici ed esistenziali che rendono la materia incandescente. Lo stesso Adamov, che scriverà di Artaud in diverse occasioni in quanto testimone d'eccezione non solo per il suo ruolo nella liberazione dal manicomio ma anche per una particolare affinità spirituale, imposta il suo testo per i «Cahiers» su questo tema.

⁴⁸ Ivi, p. 57.

On me demande de parler d'Antonin Artaud, homme de théâtre. Je suis fort embarrassé car, plus j'y pense, plus je relis le Théâtre et son Double et les derniers écrits, et moins je crois que l'on puisse faire d'Antonin Artaud un professeur d'art théâtral, un rénovateur de l'art théâtral, ou même simplement un exemple à suivre en matière de théâtre. [...] Le théâtre était avant tout aux yeux d'Artaud le lieu «idéal» où l'acteur (l'homme) peut et doit lutter contre les lois naturelles (respiration ordinaire, vie, mort) pour atteindre à une sorte d'ascèse (souffle réinventé, corps neuf) permettant d'affronter et même de vaincre la mort [...]⁴⁹.

Adamov prosegue citando dei brani de *Le Théâtre et la science*, un testo scritto per la mostra del luglio 1947 e letto da Artaud stesso nella serata di chiusura in una convergenza tra azione poetica e contenuto della scrittura che segna un significativo piano di realizzazione del Teatro della Crudeltà⁵⁰. Adamov conosce questo testo non solo per averlo letto, ma perché lo ha sentito dalla voce di Artaud, attraverso la quale il senso stesso della parola teatro ha acquisito un grado di realtà difficile da preservare a posteriori.

Faire un corps. Le centre du débat, c'est ce corps. Antonin Artaud, menacé par la maladie physique et la maladie mentale, qui, pour lui, fut aussi physique s'accrochait à cette idée de corps dans laquelle il voyait l'ultime possibilité de sauvetage.

Je dis «sauvetage» et non «salut», car rien ne me semble aussi injustifié que de vouloir, à la faveur de la souffrance, attirer Antonin Artaud dans le camp chrétien. Antonin Artaud n'appartient, du reste, à aucun «camp», ce qui rend très difficile de parler de lui et – j'y reviens – de se réclamer de lui. Il faudrait pour cela être passé par là où il est passé, et comme on ne peut même pas regretter de n'y être pas passé, mieux vaut se taire et relire l'œuvre.

Ce qui n'empêche pas, bien sûr, que l'on (pas moi) puisse analyser cette œuvre et la situer. Je ne veux pas non plus mettre Artaud au rang des «génies» inaccessibles; simplement, je me sens tout à fait incapable (sans doute en partie parce que je l'ai beaucoup connu, beaucoup admiré et aimé) d'entreprendre cette tâche⁵¹.

⁴⁹ Arthur Adamov, *Parce que je l'ai beaucoup aimé...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 128-129: 128.

⁵⁰ Tra maggio e luglio 1947 Artaud scrive cinque testi sul teatro che sono in parte oggetto delle letture pubbliche, tutti apparsi postumi (*Aliéner l'acteur* e *Le théâtre et la science* su «L'Arbalète», n. 13, 1948, i *Trois textes*, su «Disque vert», n. 4, 1953). Carlo Pasi, che ne ha proposto una traduzione italiana nel *Pomerio 1996*, numero speciale della rivista «In forma di parole», li ha definiti l'espressione più compiuta della sua nuova visione del teatro e dell'attore (cfr. *La forza della fame*, in *Antonin Artaud. Teatro libri e oltre*, a cura di Franco Ruffini e Alessandro Berdini, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 47-55).

⁵¹ Adamov, *Parce que je l'ai beaucoup aimé*, cit., p. 128.

Difficile parlare di Artaud se non lo si è conosciuto, o se non si è almeno sfiorata la sua esperienza. Difficile parlarne anche se lo si è troppo amato. La maggior parte dei testimoni diretti allude alla facilità con cui in tanti si rifanno al suo lascito, in particolare teatrale. Nessuno fa nomi, ma dalle parole degli amici emergono la condanna verso l'abuso e la cautela verso un uso legittimo ma, ancora dopo anni, delicato. Ne sono passati dieci dalla morte di Artaud quando Adamov scrive questo testo. Due lustri dopo, per la riedizione del «Cahiers» del 1969, lo ripropone col *post scriptum*: «je suis affligé par des gens qui se réclament aujourd'hui d'A. Artaud, qui n'ont pas souffert ce qu'a souffert A. Artaud et qui n'ont pas le sens poétique comme l'avait A. Artaud»⁵².

Difficile dunque, anche per l'intreccio che fa passare l'influenza teatrale attraverso la scrittura non di drammi, e nemmeno di precetti teorici. Un canale sottile che mentre lancia visioni accecanti e contagiose trasmette sotterraneamente principi quasi indicibili, una sorta di tradizione leggibile da pochi iniziati.

L'efficacia di un teatro mancato. "Antonin Artaud et le théâtre de notre temps"

Accanto al riconoscimento del teatro come territorio di appartenenza dell'opera di Artaud anche quando questa sembra parlare d'altro, scorre nel numero dei «Cahiers» a lui dedicato il filo rosso del rinvenimento della sua eredità nella nuova drammaturgia. Ne scrive tra gli altri il regista Jean Polières: «il m'apparaît personnellement comme une évidence que ceux qui l'ont entouré et suivis de son vivant n'ont pas continué "l'œuvre directe et vivante" d'Artaud»⁵³. Polières prosegue sostenendo che è invece nei testi di autori come Adamov e Beckett che sono più evidenti «les conséquences indirectes de "l'œuvre vivante" d'Antonin Artaud». In altri articoli compaiono ulteriori nomi, in gran parte afferenti al cosiddetto "teatro dell'assurdo". Alcuni di loro prendono la parola sul «Cahiers».

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Jean Polières, *Un spectacle magique*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 162-165: 162. Il contributo porta il titolo col quale, nel '54, i «Cahiers» avevano riproposto l'articolo di Artaud su *Autour d'une mère*.

Eugène Ionesco ad esempio⁵⁴ riconosce la forza dell'esperienza di Artaud nell'accusa che questi ha rivolto al teatro di essere falso. È un tema che attraversa diversi contributi e fissa uno degli elementi di maggiore attualità del suo lascito. Romain Weingarten – che nel '46 dedicava ad Artaud il suo primo dramma *Akara* – evidenzia la difficoltà di parlare di un teatro che non ha avuto luogo e che ha costituito un doppio della scena più efficace di quella esistente⁵⁵. Le loro parole fanno pensare a una latenza dalla forza inesauribile per chi si mette in cerca della verità del teatro, una forza inespressa e rivelatrice riconosciuta anche da coloro che individuano una linea di continuità tra il teatro di Artaud e la nuova drammaturgia, come i giornalisti e i critici coinvolti nel numero. È il caso di Morvan-Lebesque – che colloca i personaggi di Beckett nello stesso inferno in cui Artaud ha proiettato la sua concezione del teatro⁵⁶ – e di Jean-Michel Royer, che aggiunge alla lista degli autori Ionesco e Genet, due nomi centrali nell'avventura teatrale di Barrault e della sua rivista negli anni immediatamente successivi. Il testo di Royer si conclude con una lettera a Paule Thévenin che ben sintetizza il senso del numero dei «Cahiers»: l'efficacia sul presente di quello che, in passato, era apparso come un teatro mancato, segnato dallo scacco de *Les Cenci* nel '35 e dalla censura della trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu* (registrata proprio con Blin e Thévenin) nel '47. Un teatro non realizzato, che è però servito, come voleva l'autore de *Le théâtre et la peste*, a smascherare, una volta per sempre, le falsità della scena, fornendole una reale occasione di rigenerazione. «Car il convient aussi», scrive Royer, «de reconnaître un Artaud vivant, autour de nous. Une part au moins de notre théâtre s'est mise à lui ressembler, qui commente et illustre interminablement *Le Théâtre et son Double*. Il disait: "Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a rompu avec le danger". Qui dira qu'avec Adamov, Beckett ou Ionesco [...] avec Pichette ou avec Genet, le théâtre n'a pas renoué avec le danger?»⁵⁷.

⁵⁴ Eugène Ionesco, «*Ni un dieu ni un démon*», ivi, pp. 130-134.

⁵⁵ Romain Weingarten, «*La force d'un peu plus vivre*», ivi, pp. 149-156.

⁵⁶ Figura controversa del giornalismo francese, legato a Sartre e Beauvoir, e a Camus di cui sarà biografo, Morvan-Lebesque scrive per il «Cahiers» il testo dal titolo *Le théâtre aux enfers* (pp. 191-196).

⁵⁷ Jean-Michel Royer, *Connaissance et reconnaissance*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 135-148: 148.

Va sottolineato che l'evocazione di questi nomi da parte della critica fa riferimento ancora nel '58 ai soli testi: al tempo pochissima di quella letteratura è diventata teatro. Solo Adamov, tra i drammaturghi nominati, era approdato alla scena. Gli altri autori si affermeranno di lì a poco non senza clamore e in gran parte attraverso la trasposizione scenica che ne faranno proprio coloro che avevano "circondato e seguito Artaud da vivo", i quali non si fermano a una assimilazione estetica della sua visione teatrale, ma la assorbono come si assimilano i principi, i saperi, i segreti. È il caso di Barrault, che nel '60, ad esempio, allestirà per la prima volta *Rhinocéros* di Ionesco, e di Blin, regista per la Compagnie Renaud-Barrault (e quindi con Barrault attore) di *Oh! Les beaux jours* di Beckett nel '63⁵⁸ e de *Les Paravents* di Genet nel '66⁵⁹, solo per citare i due allestimenti più celebri.

Blin aveva debuttato come attore ne *Les Cenci*, di cui era anche stato assistente alla regia. Nello stesso anno aveva visto *Autour d'une mère* di Barrault che era stata per lui una vera rivelazione, e aveva poi recitato negli altri due suoi mimodrammi, *Numancia* del '37 e *La Faim* del '39, inaugurando, oltre che una amicizia fraterna, una collaborazione che tra alti e bassi sarebbe proseguita per decenni. Neanche il legame con Artaud si era mai spezzato, come dimostrano i carteggi degli anni del manicomio e la partecipazione dell'attore alle iniziative per il poeta col quale, dopo la sua liberazione, aveva collaborato alle letture dei suoi ultimi testi⁶⁰ incarnando quell'intreccio tra poesia e voce che Artaud aveva perseguito da sempre e che solo uscendo dalle convenzioni della scena, e nel ruolo di

⁵⁸ Su questo segnale la tesi di Mathilde Dumontet discussa nel 2018 presso l'Université Rennes 2, *La refiguration de l'humain sur scène: Roger Blin ou l'art de l'entre-deux: étude des mises en scène par Roger Blin des pièces de Samuel Beckett et de Jean Genet (1953-1968)*, che rinnova la datata bibliografia su Blin.

⁵⁹ Sulla collaborazione tra autore e regista per l'allestimento, e più in generale sullo spettacolo (come è noto funestato dalle proteste dei fascisti), si vedano almeno Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, e *La bataille des "Paravents": Théâtre de l'Odéon, 1966*, dossier établi et présenté par Lynda Bellity Peskine et Albert Dichy, Paris, IMEC, 1991.

⁶⁰ Il 18 luglio 1947 Blin, insieme ad Artaud, Marthe Robert e a Colette Thomas, partecipa alla lettura di testi di Artaud che chiude la sua mostra *Portraits et dessins* alla Galerie Pierre. È poi tra le voci, con Artaud, Paule Thévenin e Maria Casarès, della trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu* registrata nel novembre 1947, programmata per il febbraio 1948 e poi censurata. Alla sua figura sarà dedicato un approfondimento nella seconda parte del presente Dossier.

un torturato che torna dall'inferno dei manicomi, aveva potuto realizzare. Molti anni dopo Blin avrebbe dichiarato:

Je craignais me perdre dans ce personnage: je ne me suis jamais proclamé successeur d'Artaud, alors qu'on reconnaissait des fils et des filles d'Artaud un peu partout... Ce que je redoute le plus au monde, c'est le mimétisme. Je ne voudrais pas sembler dire une bêtise, mais Artaud m'a moins influencé par ses écrits sur le théâtre, que par ses autres textes.

Personne ne peut se réclamer de lui. Son expérience fut unique, une sorte de supplice exemplaire: il a payé très cher le droit d'être lui-même et de ne pas avoir d'enfants au théâtre⁶¹.

Sia Barrault che Blin, parlando del loro rapporto con Artaud, ribadiscono la paura di somigliargli (apparentemente, non stanno parlando di teatro). Il loro apporto alla concretizzazione scenica di una drammaturgia in parte scaturita dalle idee del loro comune maestro si sviluppa nella stagione dell'Odéon (1959-1968), quando Blin accetterà di tornare a collaborare con Barrault che all'indomani della fondazione della sua compagnia aveva rifiutato di raggiungere al Marigny, in un quartiere (e forse anche in un progetto) che considerava troppo borghese. Qui, nel cuore delle istituzioni culturali, realizzano questa scena capace, come affermava Royer prima ancora di vederla realizzata, di fronteggiare il pericolo, come solo il teatro di Artaud aveva saputo fare.

Il sodalizio tra Blin e Barrault si iscrive dunque su questa linea e può contare su attori che, senza agire nel nome di Artaud, ne hanno incorporato la lezione. Maria Casarés ad esempio, interprete magistrale de *Les Paravents*, che con Blin e Thévenin aveva partecipato alla registrazione di *Pour en finir...* diretta da Artaud alla fine del '47⁶² (forse sostituendo Colette Thomas, che a sua volta veniva internata in manicomio). Blin e Casarés avevano progettato di tornare sull'intreccio tra voce e poesia reso possibile dalla scrittura dell'ultimo Artaud, con una interpretazione di *Van Gogh le suicidé de la société*. Tra i tanti dattiloscritti di testi artaudiani conservati tra le carte di Blin, ne figura infatti una versione

⁶¹ Roger Blin, *Personne ne peut se réclamer de lui*, «Nouvelles littéraires», 31 mars 1977, pp. 3-4: 4.

⁶² Degli accenni all'influenza dell'episodio artaudiano sull'attrice sono in alcuni saggi raccolti nel numero a lei dedicato dalla «Revue d'Histoire du Théâtre» (n. 277, 2018), in particolare Daniela Molina Castro, *La voix de Maria Casarés*, pp. 63-70.

dove accanto ai brani sono indicate le loro iniziali per l'orchestrazione di una lettura a due voci⁶³. Il documento non è datato, e della realizzazione del progetto non si hanno notizie, ma avviene talvolta che i progetti non realizzati siano sintomatici di una filiazione reale più ancora di quelli che hanno preso forma, e senz'altro è così nel caso del teatro di Artaud, che nell'ambiente della sua trasmissione diretta vive sotto pelle talvolta senza esplicitarsi, talvolta manifestandosi come forza di cambiamento più che come l'applicazione di una teoria. Lo stesso Blin aveva scritto di come l'influenza teatrale di Artaud non sia passata, nel suo caso, attraverso le sue visioni profetiche della scena ma piuttosto risieda in testi dedicati ad altro (forse quelli degli ultimi anni, a cui lui stesso aveva dato voce). Blin è sopravvissuto ad Artaud. È passato diverse volte attraverso l'incandescenza del suo teatro in potenza senza soccombervi, come è accaduto ad altri compagni. Barrault, addirittura, era teatralmente nato da lui, come sorgendo dalle ceneri del fallimento de *Les Cenci*. Anche tra le sue carte figura il documento di un progetto di messinscena artaudiana. Riguarda *Le moine*, la traduzione del romanzo gotico fine settecentesco dell'inglese Matthew Gregory Lewis che Artaud aveva pubblicato nel 1931 pensando a un adattamento cinematografico⁶⁴. È uno spettacolo non realizzato, o almeno non dalla sua compagnia⁶⁵, e relativo a un testo che, come sempre nei riferimenti di Barrault ad Artaud, riavvolge il tempo agli anni Trenta, quelli della loro più intensa frequentazione, e ne proietta gli effetti sulle sue produzioni recenti. Del resto Barrault, a differenza di Blin, non aveva preso parte alla vita dell'ultimo Artaud e al suo sconfinamento nel terreno

⁶³ BnF, Fonds Roger Blin, 4-COL-174(172).

⁶⁴ Il volume, indicato come progetto di messa in scena, è conservato presso la BnF, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178(2076). Si tratta di una copia dell'edizione Gallimard del 1966 dettagliatamente annotata con indicazioni di regia. In coda vi figurano i calcoli sui tempi di lavoro: 35 pagine al giorno per 12 giorni («Ce 1er travail devrait être terminé le vendredi 24 janvier / Donc du lundi 6 janvier au vendredi 24 janvier 1986»).

⁶⁵ Lo spettacolo non figura tra le produzioni della Compagnie Renaud-Barrault ma il loro ultimo teatro, Le Roind Point, ospita nel 1993 un adattamento teatrale del romanzo ad opera di Gérard Guillaumat per il Théâtre de l'Ecroudi. Guillaumat era stato iniziato al teatro da Dullin nel 1946 e aveva poi lavorato con Marcel Marceau a Parigi, nell'Actor's Studio di New York, con Jean Dasté alla Comédie de Saint-Étienne e lungamente con Roger Planchon prima di dedicarsi ai recital incentrati sulla grande letteratura. Non conosciamo il nesso tra il romanzo conservato in archivio e questo spettacolo che debutta nel 1991, vince il «Prix romand des spectacles indépendants» nel 1992 e resta nel repertorio de l'Ecroudi fino al 1994, anno della morte di Barrault.

di una scena della crudeltà. Dopo la lettura de *Les Cenci* alla *séance* di sottoscrizione, non si sarebbe più misurato direttamente con i suoi testi e con quel respiro che, nell'ultima fase più che mai, lega la scrittura alle tecniche dell'attore, e l'alchimia al teatro.

Nello stesso anno in cui il poeta veniva liberato, nel '46, Barrault fondava la sua compagnia con attori in gran parte provenienti dalla Comédie Française e intraprendeva il suo cammino verso il successo. Proprio nel mese di giugno, quando prende parte alla *séance* al Théâtre Sarah-Bernhardt, è già impegnato nel *Procès*, la riduzione del romanzo di Kafka ad opera di André Gide che inaugura una prassi teatrale in cui scrittura testuale e scrittura scenica stabiliscono un dialogo profondo contaminando le loro stesse pratiche in un processo cronologicamente inverso rispetto alla tradizionale messa in scena di testi drammatici⁶⁶. È un tratto che caratterizzerà molte produzioni della compagnia di Barrault, e di cui i «Cahiers», che ne costituiscono un prolungamento, portano diverse tracce.

La scrittura che questo teatro incarna (e provoca) riscatta le idee di Artaud più che realizzarle. Si assume il compito di emanciparsi dal dominio del testo non sottraendosi dal confronto con la scrittura ma al contrario forzandone i confini fino a farla penetrare nel linguaggio stesso della scena fatto di corpo, voce, spazio, suono. Così smaschera la falsità, si riavvicina al pericolo, esercita la forza del cambiamento attraverso l'energia potenziale del teatro di Artaud che proprio perché non si è realizzata agisce a oltranza senza mai diminuire la sua intensità. Lo hanno compreso Barrault e Blin, che, avendo fatto esperienza di quella latenza, hanno evitato di cercare la sua eredità nelle forme. La loro lunga collaborazione e il loro debito verso Artaud a cui, seppure in modo diverso, sono stati fortemente legati, concretizza gli intenti della rivista di Barrault che sin dalla fondazione voleva far coesistere il dialogo con i maestri della scena della generazione precedente e la riflessione sulla drammaturgia contemporanea: due livelli apparentemente inconciliabili in relazione ad Artaud e che il numero a lui dedicato, che individua l'efficacia della sua eredità nei nuovi drammi e consacra Barrault come depositario dei suoi saperi, sembra conciliare.

⁶⁶ Su tale grado di interazione tra regia e scrittura, vale la pena ricordare la nota preliminare che Gide scriveva al testo sottolineando il ruolo dominante di Barrault nella loro impresa kafkiana e in altri adattamenti sollecitati, e poi portati al successo, dal regista. Cfr. *Le Procès. Pièce tirée du roman de Kafka (traduction Vialatte) par André Gide & Jean-Louis Barrault*, Paris, Gallimard, 1947.

Cecilia Carponi

MANTELLI E OMISSIONI

LE VIOL DE LUCRÈCE NEI «CAHIERS RENAUD-BARRAULT»

Ricordi per domani

Nel capitolo dedicato alla sua *Éducation première* nelle *Réflexions sur le théâtre*, finito di stampare nel novembre 1949, Jean-Louis Barrault iscrive la visione dello spettacolo *Le Viol de Lucrèce* tra le sue «più grandi gioie di teatro»¹. Lo spettacolo, scritto da André Obey per la Compagnie des Quinze e che aveva debuttato al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi il 12 marzo 1931 con la regia di Michel Saint-Denis, torna nella capitale francese – dopo una breve tournée svizzera – dal 19 al 26 maggio dello stesso anno, all'interno della stagione del Théâtre de l'Atelier diretto da Charles Dullin. È nel corso di questa ripresa parigina che il ventenne Jean-Louis, allievo della scuola di Dullin da neanche quattro mesi, vi assiste come spettatore. A quasi due decenni di distanza, nel primo dei suoi volumi di «ricapitolazione rapida degli anni»², Barrault – uomo di teatro ormai consacrato in Francia – arriva a definirlo «problema risolto»³:

I due recitanti, Suzanne Bing e Bovério, mi parevano dar l'esempio di una vera dizione. Il problema del verbo, da loro e dall'autore, mi sembrava essere abordato con la più grande franchezza e sembrava dare i migliori risultati.

Il problema della plastica mi sembrava risolto da M.H. Dasté, così bella in Lucrezia, e da Maistre, perfetto Tarquinio. La messa in scena mi sembrava vera, esatta. L'opera mi sembrava nobilmente brandita. Era vigorosa e musicale.

Che Copeau abbia avuto l'audacia di andarsene a Pernand con i suoi «allievi», la sua scuola, e che questa scuola abbia permesso lo sbocciare di una Compagnia

¹ Jean-Louis Barrault, *Riflessioni sul teatro* [1949], a cura di Glauco Natoli, Firenze, Sansoni, 1954, p. 34.

² Ivi, p. 8.

³ Ivi, p. 34.

come la Compagnie des Quinze, era per me l'esempio di tutto ciò che poteva esserci di più incoraggiante.

Così l'Atelier mi procurava il più puro metodo di lavoro, il più sicuro, e tanto vicino a Dullin quanto nelle nostre relazioni con gli attori dei Quinze, che vedevamo molto, mi bagnavo in un bagno di onestà professionale.

Tecnicamente, avevamo poche occasioni di fare rapidi progressi, ma moralmente l'innesto che si faceva su di noi era della migliore qualità. Quell'apporto lo considero ancora oggi come inestimabile.

È comparabile all'educazione che riceve un bambino durante i primi dieci anni della sua vita⁴.

Quel volume, pubblicato all'indomani della scomparsa di Antonin Artaud (4 marzo 1948), e in concomitanza con quelle di Jacques Copeau (20 ottobre 1949) e Dullin (11 dicembre 1949) – tre figure cruciali per il suo percorso –, vale come riepilogo genealogico. Attribuendo allo spettacolo dei Quinze la funzione di «solo risultato tangibile e professionale di una scuola di teatro» che abbia veramente conosciuto⁵ (si riferisce ovviamente alla scuola del Vieux-Colombier), Barrault, non ancora quarantenne, compie l'operazione in cui Ferdinando Taviani riconosceva la cifra dell'artigianato teatrale: l'invenzione di una tradizione, di un «mantello con cui coprirsi» per legittimare il proprio lavoro⁶.

Dodici anni dopo l'uscita delle *Réflexions*, nel gennaio 1961, quella «gioia» trova una traduzione esplicita sul piano della regia: la messinscena di *Le Viol de Lucrece* con la sua compagnia, accompagnata dalla ormai consueta pubblicazione di un numero dei «Cahiers Renaud-Barrault» dedicato allo spettacolo, alla cui analisi è consacrato questo saggio⁷. Come vedremo, attraverso un piano editoriale composito e stratificato,

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 33.

⁶ Riprendo qui un'espressione utilizzata da Ferdinando Taviani durante una lezione sul metodo storico tenuta presso la Sapienza Università di Roma il 4 aprile 2014: «Fare storia del teatro vuol dire creare il mantello, la coda. La domanda che dobbiamo porci è: a che tradizione appartiene? Gli artigiani del teatro devono sempre inventarsi un passato, un mantello con cui coprirsi e quindi legittimarsi. Infatti, la necessità della storia del teatro è dovuta al bisogno di legittimare e nobilitare le pratiche, per diventare vivente reliquia di un teatro del passato».

⁷ Si tratta del fascicolo n. 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault», uscito nel febbraio 1961. Nel volume, rispecchiando la stagione della Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, il titolo di Obey è accostato a *Mais n'te promène donc pas toute nue* di Georges Feydeau.

il fascicolo intercetta e delinea una rete di filiazioni pedagogiche, drammaturgiche e relazionali che risale direttamente al Théâtre du Vieux-Colombier, individuato come sorgente della tradizione nel solco della quale Barrault si colloca, omettendo o trascurando il lavoro dei Quinze.

Assumere il fascicolo come “lente” consente di prenderlo in esame in una duplice valenza: da un lato, quella più evidente di deposito documentario dei processi culturali alla base della rappresentazione; dall’altro, quella di dispositivo critico capace di convocare esplicitamente una linea genealogica precisa. Linea che il giovane Barrault aveva incrociato all’Atelier nel 1931, e che trent’anni dopo il Barrault delle istituzioni, a poco più di un anno dalla sua nomina alla direzione dell’Odéon-Théâtre de France⁸, sceglie quasi come dichiarazione programmatica. *Le Viol de Lucrece* detiene per lui, ben al di là della pièce in sé, la forza di un’ipostasi capace di ricollegare il suo «théâtre total» non tanto al teatro “epico” della Compagnie des Quinze che lo aveva messo in scena per la prima volta⁹, quanto alle sperimentazioni di Copeau, nel segno seppur indiretto del nō *Kantan* del 1924, saggio mitico dell’École du Vieux-Colombier, in realtà mai presentato al pubblico.

L’affondo sul numero esaminato, insieme agli altri saggi che compongono il Dossier, mira a costituire un caso esemplare e di partenza, potenzialmente estendibile all’intera serie dei «Cahiers Renaud-Barrault», rivista da rileggere ben oltre il proprio orizzonte autoriferito. Nelle pieghe del lavoro editoriale, che corre in parallelo a quello scenico, si conservano le tracce di un crocevia culturale fatto di relazioni, di scambi, di collaborazioni: un luogo dove ambienti diversi confluiscono e si intersecano, dove le pratiche del corpo e quelle drammaturgiche si incontrano, si riformulano e si influenzano a vicenda. Un crocevia che attraversa l’Europa,

⁸ È André Malraux che, il 9 aprile 1959, annuncia la riorganizzazione dei teatri nazionali, nominando Claude de Boisanger alla Comédie-Française e Barrault all’Odéon.

⁹ Sono diverse le occasioni in cui Barrault affronta l’idea del «théâtre total»; tra gli articoli più rilevanti, si segnala senz’altro *Le Phénomène théâtral*, pubblicato nel numero 20^{bis} dei «Cahiers Renaud-Barrault», proprio nel 1961, nel mese di ottobre (pp. 101-127). Sulla questione, si rimanda al saggio di Vincenzo Mazza presente all’interno di questo Dossier, e a Id., *Jean-Louis Barrault*, Arles, Actes Sud, 2020, pp. 55-66. Per quanto riguarda il teatro della Compagnie des Quinze, a definirlo “epico” è Michel Saint-Denis (in *Teatro. La riscoperta dello stile* [1960], a cura di Cecilia Carponi, Roma, RomaTrE-Press, 2025, p. 88, DOI 10.13134/979-12-5977-460-6), che ne era stato fondatore, direttore artistico e regista.

valicandone i confini, e che eccede i termini cronologici della rivista (1953-1988): i «Cahiers» guardano costantemente all'indietro, ai decenni di formazione dei loro protagonisti, e insieme lavorano – raccogliendo, ripubblicando, trasmettendo – per una posterità che li oltrepassa.

Il percorso di queste pagine segue cinque tappe. Si parte dall'anatomia del fascicolo 33: l'architettura, le scelte editoriali compiute dal direttore e dalla redazione e, soprattutto, i silenzi deliberati ed estremamente significativi. Si passa poi allo spettacolo dei Quinze del 1931, grande assente del fascicolo, per analizzarne la grammatica scenica – il ruolo dei *récitants* e del coro, così come l'uso delle maschere. Da lì si risale al retroterra fondativo della messinscena: il *nō Kantan*, saggio a cui gli allievi dell'École du Vieux-Colombier avevano lavorato nel 1924, matrice mai giunta al pubblico eppure feconda. Si arriva quindi alla ripresa di Barrault del 1961 all'Odéon, e ai problemi che la caratterizzano. La tappa conclusiva torna sul fascicolo, questa volta considerato come dispositivo critico: un dispositivo attraverso il quale i «Cahiers» costruiscono, dichiarano e legittimano una precisa linea di discendenza. Una filiazione che il quaderno fa risalire a Copeau, ma di cui omette i passaggi intermedi – l'École, i Copiaus, i Quinze, e la generazione che li aveva animati. È in questo scarto, fra “mantelli con cui coprirsi” e rimozioni, che si gioca il senso dell'operazione.

Costruire una genealogia: il fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» (1961)

Pubblicato a Parigi nel febbraio 1961¹⁰, il numero 33 reca in copertina e sul frontespizio la titolazione generale *Répertoire IV*, indicazione che colloca il fascicolo nel quadro di una serie inaugurata sette anni prima. A partire dal 1954, infatti, la rivista aveva messo a punto una prassi editoriale ricorrente, basata sul periodico bilancio del repertorio, dedicando al tema un intero numero¹¹. Il primo di questi quaderni, *Répertoire et voyage* (n.

¹⁰ A quest'altezza cronologica, la rivista pubblica ancora presso l'editore René Julliard; il passaggio a Gallimard è del 1965. Sulle vicissitudini editoriali dei «Cahiers Renaud-Barrault» cfr. l'introduzione del presente Dossier.

¹¹ Pratica che proseguirà negli anni successivi con altre tre occorrenze: *Répertoire contemporain*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 54, 1966; *Répertoire international*, n. 55, 1966; *Nouveau répertoire*, n. 77, 1971.

5, 1954), si chiude con un articolo programmatico dello stesso Barrault, *Depuis octobre 1946* (pp. 47-88), che disegna il bilancio dei primi sette anni trascorsi al Théâtre Marigny; il fascicolo, inoltre, ospita per la prima volta nei «Cahiers Renaud-Barrault» un contributo di André Obey¹². Il numero *Répertoire et voyage*, 2 (n. 9, 1955), invece, ruota attorno allo spettacolo *Volpone*, con un'ampia sezione iniziale dedicata alla memoria del *Volpone* di Dullin all'Atelier e al maestro estinto, con vari contributi tra i quali spicca quello di André Barsacq (scenografo, dopo gli esordi con Dullin, anche della Compagnie des Quinze), dal titolo *Mes débuts à l'Atelier* (pp. 54-58). Il terzo della serie, *Intermezzo. Répertoire et voyages*, 3 (n. 10, 1955), consacra un'intera sezione alla riscoperta di Adolphe Appia¹³. Ed è proprio sulla scia di queste ultime due *parution* che *Répertoire IV* lascia affiorare i nessi tra il repertorio attuale della compagnia e l'opera dei maestri diretti e indiretti del suo principale animatore.

La struttura del fascicolo si articola in quattro sezioni. La prima, vera propedeutica culturale alla pièce di Obey, riunisce:

- Jean-Jacques Mayoux, *Les Romains dans le théâtre anglais*, pp. 3-22;
- Henri Fluchère, *La Tragédie de Jules César*, pp. 23-28;
- *The Rape of Lucrece* di Shakespeare, estratti nella traduzione di Jean Fuzier (unica fonte poetica di Obey), pp. 29-34;
- André Frank, *Pour quelques Lucrèces*, pp. 35-38.

La seconda sezione presenta:

- André Obey, *La Fenêtre*, atto unico inedito, pp. 39-112;
- Jacques Copeau, *Le Vieux-Colombier (1923-1924)*, pp. 113-116.

La terza, dedicata a *Mais n'te promène donc pas toute nue* di Georges Feydeau, in scena all'Odéon contestualmente a *Le Viol de Lucrece*, contiene:

- Robert de Flers, *En novembre 1911*, pp. 119-122;

¹² André Obey, *Ma longue fidélité à une image flamande* (pp. 21-22), sulla genesi del *Lazare* messo in scena da Barrault qualche anno prima, nel 1951.

¹³ Di seguito i titoli della sezione: *Redécouvrons Adolphe Appia* di André Veinstein (pp. 89-91); *Adolphe Appia et l'art de la scène* di Copeau (pp. 92-97), pubblicato per la prima volta nel 1928; *La mise en scène et son avenir* dello stesso Appia (pp. 98-115), pubblicato per la prima volta nel 1923. Per quanto riguarda il testo di Copeau cfr. Jacques Copeau, *Registres VII. Les années Copiaus (1925-1929)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti, Paris, Gallimard, 2018, p. 589, nota 4; cfr. anche la nota 73 di questo saggio.

- materiali iconografici sulla prima rappresentazione del 1911 (con Armande Cassive).

La quarta e ultima, infine, inaugura una nuova rubrica:

- Simone Benmussa (dal 1957 segretaria di redazione)¹⁴, *Journal de bord*, pp. 125-127.

La logica sottesa all'architettura del fascicolo è interessante e peculiare, soprattutto per quanto riguarda le prime due sezioni, cruciali ai fini dell'analisi qui proposta e sulle quali si concentrerà l'attenzione. L'aspetto di maggior interesse è la completa esclusione di qualsiasi riferimento allo spettacolo del 1931. Per *Le Viol de Lucrece* della Compagnie des Quinze non c'è spazio neanche nel saggio di Frank, che riepiloga la genealogia letteraria e teatrale del soggetto¹⁵. Partendo dall'epopea *Ab Urbe condita* di Tito Livio¹⁶, l'articolo segue la matrona romana che attraversa i secoli, per culminare nella chiosa conclusiva: «Avec André

¹⁴ Su Simone Benmussa (1931-2001), in redazione dal 1957 e caporedattrice dal 1965, cfr. l'introduzione del presente Dossier.

¹⁵ La rassegna di Frank muove dalle tragedie di Hans Sachs (1525), Pierre du Ryer (1638) e Fernández de Moratin (1763) al poema di Shakespeare (1594), dalla cantata per soprano e basso continuo di Georg-Friedrich Händel (1708) al componimento poetico di Louis Bonaparte, conte di Saint-Leu e fratello di Napoleone (1831), dalla tragedia in cinque atti e in versi di François Ponsard (1843) al *Pour Lucrece* di Jean Giraudoux, per il quale Frank rimanda al secondo tomo degli stessi «Cahiers Renaud-Barrault» (n. 2, 1953). La prima rappresentazione della pièce di Giraudoux era stata diretta proprio da Barrault al Marigny, con debutto il 6 novembre 1953; tra i contributi del secondo tomo si segnala Jean-Louis Barrault, *À la recherche de «Pour Lucrece»*, ivi, pp. 72-100.

¹⁶ Secondo quanto raccontato da Tito Livio (*Ab Urbe condita*, I, 57 e sgg.), la vicenda costituisce l'evento scatenante della rivoluzione popolare che rovescia la monarchia e pone le basi per l'insediamento della Repubblica Romana. Durante l'assedio della città di Ardea, i figli del re, insieme ad altri nobili, si recano a Roma di nascosto per spiare l'attività delle proprie mogli durante la loro assenza causata dalla guerra. Certo delle indiscusse e insuperabili qualità della moglie Lucrezia, Collatino conduce gli altri nobili – tra i quali Sesto Tarquinio, figlio del re Tarquinio il Superbo – presso la sua dimora, per visitarla nel cuore della notte. Mentre le nuore del re si abbandonano a banchetti e comportamenti lascivi, Lucrezia è intenta nella tessitura della lana, circondata dalle sue ancelle. Sesto Tarquinio, colpito dalla bellezza e dalla fedeltà della donna, è colto dal desiderio irrefrenabile di possederla ad ogni costo. La notte seguente, si introduce di nascosto nella stanza della donna al fine di sedurla; alla resistenza di Lucrezia, Sesto Tarquinio risponde minacciandola con una spada. Dopo aver ceduto, Lucrezia confessa al marito e all'amico Lucio Giunio Bruto l'accaduto, per poi togliersi la vita con un pugnale nascosto sotto la veste. Collatino e Bruto, per vendicarla, provocano una sommossa popolare che scaccia la monarchia dei Tarquini, inaugurando la Repubblica Romana.

Obey s'est ouverte une nouvelle saison pour Lucrèce»¹⁷. Una nuova stagione che tuttavia rimane confinata al piano letterario, e non dà conto né dell'espressività corporea né del lavoro corale dei Quinze, dimensioni che pure avevano suscitato la creazione drammaturgica e ne avevano determinato l'efficacia scenica.

L'elemento più rilevante e rivelatore della stratificazione ideologica del fascicolo è la giustapposizione dei due testi che compongono la seconda sezione. Nel 1957, Obey aveva proposto a Barrault una nuova pièce, che tuttavia il regista aveva considerato troppo breve per la messinscena, limitandosi ad accoglierne la pubblicazione nei «Cahiers Renaud-Barrault» quattro anni dopo¹⁸. *La Fenêtre*, allora ancora inedito, è un dramma rurale ambientato nel giorno del rogo di Giovanna d'Arco, evento che non viene mostrato in scena, ma al quale la famiglia Coutance assiste dall'interno della finestra che dà il titolo all'opera¹⁹. Come spiega lo stesso Obey più di vent'anni dopo, «Je me disais qu'il était impossible de mettre certains personnages en scène, comme par exemple Jeanne d'Arc [...] et que le seul moment où j'avais cru à la pièce était celui où l'héroïne n'était pas en scène et où on raconte sa mort. [...] Le procédé de *La Fenêtre* s'est aussitôt imposé à moi»²⁰. A ben guardare, il dispositivo

¹⁷ André Frank, *Pour quelques Lucrèces*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 33, 1961, p. 38.

¹⁸ Cfr. Jeanyves Guérin, *André Obey et le théâtre de son temps*, in *André Obey, créateur dramatique complet: théâtre, musique et sport*, sous la direction de Sophie Gaillard et Marie Sorel, Paris, Champion, 2022, pp. 29-41: 34. La corrispondenza indirizzata a Obey da parte di Barrault è conservata presso la Bibliothèque nationale de France (BnF), Département des Arts du Spectacle (ASp), Fonds André Obey, d'ora in avanti BnF-FAO, Mn-23/3(1-35).

¹⁹ Marie Sorel, ricorrendo alla nozione di *biographème* definita da Roland Barthes, inserisce il dispositivo della finestra nello schema di motivi autobiografici che Obey trasla, riformula e ricolloca attraverso tutta la sua opera, dal primo romanzo del 1919 fino alle pièces più tarde. Cfr. Marie Sorel, *Du roman au théâtre: l'enfance comme (re) trouvailles*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 115-137.

²⁰ André Obey, *La Fenêtre* [1961], in Id., *La Fenêtre et Les Retrouvailles*, Troyes, Devenir, 1983, p. 147. La ripubblicazione del testo avviene in concomitanza con la sua prima rappresentazione teatrale, per la regia di Jean-Laurent Cochet al Théâtre des Arts-Hébertot nel 1983. Nel 1962, la pièce era stata non a caso oggetto di una trasposizione radiofonica. Sulla questione cfr. Agnès Curel, «*Au croisement des routes du temps et de l'espace*»: le théâtre radiophonique d'André Obey, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 159-185, soprattutto pp. 173-176.

drammaturgico e scenico non è dissimile da quello di *Le Viol de Lucrece* che, come vedremo più avanti, è concepito insieme come un'opera-oratorio e come un dramma lirico del Nō giapponese, e implica dunque il principio di disgiunzione fra narrazione verbale dei *récitants* e partitura gestuale dei personaggi.

Lo scritto di Copeau che segue *La Fenêtre* all'interno del fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» costituisce una ripresa di *Après dix ans*, testo inserito all'interno della brochure di sala del Théâtre du Vieux-Colombier del novembre 1923, prodotta in occasione del decennale della fondazione del teatro d'arte e in apertura della stagione 1923/1924²¹. La scelta operata dalla redazione non riproduce il testo nella sua interezza, ma ne propone una riduzione significativa. Il nucleo dottrinale che permane anche nella versione del 1961 si articola in cinque movimenti: la preoccupante carenza di nuovi autori e di pièce originali efficaci; la sterilità del genio isolato che sceglie di ignorare la tradizione, i principi e la logica delle forme; l'affermazione del Vieux-Colombier in quanto «lieu de conviction artistique, d'étude et de formation» (p. 115), piuttosto che come trampolino di lancio offerto alle nuove leve per gettarsi nel «grand tumulte» del teatro contemporaneo (p. 114), o come chiesa settaria, come avevano insinuato alcuni critici esclusi; la rivendicazione delle stesse accuse di «esprit de chapelle» e d'«école» mosse al Vieux-Colombier (p. 115); il primato della messinscena come «vie même de l'œuvre» (p. 116), secondo l'idea di unità inscindibile fra concezione intellettuale e realizzazione scenica di qualsiasi opera drammaturgica. La selezione si chiude sulla rivendicazione che vale come cifra editoriale del fascicolo: «Tout appel à la nouveauté, depuis dix ans, n'est venu que de là [...]» (*ibidem*).

Quel che il taglio sopprime è invece l'apparato che, nel programma originario del novembre 1923, mostrava la dottrina al lavoro: la parte

²¹ Cfr. Jacques Copeau, *Après dix ans*, in *Programme du Vieux-Colombier*, novembre 1923, pp. 15-23. Il testo è stato poi parzialmente ripreso, con una piccola variazione nell'incipit, in Id., *Registres V. Les Registres du Vieux-Colombier III. 1919-1924*, textes recueillis et établis par Suzanne Maistre Saint-Denis, Marie-Hélène Dasté et Norman H. Paul, Paris, Gallimard, 1993, pp. 365-368. La versione dei *Registres V* è preceduta dalla didascalia dei curatori: «Le 22 octobre, le Vieux-Colombier célèbre ses dix ans d'existence» (ivi, p. 365), anticipando di poco la datazione. Lo stesso testo era già apparso nei «Cahiers Renaud-Barrault» (n. 27, 1959, pp. 120-123) con il titolo *Notre sixième saison*, in occasione del decennale della morte di Copeau; nel 1961 muta soltanto il titolo, riformulato per fissarne la collocazione storica al biennio 1923-1924.

descrittiva sull'École du Vieux-Colombier, con l'organigramma del personale (Direction générale: Copeau; Surveillance générale: Suzanne Bing; Secrétariat: Marie-Hélène Copeau), il manifesto del *Groupe d'apprentissage*, la storia interna dell'idea di una scuola fin dal 1913²². Con la rimozione dell'École scompare dalla pagina anche ciò che ad essa segue: l'avventura dei Copiaus in Borgogna (1925-1929) e la Compagnie des Quinze (1930-1935), che della scuola parigina (1920-1924) intendevano porsi come prosecuzione diretta. Quella continuità, però, era tutt'altro che lineare. Il passaggio dal Vieux-Colombier all'École, e poi dalla Borgogna ai Quinze, fu segnato da rotture, incomprensioni e fallimenti²³, tali da rendere problematica la costruzione di una continuità storica senza interruzioni. Il fascicolo restituisce così la dottrina di Copeau nella sua forma teorica e astratta, e la consegna come fondamento di ogni rinnovamento, ma sopprime la fabbrica laboratoriale e la generazione di allievi che, dall'École fino ai Quinze, ne avevano fatto una pratica e ne avevano assicurato la trasmissione concreta.

Un certain ordre tragique: Le Viol de Lucrece dei Quinze all'Atelier, maggio 1931

Come anticipato in apertura, l'incontro di Barrault con la grammatica scenica dei *récitants* di *Le Viol de Lucrece* ha una data precisa: maggio 1931, al Théâtre de l'Atelier. Lo spettacolo aveva debuttato il 12 marzo di quello stesso anno al Vieux-Colombier, per la regia di Saint-Denis e con la scenografia di Barsacq, lo stesso scenografo del *Volpone* di Dullin. Fu Dullin a invitarlo all'Atelier per un ciclo di repliche, fra il 19 e il 26 maggio²⁴. Il giovane Barrault, poco più che ventenne, allievo della scuola dell'Atelier dal gennaio precedente e prossimo al debutto come

²² Cfr. *ivi*, pp. 368-371.

²³ Cfr. Copeau, *Registres VII*, cit., pp. 304-316.

²⁴ L'anno successivo, l'Atelier e i Quinze propongono una stagione condivisa al Théâtre Montmartre; cfr. Cecilia Carponi, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Roma, Bulzoni, 2023, pp. 242-244. Le informazioni dettagliate su distribuzione, debutto, tournée e ricezione di *Le Viol de Lucrece* della Compagnie des Quinze sono contenute nei sedici fascicoli sullo spettacolo presenti alla BnF, ASp, nel Fonds Michel Saint-Denis (d'ora in avanti BnF-FMSD), 4-COL-83/415(1-16).

domestico nel *Volpone* del maestro, vide allora per la prima volta un dispositivo spettacolare che gli parve capace di risolvere sia il problema della parola e della voce che quello del corpo, del gesto e del movimento, tramite l'impiego del coro, delle partiture silenziose e delle maschere.

Dopo *Noé*, *Le Viol de Lucrece* fu il secondo spettacolo della Compagnie des Quinze al Vieux-Colombier, e probabilmente l'esito più riuscito del sodalizio con l'*auteur-maison* Obey, che adattò «les voix et les registres du poème aux timbres et voix de mes acteurs»²⁵. Il drammaturgo aveva concepito un'opera-oratorio costruita sulla separazione del piano della narrazione da quello dell'azione, con i personaggi collocati nella porzione posteriore del palcoscenico, sospesi «dans une sorte de recul fait de lenteur et de silence»²⁶. Alle due estremità del proscenio si ergevano due alti troni, sui quali sedevano i due *récitants* che guidavano la messinscena: Suzanne Bing (a destra) e Auguste Bovério (a sinistra), gli interpreti più anziani ed esperti della compagnia, e gli unici a indossare maschere e a vestire costumi pressoché identici, così da ridurre al minimo la differenziazione di genere. Per gran parte dello spettacolo i due parlavano dalle loro postazioni rialzate, instaurando con la platea una relazione più diretta, come intermediari tra la rappresentazione e il pubblico. La loro funzione oscillava tra quella di narratori che descrivevano la successione degli eventi, commentavano l'azione e ne anticipavano gli esiti («Hélas!...»)²⁷, e quella dei classici corifei, dotati tuttavia di indipendenza rispetto al coro²⁸. Nei momenti più salienti, i due *récitants*

²⁵ André Obey, *Le Viol de Lucrece. Pièce en quatre actes d'après le poème de Shakespeare*, in Id., *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 119-193: 121. Si segnala che la prima pubblicazione della pièce avviene proprio in corrispondenza del debutto per i Quinze: Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1931. Sulla parabola della Compagnie des Quinze al Vieux-Colombier e oltre, sulla collaborazione con Obey come *auteur-maison* e sulle complesse relazioni con Copeau, cfr. Carponi, *L'arte e il mestiere*, cit., pp. 167-263. Sulla «solidarité distancée» di Obey nei confronti di Copeau e dei Quinze e sul fatto che Obey stesso non abbia mai voluto essere «inféodé» né alla Compagnie des Quinze né all'autorità del Patron, cfr. Sophie Gaillard, *Rêver le Vieux-Colombier (1932-1977): écrire et mettre en scène «Don Juan», «Le Trompeur de Séville», «L'Homme de cendres»*, in André Obey, *créateur dramatique complet*, cit., pp. 77-101.

²⁶ Obey, *Le Viol de Lucrece*, cit., p. 122.

²⁷ Ivi, p. 138.

²⁸ Cfr. Herman Grégoire, *Le théâtre indirect*, in André Obey, *Maria; Prélude à un Faust*, Troyes, Devenir, 1987, pp. 171-173.

arrivavano ad agire al posto dei personaggi: nel secondo atto era il *récitant* a mimare la marcia agitata di Tarquin in preda al desiderio, mentre il personaggio vero e proprio appariva in scena solo nel momento in cui si introduceva nella casa di Lucrece; nel terzo, quando Lucrece si ritrovava sola dopo l'oltraggio e meditava il suicidio, l'unica voce che la raggiungeva – invano – era quella della *récitante*, che provava a ricordarle di non aver colpa nella violenza subita.

Il coro era impiegato in maniera non dissimile da quella del teatro greco²⁹, e si diffrangeva in tre figure successive: il coro dei soldati romani, quello delle ancelle di Lucrece e, infine, quello della folla in sommossa che scacciava la dinastia dei Tarquini. Tutti e tre attraversavano la scena con toni solenni e misurati, cadenzati dall'armonia e dall'eleganza della danza. L'asse formale di questa scelta aveva una matrice dichiarata. Lo schema *récitant*/personaggio in *Le Viol de Lucrece* riprendeva la coppia *waki/shite* del teatro Nō: il primo, considerato attore secondario o "laterale", che narra e scandisce gli eventi; il secondo, colui che in scena agisce, danza e canta, che incarna ed esegue l'azione³⁰. Obey e Saint-Denis, in stretta collaborazione con gli attori della compagnia, la duplicarono: non uno ma due *récitants*, Bing e Bovério, affiancati a loro volta da due personaggi, Marie-Hélène Dasté nel ruolo di Lucrece e Aman Maistre in quello di Tarquin.

Inoltre, è opportuno ricordare che il coro e la coralità erano stati tra i nuclei principali della ricerca condotta dai Copiaus in Borgogna³¹. Anche la figura del *récitant* ricorre con regolarità nelle imprese dei Copiaus, nelle regie di Copeau e nelle sue stesse interpretazioni. Per Obey e i Quinze, dunque, *récitants* e coro, prima ancora di essere presi in prestito dal teatro greco o dal Nō, costituiscono una prassi scenica ereditata dall'avventura teatrale e pedagogica del Vieux-Colombier, che la compagnia e il suo *auteur-maison* raccolgono e rielaborano.

²⁹ Cfr. Eva Baranska, *La dramaturgie d'André Obey*, tesi di dottorato, Università di Cracovia, 1960, p. 14; Marie-Claude Hubert, *Comment Obey traite-t-il les personnages mythiques?*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 273-289, soprattutto da p. 281 in poi. Sull'importanza del coro greco come «cellula madre di ogni poesia drammatica» per Copeau, cfr. Jacques Copeau, *Ricordi del Vieux-Colombier* [1931], traduzione di Annamaria Nacci, Milano, Il Saggiatore, 1962, pp. 62-63.

³⁰ Per un'analisi approfondita della messinscena, cfr. anche Jane Baldwin, *Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor*, Westport (Conn.), Praeger, 2003, pp. 46-49.

³¹ Cfr. Copeau, *Registres VII*, cit., *passim*.

Dalle pagine di «Latinité», accompagnando la fortunata tournée londinese dei Quinze nell'estate del 1931, Henri Ghéon sottolineò l'efficacia della struttura sia drammaturgica sia di messinscena dello spettacolo, per il suo effetto di distanziamento: «L'art a jeté son voile sur le mal; il a tissé un voile aérien entre nous et le fait brutal»³². Dello stesso parere Fred Orthys che, al debutto della pièce, scrisse su «Le Matin»:

Pour la compagnie des Quinze, pièce et mise en scène ne font qu'un. [...] tout cela est d'un art très particulier, stylisé sans sécheresse et d'une suite artistique absolument parfaite. [...] Il y a dans les gestes de tous, dans les ensembles, dans le rythme des répliques une harmonie très ordonnée. Cela devient de la musique³³.

Con l'obiettivo di tracciare e animare «un certain ordre tragique»³⁴, innovativo rispetto allo standard tragico ottocentesco, Obey e Saint-Denis, per questo spettacolo, guardarono a un'esperienza ben precisa, comune a molti dei componenti della Compagnie des Quinze, che avevano preso parte alle imprese dei Copiaus in Borgogna e che erano stati, prima ancora, allievi dell'École du Vieux-Colombier. Infatti, *Le Viol de Lucrece* era debitore del lavoro portato avanti dal *Groupe d'apprentissage* guidato da Bing sul nō *Kantan*, che nel 1924 doveva costituire il saggio di fine anno della Scuola, poco prima della chiusura della stagione 1923/1924, la stessa inaugurata dal testo di Copeau inserito nel fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» (1961), cui sarebbe seguita l'avventura in Borgogna. Saint-Denis, che aveva seguito le evoluzioni del lavoro pur senza prendervi parte, ne era rimasto fortemente affascinato; in egual misura Obey, tra i pochi ad aver potuto assistere a una serie di prove aperte ad alcuni amici di Copeau, ne conservava il ricordo. A tal proposito è indicativo quanto Saint-Denis riportò nel testo di una conferenza del 1953, dal titolo *Genèse de son travail*:

Lorsqu'en 1931 – je donnai à Londres – avec la Compagnie des Quinze – la première du *Viol de Lucrece* – le premier spectateur qui vint me voir à la fin fut Arthur Waley – le plus éminent traducteur de *Nōs* et en particulier celui de *Kantan*,

³² Henri Ghéon, *À Londres: le triomphe des Quinze*, «Latinité», Août 1931, pp. 428-432: 431.

³³ Fred Orthys, *Feuilleton, Le Viol de Lucrece*, «Le Matin», 14 mars 1931.

³⁴ Obey, *Le Viol de Lucrece*, cit., p. 122.

sur lequel Suzanne Bing avait travaillé. Il me dit gentiment: «Je vois que mon travail n'a pas été inutile»³⁵.

Anche Arthur Waley figurava tra i pochi ad aver visto la prova generale di *Kantan*; stando alla biografia inedita su Saint-Denis ad opera di Georges Lerminier, assistendo alla prima londinese di *Le Viol de Lucrèce*, il legame di filiazione tra i due spettacoli gli era apparso evidente durante tutta la rappresentazione³⁶.

Silence et éloquence, mesure et sonorité du nō: Kantan all'École du Vieux-Colombier, marzo 1924

Il *Kantan* costituisce l'officina di *Le Viol de Lucrèce*: ciò che nel 1931 fu presentato al pubblico come invenzione dei Quinze era germogliato, sette anni prima, in una piccola sala del Vieux-Colombier. Non si tratta di una generica circolazione di poetiche, ma di continuità nel lavoro creativo delle persone coinvolte. Buona parte dei futuri Quinze, nel 1924, erano gli allievi dell'École che su quel nō avevano lavorato per mesi, come vedremo a breve; l'autore Obey aveva assistito a una delle prove generali aperte agli amici di Copeau. La grammatica dei *récitants*, delle maschere, del racconto disgiunto dall'azione si iscrive in una sperimentazione avviata all'École e culminata proprio nel *Kantan*: un'esperienza incorporata da una generazione di allievi-attori che avrebbero animato, a vario titolo, il teatro francese dagli anni Trenta in poi.

All'inizio della seconda metà di marzo 1924, in una piccola sala del Vieux-Colombier, gli allievi del *Groupe d'apprentissage* sostennero davanti a Copeau e a un pubblico ristretto una serie di prove in palcoscenico

³⁵ Michel Saint-Denis, *Genèse de son travail. Conférence de Monsieur Saint-Denis*, novembre 1953, 8 ff. dattiloscritti con correzioni mss. BnF-FMSD, 4-COL-83/36, p. 5.

³⁶ Cfr. Georges Lerminier, *Michel Saint-Denis*, Paris, Presses Littéraires de France, 1954, 72 ff. dattiloscritti, BnF-FMSD, 4-COL-83/2(1), p. 20. La biografia non risulta mai uscita a stampa, sebbene il frontespizio rechi il nome della casa editrice; la copia conservata al FMSD, fitta di correzioni e note manoscritte, ne testimonia l'incompiutezza. Per la stesura Lerminier si avvale, oltre che degli scritti e delle conferenze di Saint-Denis, di una rassegna estesa di articoli e recensioni di quotidiani e riviste teatrali, e delle testimonianze di André Barsacq, Glen Byam Shaw, T.S. Eliot, André Obey, Laurence Olivier e Pierre Sonrel.

del *nō Kantan*. Sotto la direzione di Suzanne Bing, era l'esito con cui doveva concludersi la parabola dell'École du Vieux-Colombier, non molto tempo prima della chiusura del teatro parigino per il trasferimento *à la campagne*. Lo spettacolo, che avrebbe dovuto essere presentato pubblicamente, non andò mai in scena: pochi giorni dopo quelle prove, durante una lezione di danza, Aman Maistre – il giovane allievo-attore destinato a interpretare il viandante sognatore³⁷ (lo stesso che, sette anni dopo, come abbiamo visto, sarebbe stato Tarquin in *Le Viol de Lucrece* dei Quinze) – si lussò il ginocchio in modo grave, e Copeau, nell'impossibilità di sostituirlo, fu costretto ad annunciare formalmente l'annullamento il 25 aprile 1924, contestualmente alla chiusura anticipata della stagione³⁸.

Il *Kantan* arrivava al culmine di un ciclo triennale di lavoro iniziato nel 1921, con l'apertura dell'École accanto al Théâtre³⁹. La ricerca sul *Nō* prese avvio fra il 1922 e il 1923, in dialogo epistolare diretto con Waley, dalle cui traduzioni inglesi di Zeami, apparse a Londra nel 1921, Bing trasse la sua versione francese del *Kantan*⁴⁰. La storiografia teatrale degli ultimi vent'anni ha ampiamente dimostrato il ruolo cruciale di Bing come "ragion pratica" della Scuola, sebbene meno in vista rispetto alla

³⁷ Nel *Kantan*, un giovane viaggiatore sogna di diventare imperatore e di governare sul suo regno per un periodo di cinquant'anni. Al risveglio, realizza che la vita che crede di avere vissuto non è che il frutto di un lungo sonno e di un'intensa attività onirica.

³⁸ Per una ricostruzione dettagliata di *Kantan* sulla base dei documenti d'archivio preservati presso la BnF, ASp, nel Fonds Jacques Copeau, d'ora in avanti BnF-FJC, cfr. Nicoletta Guidotti, *Suzanne Bing e il Nō Kantan (1924)*, «Biblioteca Teatrale», n. 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 53-92.

³⁹ Sull'iniziativa pedagogica di Copeau, cfr. almeno Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau. O le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, pubblicato prima dell'uscita dei *Registres*; Maria Ines Aliverti, *Il percorso di un pedagogo*, in Jacques Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009, pp. 9-88.

⁴⁰ Cfr. Arthur Waley, *The Nō Plays of Japan*, London, Allen & Unwin, 1921. Oltre al saggio di Guidotti già menzionato, in merito al lavoro di Bing sul *Nō* a partire dalle traduzioni di Waley, cfr. Cass Fleming, *Playing outside the Frame: revealing the hidden contributions of the women in the French tradition of actor training*, «Theatre, Dance and Performance Training», vol. XI, n. 3, 2020, pp. 353-369, DOI 10.1080/19443927.2020.1789725; Marjaana Kurkinen, *The Spectre of the Orient: Modern French Mime and the Traditional Japanese Theatre in the 1930s*, tesi di dottorato, University of Helsinki, 2000, pp. 81-89; Min Tian, «Free Transposition»: *The Use of Nō by Jacques Copeau and Suzanne Bing*, in Id., *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre: The Displaced Mirror*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 99-128.

posizione pubblica di Copeau⁴¹. La pratica si concentrava non sull'imitazione iconografica del Nō in scena, ma sull'allenamento del corpo dell'attore e sulla disciplina della maschera neutra o nobile, concepita per le ricerche della Scuola dallo scultore Émile Albert Marque⁴².

Alle prove del marzo 1924 assistette un piccolo numero di intellettuali e uomini di teatro, elettivamente vicini al Patron – l'appellativo con cui gli allievi chiamavano Copeau, che oltre a indicare una figura guida e di riferimento è traducibile con l'italiano “Maestro” – e di passaggio a Parigi: il primo fu Adolphe Appia, seguito qualche giorno dopo da Harley Granville-Barker e poi ancora da Waley in persona, tutti e tre entusiasti⁴³; c'era anche André Gide, che tuttavia qualche anno dopo lo avrebbe ricordato nel suo diario con un giudizio molto severo⁴⁴. È interessante, a tal proposito, riprendere una testimonianza, seppur tarda, di Suzanne Bing:

⁴¹ Sulla sperimentazione pedagogica di Bing all'École du Vieux-Colombier, cfr. Thomas J. Donahue, *Improvisation and the Mask at the École du Vieux-Colombier: The Case of Suzanne Bing*, «Maske und Kothurn», vol. XLIV, n. 1-2, 1998, pp. 61-72, DOI 10.7767/muk.1998.44.12.61; Guido Di Palma, «La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera»: Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copiaus, «Biblioteca Teatrale», n. 104, ottobre-dicembre 2012, pp. 13-51; gli studi di Raphaëlle Doyon, in particolare *Suzanne Bing, collaboratrice de Jacques Copeau: enquête sur la constitution d'un patrimoine théâtral*, in *La construction des patrimoines en question(s): contextes, acteurs, processus*, sous la direction de Jean-Philippe Garric, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015, pp. 9-42, DOI 10.4000/books.porsorbonne.7161; Cass Fleming, *A Genealogy of the Embodied Theatre Practices of Suzanne Bing and Michael Chekhov: The Use of Play in Actor Training*, tesi di dottorato, Royal Holloway, University of London, 2018.

⁴² Sull'influenza del Nō nell'addestramento dell'attore, cfr. Didier Doumergue, *De la «matière-japon» au masque neutre, et retour*, «Le Portique», n. 43-44, 2019, pp. 261-277.

⁴³ Cfr. Jacques Copeau, annotazione del 18 marzo 1924, in Id., *Journal 1916-1948*, texte établi, présenté et annoté par Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, tomo II, pp. 213-214; Marie-Hélène [Maiène] Dasté, *Compte rendu*, in *Livre de Bord 1923-1924*, in Jacques Copeau, *Registres VI. L'école du Vieux-Colombier*, textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000, pp. 401-402.

⁴⁴ Cfr. André Gide, annotazione del 15 gennaio 1931, in Id., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 1020-1021; un estratto dell'annotazione è pubblicato anche in Copeau, *Registres V*, cit., p. 392. Gide si esprime negativamente sull'esperimento dopo aver assistito alla conferenza *Souvenirs du Vieux-Colombier* (che accompagna il debutto assoluto della Compagnie des Quinze), nella quale Copeau ripercorre gli anni del teatro e della Scuola menzionando *Kantan* come una delle «ricchezze segrete della produzione del Vieux-Colombier». Cfr. Copeau, *Ricordi del Vieux-Colombier*, cit., p. 67.

Le Nō japonais fit l'objet des classes dramatiques de l'année 1923-24, sans tentative de reconstitution ni d'imitation. Il fut joué en fin d'année devant le Patron et quelques amis parmi lesquels Granville Barker, M. Waley, André Obey. Le Patron fut si content que cette représentation couronna les trois années d'études du Groupe d'Apprentissage, devenu le Chœur dramatique souhaité par le Patron, et qu'un spectacle composé de *Amal et la lettre du roi* (*The Post-Office*) de Rabindranath Tagore, traduction d'André Gide, et de notre Nô, allait être donné au théâtre en spectacles réguliers lorsque Aman Maistre, qui jouait le rôle principal, fut immobilisé par une crise longue et douloureuse au genou.

Le mot "École" n'est donc plus valable à partir de cette date, et c'est une troupe de jeunes comédiens que le Patron emmène en Bourgogne. Les quelques cours ou leçons qui furent donnés là à de jeunes stagiaires, étrangers pour la plupart, venus partager notre vie, ne furent jamais désignés comme "École" par aucun de nous⁴⁵.

La presenza di Obey a una delle prove del nō *Kantan* illumina retrospettivamente l'influenza duratura di questa esperienza sui suoi successivi componimenti drammaturgici⁴⁶. Quasi quarant'anni dopo, in occasione della ripresa di Barrault di *Le Viol de Lucrece*, Obey ne sottolineò ancora l'importanza, richiamando il silenzio e l'eloquenza, la misura e il suono del Nō come elementi essenziali per l'efficacia scenica:

Près de quarante années ont passé depuis ce jour lointain de la représentation du Nō *Kantan* donné par les élèves du Vieux-Colombier, mais je sens toujours vivre en moi la force et la douceur de cet art dramatique admirable, à la fois plein de silence et d'éloquence, de richesse et d'économie, de puissance et de discrétion.

Je suis très musicien, je veux dire que la musique est nécessaire à ma vie. Elle a, dans le cours de cette vie, rendu mon oreille exigeante et elle m'a imposé, dans mon langage et dans ma phrase, un besoin de rythme contre quoi je ne puis m'insurger. On imagine combien la mesure et la sonorité du Nō assouvirent cette grande soif musicale⁴⁷.

⁴⁵ Lettera di Suzanne Bing a Maurice Kurtz, 11 gennaio 1951, pubblicata in Copeau, *Registres VI*, cit., p. 416. Sulla graduale rinuncia da parte di Suzanne Bing al suo ruolo pedagogico durante il periodo borgognone cfr. quanto sottolinea Aliverti in Copeau, *Registres VII*, cit., p. 307.

⁴⁶ Sui primi contatti tra Copeau e Obey, che risalgono al biennio 1922-1923, quando l'autore propone una sua pièce al Patron, cfr. Maurice Kurtz, *Jacques Copeau. Biographie d'un théâtre*, Paris, Les Éditions Nagel, 1950, p. 187. Alla fine degli anni Venti, Obey assiste all'ultima replica di *L'Illusion* dei Copiaus a Lione, evento che suggerirà la successiva collaborazione con i Quinze; cfr. Suzanne Bing, *Le journal de bord des Copiaus. 1924-1929*, édition commentée par Denis Gontard, Paris, Seghers, 1974, p. 157.

⁴⁷ André Obey, *À propos du Viol de Lucrece 1961*, in Id., *Confidences*, p. 5. Il testo è stato probabilmente elaborato per il programma di sala dello spettacolo, ed è stato poi

Anche qui, come nel fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» dello stesso anno, non c'è spazio per lo spettacolo della Compagnie des Quinze, per cui – e con cui – il testo è stato scritto⁴⁸. È fra le righe di questa testimonianza, in cui Obey perlomeno recupera l'orizzonte utopico e sperimentale dell'École du Vieux-Colombier, che il dispositivo dei *récitants* si riallaccia alla matrice del Nō, sulla quale Bing aveva lavorato nel 1923/1924.

Anche Étienne Decroux, tra i primi allievi dell'École, figurava fra i pochi spettatori di una delle prove del *Kantan*⁴⁹; ne fece uno dei nuclei della propria ricerca sul mimo corporeo, e lo trasmise a sua volta all'Atelier – dove dal 1929 insegnava mimo – tra gli altri anche al giovane Barrault, per un breve ma intenso periodo che va dal gennaio 1931 al 1933⁵⁰. Lo si legge tra le righe della lunga citazione all'inizio di questo saggio: quando, nel maggio 1931, Barrault vide *Le Viol de Lucrece* dei Quinze all'Atelier, riconobbe dunque sul palcoscenico l'esercizio di una pratica performativa le cui radici corporee e tecniche stava simultaneamente apprendendo dal proprio maestro di mimo.

Senza aver mai ottenuto il riscontro di un vero pubblico, lo spirito del *Kantan* va preso in considerazione soprattutto per la sua “vita postuma”, per la sua feconda relazione con la posterità, piuttosto che in quanto mero

raccolto in un documento composto da 5 ff. dattiloscritti, nel quale sono riportati estratti di lettere, testi o interviste di Obey, il cui nome è riportato a penna sul primo foglio. Il documento rientra nel *Dossier “André Obey”* e appartiene alla sezione dell'archivio privato di Marie-Hélène Dasté affidata a Marco Consolini, che ho potuto consultare presso la Bibliothèque Gaston Baty – Sorbonne Nouvelle.

⁴⁸ Cfr. André Obey, «*Le Viol de Lucrece*» au Théâtre Hébertot, «Comœdia», 15 mai 1943, p. 1.

⁴⁹ Cfr. Étienne Decroux in un'intervista del maggio 1971, in Barbara Kusler Leigh, *Jacques Copeau's School for Actors. Commemorating the Centennial of the Birth of Jacques Copeau*, «Mime Journal», n. 9-10, 1979, p. 48; cfr. anche Éléonore Martin, *Mimes et clown-e-s: histoires croisées*, «Horizons/Théâtre», n. 16-17, 2023, pp. 68-96, DOI 10.4000/139ws.

⁵⁰ Oltre agli studi di Marco De Marinis, Vincenzo Mazza e Francesca Romana Rietti citati nell'introduzione di questo Dossier, sul complesso rapporto tra Decroux e Barrault cfr. Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, pp. 71-73; John K. Gillespie, *Interior Action: The Impact of Noh on Jean-Louis Barrault*, «Comparative Drama», vol. XVI, n. 4, 1982-1983, pp. 325-344; Thomas Leabhart, *Jacques Copeau, Étienne Decroux, and the «Flower of Nō»*, «New Theatre Quarterly», vol. XX, n. 4, novembre 2004, pp. 315-330.

fallimento. A partire da *Le Viol de Lucrèce*, sono numerose le messinscene successive che ne conservano il fiore segreto: ne è un esempio lo spettacolo *Ce que murmure la rivière Sumida* (1947) di Marie-Hélène e Jean Dasté, con i Comédiens de Grenoble, un altro nō tradotto da Bing dalla versione inglese di Waley⁵¹; lo stesso vale per *Kagékiyo*, allestito nel giugno 1966, sotto la direzione di Jean Dasté, al Théâtre Montparnasse-Gaston Baty di Parigi⁵².

Une simple démonstration: Le Viol de Lucrèce di Barrault all'Odéon, gennaio 1961

Grazie alle repliche di *Le Viol de Lucrèce* dei Quinze all'Atelier, nel maggio 1931, avvenne il primo incontro diretto fra Barrault e Obey⁵³. Ancora, a distanza di quasi vent'anni, in una lettera all'autore, il regista e attore descrisse quella visione come «ma plus forte impression de théâtre lorsque j'étais élève à l'Atelier»⁵⁴. La grammatica scenica dello spettacolo fu per lui, sin dall'inizio, una proposta teatrale e culturale folgorante: da spettatore, un'epifania; da artista, un enzima della creazione sia drammaturgica sia scenica, di cui avrebbe custodito le tracce fino al 1961.

Tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Sessanta la rete tra i due si fece più densa. Accanto agli scambi diretti tra loro, un ricamo di mediazioni informali – che affiora dai carteggi incrociati tra i due, così come tra Barrault, Renaud, Marie-Hélène Dasté e Saint-Denis – operò a latere affinché la collaborazione fra Barrault e Obey si consolidasse⁵⁵.

⁵¹ È utile segnalare che fra gli interpreti del coro rientra anche Jacques Lecoq, autore per questo spettacolo della *phrase du passeur* (movimento della zattera) che poi diverrà un esercizio tipico della sua École internationale de théâtre. Cfr. Doumergue, *De la matière-japon au masque neutre*, cit., p. 263.

⁵² Per una panoramica su questi due spettacoli, cfr. Shionoya Kei, *Cyrano et les samurai: le théâtre japonais en France dans la première moitié du XX^e siècle et l'effet de retour*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986, pp. 86-89.

⁵³ Sulla cronologia della collaborazione fra i due e per uno studio del reciproco carteggio, cfr. Vincenzo Mazza, *Autour du corps: correspondance d'André Obey et de Jean-Louis Barrault*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 103-114.

⁵⁴ Lettera di Jean-Louis Barrault a André Obey, 29 giugno 1949, in BnF-FAO, Mn-23/3(1-35).

⁵⁵ Parte della rete epistolare di mediazioni tra 1946 e 1955 è oggi consultabile presso la BnF, ASp; in particolare: per le lettere di Michel Saint-Denis a Jean-Louis Barrault, cfr.

Nel novembre del 1940 Barrault esordì nel suo primo ruolo di rilievo, quello di Rodrigue nello spettacolo *Le Cid* di Corneille diretto da Copeau; nella medesima occasione Barrault partecipò anche all'*Introduction pour Le Cid*, sempre per la regia di Copeau, ma con drammaturgia messa a punto da Obey⁵⁶. Tuttavia, il primo spettacolo in comune, di cui uno era autore e l'altro regista, fu del 1941: Barrault organizzò allo Stadio Roland-Garros una doppia rappresentazione delle *Suppliants* di Eschilo nell'adattamento di Obey e di *800 mètres*, atto unico ispirato alla cronaca olimpionica del 1924⁵⁷. L'esperimento costituì, ben prima della collaborazione del 1948 con Albert Camus per *L'État de siège*, un vero e proprio laboratorio della pratica registica di Barrault, che si avvale di Obey come *auteur-maison*. Seguirono *Lazare* (1951) e l'adattamento di Obey dell'*Orestie* di Eschilo (1955). Infine, *Le Viol de Lucrece* del 1961, a chiudere il cerchio: punto d'arrivo di una collaborazione che aveva attraversato tre decenni e diverse istituzioni⁵⁸.

Quest'ultima messinscena debuttò all'Odéon l'11 gennaio 1961⁵⁹. André Barsacq, scenografo prima di Dullin e poi degli spettacoli dei Quinze (incluso *Le Viol de Lucrece*, come abbiamo visto)⁶⁰, firmò i costumi; le scene furono invece progettate da Barrault stesso. Lo spettacolo

BnF, ASp, Fonds Renaud-Barrault (d'ora in avanti FRB), 4-COL-178(4664); per le lettere di Marie-Hélène Dasté a Madeleine Renaud e Jean-Louis Barrault, cfr. FRB, 4-COL-178(4875).

⁵⁶ Cfr. *Appendice D. Les mises en scène de Jacques Copeau de 1927 à 1943*, in Jacques Copeau, *Registres VIII. Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019, pp. 438-449: 448. Sul rapporto tra Copeau e Barrault alla Comédie-Française, cfr. Marco Consolini, *À la Comédie-Française sous l'Occupation. Paris 1940-1941*, ivi, pp. 345-365, soprattutto p. 354.

⁵⁷ Cfr. Pascal Lécroart, *Les Suppliants et 800 mètres au stade Roland-Garros en 1941*, in *André Obey, créateur dramatique complet*, cit., pp. 189-216; Federico Lazzaro, «800 mètres» d'André Obey: *drame sportif, grec et musical*, «Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique», XX, n. 1, 2019, pp. 57-80.

⁵⁸ Mazza, *Autour du corps*, cit., p. 105.

⁵⁹ Per una cronologia precisa della carriera di Barrault cfr. Hélène Volat-Shapiro, Gerhard M. Vasco, *Jean-Louis Barrault: écrits, répertoire, filmographie et critique 1935-1989*, Paris, Minard-Lettres Modernes, 1992.

⁶⁰ Sul dispositivo messo a punto da Barsacq per gli spettacoli dei Quinze al Vieux-Colombier cfr. André Barsacq, *Le dispositif scénique du Vieux-Colombier*, «Plans», Mars 1931, pp. 70-73. Sulla sua lunga carriera di scenografo cfr. anche: *André Barsacq: cinquante ans de théâtre. Exposition*, Paris, Bibliothèque nationale, 1978; Jean-Louis Barsacq, *Place Dancourt: la vie, l'œuvre et l'atelier d'André Barsacq*, Paris, Gallimard, 2005.

appariva sostanzialmente fedele alla logica del dispositivo storico: i *récitants* ai lati del proscenio, in maschera, con costumi pressoché uniformi, presiedevano alla narrazione, mentre Tarquin e Lucrece si muovevano nella zona posteriore del palcoscenico⁶¹. La fedeltà alla rappresentazione originale era tuttavia mediata da una riattualizzazione contemporanea: in un'intervista di Max Favalelli, Barrault dichiarò di aver concepito il proprio «dispositif scénique [...] un peu influencé par les dispositifs japonais que nous avons vus l'année dernière»⁶². Il riferimento è alla tournée in Giappone della Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault della primavera del 1960⁶³, cruciale non solo nella poetica del regista, ma anche per le relazioni culturali tra Francia e il Sol Levante.

Per quanto riguarda la distribuzione, Barrault assegnò a sé stesso il ruolo di Tarquin e a Madeleine Renaud quello della *récitante*, ruolo che era appartenuto a Suzanne Bing; nelle altre due parti principali, Simone Valère nei panni di Lucrece e Jean Desailly in quello del *récitant*. È interessante notare che dall'allestimento rimase esclusa Marie-Hélène Dasté, che nel 1931 aveva creato la parte di Lucrece ed era legata sentimentalmente a Obey, seppur non in maniera continuativa. Soprattutto, Dasté faceva parte della compagnia Renaud-Barrault dalla metà degli anni Quaranta, sia come attrice sia come costumista; è possibile che tale esclusione fosse motivata dal semplice fatto che la figlia di Copeau, cinquantanovenne nel 1961, fosse contemporaneamente impegnata nelle prove di altre produzioni.

La ricezione coeva fu severa. Robert Bourget-Pailleron registrò con crudezza il senso di “mummificazione” dei dialoghi, rifiutò la presunta novità dei *récitants*, giudicò deboli gli effetti e avrebbe voluto vedere abolito l'uso della maschera a favore del «visage de Mme Madeleine

⁶¹ Cfr. Robert Bourget-Pailleron, *Revue dramatique*, «Revue des Deux Mondes», Février 1961, pp. 717-721: 717.

⁶² Intervista di Max Favalelli a Jean-Louis Barrault e André Obey, in *Extrait de “Le Viol de Lucrece” et interview de Jean-Louis Barrault et André Obey*, Radiodiffusion Télévision Française, 29 gennaio 1961, archivio INA; il reportage è disponibile all'URL: <<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf89000512/extrait-de-le-viol-de-lucrece-et-interview-de-jl-barrault-et-andre-obey>> (ultima consultazione il 30 aprile 2026).

⁶³ Cfr. Kaori Oku, *La tournée de la compagnie Renaud-Barrault au Japon et les échanges culturels*, in *Scènes françaises, scènes japonaises: allers-retours*, dossier coordonné par Christophe Triau et Shintarô Fujii, «Théâtre/Public», n. 198, Janvier-Mars 2010, pp. 44-46.

Renaud et celui de M. Jean Desailly»⁶⁴. Anche la valutazione della performance attoriale di Barrault fu lapidaria: «On voit peu M. Jean-Louis Barrault qui, en Tarquin, n'est chargé, si l'on peut dire, que d'une simple démonstration»⁶⁵. La recensione evidenziava la distanza fra il pubblico parigino del 1961 – ormai abituato all'avanguardia di Samuel Beckett, Jean Genet, Eugène Ionesco ecc., che Barrault stimava e frequentava, e di cui lui stesso ospitava e produceva le creazioni⁶⁶ – e l'invenzione teatrale di trent'anni prima. Lungi dal costituire un tentativo di sperimentazione o restauro, *Le Viol de Lucrece* del 1961 sembra piuttosto un atto dichiarativo volto a celebrare un patrimonio di pratiche legate all'espressività corporea e a una certa concezione della drammaturgia.

Quelque chose comme la cervelle d'un créateur dramatique

Del resto, l'ammirazione di Barrault per *Le Viol de Lucrece* dei Quinze del 1931 non era mai stata priva di riserve verso alcuni aspetti della messinscena. Colpisce la coincidenza delle date: nello stesso anno – il 1949 – in cui, nelle *Réflexions sur le théâtre*, annovera pubblicamente lo spettacolo tra le sue «più grandi gioie di teatro»⁶⁷, nella dimensione privata della corrispondenza con Obey, quando il progetto della ripresa è lungi dall'andare in porto, lascia affiorare alcune perplessità con singolare nitidezza. In particolare, schernisce «un petit côté démodé des “Ha” des chœurs, à la copiaus, et d'un certain goût de certaines petites vulgarités voulues, “entre-deux-guerres” comme disent les imbéciles dont je suis»⁶⁸. Il rimprovero di anacronismo merita attenzione. Con quel «à la copiaus», Barrault si rifà esplicitamente alle sperimentazioni svolte in Borgogna: il «côté démodé» che lo infastidisce e da cui prende

⁶⁴ Bourget-Pailleron, *Revue dramatique*, cit., p. 717.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Lo testimoniano anche i «Cahiers Renaud-Barrault», con diversi fascicoli dedicati ai drammaturghi citati. Cfr. anche Mazza, *Jean-Louis Barrault*, cit., pp. 106-107. Peraltro, è proprio nel 1961 che esce la pubblicazione di Martin Esslin, *Il teatro dell'assurdo* [1961], Roma, Abete, 1975.

⁶⁷ Barrault, *Riflessioni sul teatro*, cit., p. 34.

⁶⁸ Lettera di Jean-Louis Barrault a André Obey, 23 luglio 1949, in BnF-FAO, Mn-23/3(1-35).

le distanze è proprio la pratica corale specifica della *troupe à la campagne*, e che come abbiamo visto apparteneva anche al “fare” teatrale dei Quinze. Barrault trattiene la dottrina del Patron e congeda quella che Marie-Hélène Dasté definisce «la deformazione delle idee di J[acques] C[opeau] da parte dei suoi allievi», e ancora «sfruttamento deformante delle esperienze della scuola»⁶⁹: operazioni effettuate dai Copiaus e trasmesse ai Quinze, che Barrault avverte ormai datate e inefficaci. L’attestazione della filiazione passa così per una attenta valutazione tecnica della tenuta e dei limiti del linguaggio scenico intrinseco a *Le Viol de Lucrece*.

Questo scarto rinvia alle condizioni stesse di elaborazione della pièce. In un articolo apparso su «Comœdia» qualche anno prima, in occasione di una ripresa parigina al Théâtre Hébertot, il drammaturgo descrive la propria opera come un testo scritto non solo «sur commande», ma «sur mesure» per «une troupe de comédiens dont je connaissais, un par un, l’emploi, le registre, le jeu, la place idéale sur la scène, aussi précisément qu’un sélectionneur de rugby connaît un par un les quinze joueurs de son équipe»⁷⁰. La scrittura di *Le Viol de Lucrece* era stata adattata, dichiara Obey, «par la pensée», ai corpi, ai timbri vocali e alle doti performative dei Quinze.

Sin dagli esordi, Barrault si circonda tuttavia di collaboratori provenienti dall’esperienza del Vieux-Colombier, dei Copiaus e della Compagnie des Quinze, e che dunque possiedono una grammatica già inscritta nel proprio corpo scenico. Abbiamo già nominato Marie-Hélène Dasté, parte della Compagnie Renaud-Barrault dall’inizio; occorre ricordare, in precedenza, la partecipazione di Jean Dasté ad *Autour d’une mère* del 1935⁷¹. A queste collaborazioni, si aggiungono tre spettacoli che consentono a Barrault di fare esperienza diretta del *modus operandi* del Patron: *Rosalinde ou Comme il vous plaira*

⁶⁹ Annotazione di Marie-Hélène Dasté sulla progettazione di un dossier sulla Compagnie des Quinze, s.d., conservata nell’archivio privato di Marie-Hélène Dasté, 2 ff. mss. Per un’analisi approfondita del documento rimando al mio *Michel Saint-Denis, il normalizzatore: dalla scuola al teatro*, «Biblioteca Teatrale», n. 135, gennaio-giugno 2021, pp. 83-96: 88 e sgg.

⁷⁰ Obey, «*Le Viol de Lucrece*» au Théâtre Hébertot, cit., p. 1.

⁷¹ Sullo spettacolo del 1935 cfr. Francesca Romana Rietti, *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 66-107.

del 1934 all'Atelier; *Le Misanthrope* e *Le Cid* del 1940 alla Comédie-Française⁷².

In questa prospettiva, il fascicolo 33 dei «Cahiers Renaud-Barrault» ha il compito di associare, senza intermediazioni, l'operazione di *Le Viol de Lucrece* al ramo dell'operato di Copeau, di cui École, Copiaus e Quinze non sono che germogli. Il quaderno diviene allora il luogo in cui il direttore dell'Odéon esplicita il proprio debito nei confronti del Patron, selezionando e ricomponendo alcuni elementi della tradizione del Vieux-Colombier. Tuttavia, come si è cercato di evidenziare, ciò che viene reso visibile del processo è parziale: accanto alla dottrina, restano in ombra le condizioni concrete dell'elaborazione laboratoriale e collettiva che ne aveva reso possibile l'efficacia scenica, così come la generazione di mezzo tra Copeau e Barrault che ne garantisce la trasmissione.

Il fascicolo non restituisce dunque una genealogia trasparente, ma ne offre una costruzione parziale e orientata: afferma una filiazione lasciandone fuori i passaggi intermedi. È proprio in questo scarto tra ciò che viene dichiarato e ciò che resta implicito che si colloca il senso dell'operazione di Barrault, e, forse, anche il compito di una rilettura critica. Il fascicolo, in altri termini, compie ciò che la scena da sola non può fare, o non è detto che faccia: afferma la filiazione in maniera consuntiva e la promuove. L'officina di carta della rivista, come un servo di scena, fa da complemento alla messa a punto di un'idea di teatro e alla sua relazione con la posterità, supplendo laddove gli spettacoli non arrivano.

Questa vocazione non resta astratta. Fin dal fascicolo inaugurale del 1953, e poi a più riprese sino alla fine degli anni Settanta, i «Cahiers» pubblicano testi di e su Copeau: lettere, conferenze, scritti dottrinali, in gran parte ancora inediti⁷³. È un lavoro che precede di vent'anni i *Regi-*

⁷² Cfr. *Appendice D. Les mises en scène de Jacques Copeau de 1927 à 1943*, cit., pp. 441-448.

⁷³ Lo spoglio integrale della rivista restituisce le seguenti occorrenze. Testi di Copeau: *Lettre ouverte à monsieur André Antoine* (n. 1, 1953); *Quatre lettres de Jacques Copeau à Louis Jouvet* (n. 2, 1953) e *Quatre lettres de Louis Jouvet à Jacques Copeau* (n. 7, 1954); *L'esprit des petits théâtres* (n. 4, 1954); *Adolphe Appia et l'art de la scène* (n. 10, 1955); *La démesure* (n. 11, 1955); *La voix de Molière* (n. 15, 1956); *Jacques Copeau et Paul Claudel e Notre sixième saison* (entrambi n. 27, 1959); *Le Vieux-Colombier (1923-1924)* (n. 33, 1961); *Le Silence* (n. 99, 1979). Vi si aggiunge un testo su Copeau: Georges Lerminier, *Jacques Copeau et l'art du comédien* (n. 12, 1955). Quasi tutti gli scritti sono forniti alla redazione da Marie-Hélène Dasté, come dichiarano le

stres du Vieux-Colombier, il cui primo volume esce solo nel 1974. E si deve, occorrenza dopo occorrenza, a Marie-Hélène Dasté, che dei testi del padre era divenuta custode e mediatrice.

Su questa linea, l'intera impresa dei «Cahiers Renaud-Barrault», nei suoi trentacinque anni di attività, si riallaccia, più o meno consapevolmente, a uno dei tanti progetti che Copeau aveva soltanto abbozzato: quello di una grande rivista di teatro capace di raccogliere, organizzare e trasmettere una cultura teatrale nella sua interezza e complessità⁷⁴. Non a caso, come ha mostrato Marco Consolini, essa finisce per configurarsi come uno spazio in cui pratica, riflessione e memoria si intrecciano, dando forma a una tradizione che non si limita a conservarsi, ma si costruisce nel gesto stesso della sua trasmissione: «Un bulletin de travail, oui, où tout se classe suivant quelques idées maîtresses. Et aussi une encyclopédie où les termes sont définis; et aussi une espèce de théâtre où tous les matériaux de la création sont comme en suspens: quelque chose comme la cervelle d'un créateur dramatique»⁷⁵.

note redazionali; gran parte confluirà poi nei *Registres*. Un primo confronto filologico fra le versioni dei «Cahiers», i dattiloscritti del BnF-FJC e le riedizioni dei *Registres* è stato avviato da Maria Ines Aliverti in varie occorrenze, sia nelle sue antologie di testi di Copeau tradotti in italiano, che negli ultimi due volumi dei *Registres*.

⁷⁴ Sulla questione cfr. Marco Consolini, «Un bulletin de travail... et aussi une encyclopédie... et aussi une espèce de théâtre». *Les projets éditoriaux de Jacques Copeau et les revues de Léon Chancerel (1932-1950)*, in *Il Teatro delle riviste / Le Théâtre des revues. 1870-2000*, a cura di Maria Ida Biggi, Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, Arnaud Rykner, Marianna Zannoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2024, pp. 269-280.

⁷⁵ Lettera di Jacques Copeau a Léon Chancerel, 12 aprile 1928, BnF-FJC. La lettera è parzialmente pubblicata in *Notes et documents pour servir à l'histoire de Jacques Copeau, du Théâtre et de l'École du Vieux-Colombier*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 5, t. 1, 1950, p. 40, oltreché citata da André Veinstein, *Du Théâtre-Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'art à travers leurs périodiques*, Paris, Billaudot, 1955, p. 69.

Vincenzo Mazza

LES TROIS KAFKA DE JEAN-LOUIS BARRAULT
«CAHIERS RENAUD-BARRAULT» (1957, 1961, 1965)

Il y aura bientôt vingt ans que je fréquente
ou bien que je subis, ou bien que je pratique Kafka.
(Jean-Louis Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*,
«Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 20^{bis}, 50)

Les «Cahiers Renaud-Barrault» doivent être considérés comme une exception dans le panorama des revues de théâtre de la deuxième moitié du XX^e siècle car nombreuses ont été celles qui, tout en laissant des traces riches pour l'historiographie théâtrale, ont eu une vie bien plus brève. Ça a été le cas de «Théâtre public» et de «Travail théâtral»¹. Pour les «Cahiers», Jean-Louis Barrault a su, avec l'aide de collaborateurs précieux comme André Frank et Simone Benmussa (tous deux présents dans les volumes étudiés ici), mettre en place une opération éditoriale depuis le milieu de la période passée au Théâtre Marigny. On sait combien Barrault a regretté de n'avoir pas commencé sa revue avec les premiers spectacles de la compagnie Renaud-Barrault qui débutent en septembre 1946 avec *Hamlet* dans la traduction d'André Gide, la fin de la direction du Théâtre du Rond-Point coïncidant avec l'entreprise des «Cahiers». Au long des cent quinze numéros, certains doubles et d'autres proposés une deuxième fois dans une version actualisée avec la mention «bis» (c'est le cas ici du n. 20), Barrault a pu concentrer autour de ses spectacles de riches numéros thématiques qui représentent un approfondissement critique des auteurs ou des sujets traités par le metteur en scène.

¹ Ces deux revues ont été étudiées par Marco Consolini, *Théâtre Populaire. Histoire d'une revue engagée*, traduction française de Karin Wackers-Espinosa, Paris, Édition de l'IMEC, 1998; Julia de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue Travail théâtral (1970-1979)*, Montpellier, L'Entretemps, 2010.

Kafka est l'un des auteurs non dramatiques auxquels Barrault a montré un très grand intérêt, ce qui s'est traduit par la publication de trois «Cahiers» monographiques, les numéros 20, 20^{bis} et 50 qui témoignent de manière synthétique de l'histoire de la relation de Barrault avec les romans de Kafka: *Franz Kafka: du Procès au Château* (n. 20, octobre 1957 et n. 20^{bis}, octobre 1961); *Kafka, L'Amérique, Le Château, Le Procès* (n. 50, février 1965)². Les numéros sont publiés à l'occasion des trois spectacles montés par la compagnie Renaud-Barrault. Dans chacun de ces numéros il est question du travail théâtral auquel Kafka a donné lieu, mais également, avec l'appui d'articles plus généraux, de l'interprétation philosophique et littéraire de Kafka³. Ces «Cahiers» font dialoguer les choix d'adaptation et le déploiement des études critiques qui portent sur la langue et la réception de Kafka en français depuis les premières traductions données par Alexandre Vialatte en 1928. Trois contributions nous paraissent particulièrement significatives de ce double ancrage: celle de Jean-Louis Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*⁴, celle d'Eugène Ionesco, *Dans les armes de la ville...*, et celle d'Alexandre Vialatte,

² En 1908, Kafka entre dans une compagnie d'assurances pour les accidents des travailleurs de Bohême, il publie alors ses premiers textes dans la revue «Hyperion». En 1912, il y donne *Das Urteil (La Sentence)*, entame la rédaction de *Die Verwandlung (La Métamorphose)*, *In der Strafkolonie (La colonie pénitentiaire)*, Kafka publie *Ein Landarzt (Un médecin de campagne)* qu'il dédie à son père en 1920, *Das Schloss (Le Château)* entamé en 1922, *Ein Hungerkünstler (Le Virtuose de la faim)* en 1924. Franz Kafka meurt le 3 juin 1924. Sept livres ont paru du vivant de Kafka avant 1924. Max Brod fait connaître trois romans qui paraissent après sa mort: *L'Amérique*, en 1927 – rédigé entre 1912 et 1913, *Le Procès* en 1925 et *Le Château* en 1926 (il est le dernier à avoir été écrit en 1922). Max Brod, malgré l'avis de Kafka, entame la publication des œuvres inédites en mars 1925 avec *Le Procès*.

³ Un ouvrage collectif récent, actes d'un colloque sur les revues théâtrales qui a eu lieu à la Fondation Giorgio Cini à Venise du 8 au 10 juin 2022, a paru sous le titre, *Il Teatro delle riviste / Le Théâtre des revues. 1870-2000*, a cura di Maria Ida Biggi, Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, Arnaud Rykner, Marianna Zannoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2024. Les «Cahiers Renaud-Barrault» ne sont pas mentionnés. Cette absence, selon nous, relève d'un défaut méthodologique, celui de ne pas avoir élargi les contextes observés autour des cas étudiés. Il est évident, vu le très grand nombre de revues théâtrales, que les «Cahiers» pouvaient ne pas bénéficier d'une étude spécifique.

⁴ On dispose de la version manuscrite de ce texte écrit par Barrault le 29 septembre 1957, fonds Renaud-Barrault: 4°-COL-178 (399). Il paraît une première fois dans les «Cahiers» n. 20 en octobre 1957 (pp. 47-58) et sera ensuite intégré dans *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959, pp. 155-163.

*L'empereur a dépêché un de ses messenger...*⁵. On verra comment les «Cahiers Renaud-Barrault» constituent un témoignage très important de l'état de la critique théâtrale et littéraire qui s'empare de Kafka dans les années 50 et suivantes: à côté des articles qui traitent spécifiquement de l'adaptation théâtrale de Kafka⁶, il est important de remarquer la présence d'écrivains de théâtre ou autres comme Paul Claudel, Eugène Ionesco, Albert Camus, Robert Musil, Alfred Döblin. C'est dans le troisième numéro tout entier consacré à Kafka (n. 50), paru en 1965, que ces écrivains sont accompagnés de critiques connus et spécialistes entre autres de Kafka: Walter Benjamin, Jean Wahl, Jean Starobinski.

Nous verrons en quoi ces trois livraisons constituent un "dossier Kafka" de grande qualité qui forme jusqu'à aujourd'hui un témoignage important de l'état de la critique kafkaïenne dramatique, littéraire et historique, avant la recrudescence des recherches sur l'auteur tchèque à la fin des années 60 et la nouvelle édition de La Pléiade⁷.

Automne 1957: Le Château et les «Cahiers»

Il y a, certes, une évolution dans ces trois «Cahiers» qui s'étendent sur une durée de huit ans, de 1957 à 1965, depuis la création du *Château*, à celle de *L'Amérique* et à la reprise du *Procès*⁸. Durant cette période, la compagnie change de lieu: elle a quitté le Théâtre Marigny à la fin de

⁵ Ces deux textes sont présents dans les trois «Cahiers».

⁶ Pol Quentin, *Adapter Le Château*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, pp. 14-17; Simone Benmussa, *Notes de répétitions pour Le Procès*, ibi, pp. 66-86; *Une répétition du Château, enregistrée sur magnétophone*. Ce texte non signé est la transcription des indications de Barrault pendant la répétition d'une scène du spectacle. Les articles qui sont parus à l'identique dans les trois numéros seront cités avec la pagination du numéro 20^{bis}.

⁷ Les éditions des *Œuvres* de Franz Kafka dans la Bibliothèque de la Pléiade en 4 volumes s'échelonnent de 1976 à 1989. La disparition de Vialatte, le traducteur historique de l'œuvre, et les conflits avec les ayant droits ont ralenti en partie ces publications. En 2018, Jean-Pierre Lefebvre donne une nouvelle édition et traduction.

⁸ Le n. 20 est divisé en quatre sections sans titre; le n. 20^{bis} est divisé en trois sections: *I Du Procès au Château*, *II Travail de scène*, *III Document*; le n. 50 est divisé en quatre sections toutes consacrées à Kafka (seule la troisième a un titre *Travail de scène*). Les «Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault» ont une parution bimestrielle, aux Éditions René Julliard jusqu'au n. 50.

la saison 1955/56 pour s'installer durant une seule saison dans la salle du Théâtre Sarah-Bernhardt, qui a repris son nom après avoir été nommé, pendant l'occupation allemande, Théâtre de la Cité. La compagnie occupe ensuite pendant trois saisons le Théâtre du Palais Royal pour rejoindre le Théâtre de l'Odéon jusqu'en 1968.

Barrault s'empare du *Château* de Kafka en 1957, ce qui déclenche la publication du n. 20 qui documente avec des articles importants la réception et l'interprétation du récit de Kafka⁹. L'aventure brève de Barrault au Sarah-Bernhardt avait commencé avec la reprise d'*Histoire de Vasco* de Georges Schéhadé¹⁰ du 1^{er} octobre au 12 décembre 1957 pour un total de trente représentations. Dans cette saison 1957/58, Barrault pratique seulement en partie l'alternance entre Schéhadé, Sardou, Anouilh et Kafka¹¹. *Le Château* créé le 23 octobre 1957 restera à l'affiche jusqu'au 15 janvier à l'occasion du trente-septième lever du rideau.

À partir du 17 décembre 1957, Pierre Dux met en scène, avec la compagnie Renaud-Barrault, *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou et Émile Moreau¹², qui ne quittera plus l'affiche, jusqu'à additionner cent-et-une représentations le dimanche 23 mars 1958, jour de la fin de l'aventure de la compagnie au Sarah-Bernhardt. L'alternance pratiquée modérément s'explique d'abord par le grand succès de cette comédie historique, et la nécessité de remplir les caisses à moitié vides dues au demi-succès des deux spectacles qui précèdent *Madame Sans-Gêne*. De plus, la compagnie Renaud-Barrault est quasiment obligée de remplir la salle à chaque représentation pour compenser les frais de location du théâtre.

Le Château est joué en alternance avec *Histoire de Vasco* et la reprise d'un grand succès du Marigny, *La Répétition ou l'Amour puni* d'Anouilh, jouée au moins treize fois durant toute la saison 1957/58. Comme le

⁹ *Le Château* est resté inachevé, c'est Alexandre Vialatte qui le découvre, le traduit et en donne une première recension pour la «Revue rhénane» en 1927.

¹⁰ Le spectacle est créé au Schauspielhaus de Zürich le 15 octobre 1956.

¹¹ Cela favorise la fidélisation du public à un lieu, à la programmation d'un théâtre. De plus, l'alternance pratiquée par Barrault pendant toute la période du Marigny, lui permettait de réduire les risques de grosses pertes. Un spectacle qui ne faisait pas de bonnes recettes était mis en alternance avec la reprise d'un succès en préparant, entre-temps, le spectacle suivant.

¹² La comédie historique est créée en 1893 au Vaudeville, et souvent reprise. En 1957, Madeleine Renaud joue *Madame Sans-Gêne*, Jean-Louis Barrault joue Fouché et Jean Desailly, Napoléon.

raconte Barrault lui-même dans *Souvenirs pour demain*, cette saison n'a pas été facile à cause de l'accueil de la pièce de Schéhadé¹³:

A[man].-M[aistre]¹⁴ Julien nous accueillit pour quelques mois au théâtre Sarah-Bernhardt. Le succès remporté par *Histoire de Vasco* à Lyon, en Suisse et au Liban nous incita à ouvrir notre saison avec cette belle pièce de Schéhadé. Cela nous donna l'occasion, après plus d'un an d'absence, de retrouver nos «chers» critiques. Si, aujourd'hui [en 1972], Schéhadé n'écrit presque plus, s'il évite en tout cas de se produire en France, la critique française en porte toute la responsabilité. [...] les esprits vulgaires ne reconnaissent que les rugissements et la facile crudité. La politique s'en mêla aussi. Nous fûmes bousculés, le public fut influencé. Paris bouda *Vasco* quand les autres pays l'avaient tant apprécié¹⁵.

Avec *Le Château*, la situation ne s'améliore pas:

Nous créâmes alors *Le Château*. Les puristes de Kafka se récrièrent. Il y avait de plus en plus de puristes, ceux entre autres qui avaient découvert Kafka en allant voir *Le Procès*. Pourtant, j'estime que notre version théâtrale du *Château* (faite en collaboration avec Pol Quentin), cernait de plus près le monde ambigu de Kafka. Ce ne fut néanmoins qu'un demi-succès¹⁶.

La question n'est pas liée seulement à la réponse du public qui prétend à sa qualité de «puriste», c'est-à-dire, habitué au *Procès* et le cherchant, mais également aux frais pour la location de la salle. La seule possibilité était alors de créer un spectacle plus accessible en espérant qu'arrive enfin un succès.

Le Sarah-Bernhardt est un théâtre lourd, nous perdions beaucoup d'argent. Allions-nous pouvoir continuer? Notre bateau faisait eau de partout. Dans ce cas-là,

¹³ Georges Schehadé (1905-1989) est un auteur et poète libanais de langue française. Il est l'auteur d'une œuvre dramatique importante souvent jouée par Barrault, *Histoire de Vasco* a été traduite en vingt-cinq langues.

¹⁴ Aman-Julien Maistre (1903-2001) a fait partie des Copiaus et de la compagnie des Quinze. Entre 1947 et 1966 il dirige le Théâtre Sarah-Bernhardt. Avec le chanteur suisse Jean Villard dit Gilles (1895-1982) il forme un duo vocal, Gilles et Julian, qui connaît un succès considérable entre 1932 et 1938.

¹⁵ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 282.

¹⁶ *Ibidem*. Dans le «Figaro littéraire» du 21 septembre 1957, Jean-Louis Barrault répond à André Alter que l'idée de monter *Le Château* n'est pas nouvelle et qu'il a même hésité en 1947 au moment du *Procès* à monter plutôt *Le Château*. Il dit aussi qu'il lui «fallait laisser passer des années avant de revenir à Kafka».

on tâche de calfater. Nous pensâmes à un chef-d'œuvre du théâtre populaire. Jadis, nous avions monté *Le Bossu*¹⁷. Cet exercice de style qui nous permettait de travailler le mélo nous avait bien réussi. *Madame Sans-Gêne*, de Victorien Sardou, est encore mieux «torché», comme on dit, que *Le Bossu*. Pour la mise en scène, nous pensons à Pierre Dux. Il accepte. Le rôle de Sans-Gêne peut être présenté sous un jour nouveau par Madeleine. Amélie, maîtresse de Napoléon! Ce fut un triomphe. De nouveau, notre bateau pouvait voguer sur une mer plus calme. Le coup de chien était passé¹⁸.

La reprise de *Madame Sans-Gêne* avec Madeleine Renaud pourvoit au succès. Le premier numéro des «Cahiers» (n. 20, 1957) consacré à Kafka sort avec la création du *Château*. Pour Barrault, la livraison de 1957 représente une triple opportunité, promouvoir son spectacle, fournir aux lecteurs-spectateurs de multiples textes sur Kafka pas forcément sur le théâtre, et enfin pouvoir présenter et commenter le projet, probablement le plus ambitieux concernant *Le Procès* de Kafka qu'il avait adapté avec André Gide et qu'il avait mis en scène pour ouvrir la saison 1947/48 au Théâtre Marigny, à une époque où la compagnie n'avait pas encore de revue¹⁹. Le titre du «Cahier» n. 20 est précis et efficace: *Frantz Kafka du Procès au Château*, Pol Quentin donne un article pour la circonstance, *Adapter Le Château*, qui disparaîtra des numéros suivants.

Lectures de Kafka: Eugène Ionesco et Alexandre Vialatte

Ce sont surtout diverses interprétations de Kafka, parfois contradictoires, qui sont mobilisées. Ainsi, un court article d'Eugène Ionesco ouvre chacun des trois numéros des «Cahiers» (20, 20^{bis} et 50) avec la lecture d'une nouvelle de Kafka, *Les Armes de la Ville*, écrite par Kafka à la fin de l'année 1920²⁰: la nouvelle donnait une interprétation singulière,

¹⁷ *Le Bossu ou le Petit Parisien*, pièce d'Anicet Bourgeois et Paul Féval, est créé au Théâtre Marigny le 16 décembre 1949 avec Pierre Brasseur dans le rôle-titre.

¹⁸ Barrault, *Souvenirs pour demain*, cit., p. 283.

¹⁹ Le premier numéro qui porte alors le titre des «Cahiers de la compagnie Madeleine Jean-Louis Renaud-Barrault», date de 1953 et il a pour titre *Paul Claudel et Christophe Colomb*. L'éditeur est Julliard jusqu'au numéro 50 où Gallimard prend le relais au mois de novembre 1965 juste après le numéro 50, dernier numéro Kafka.

²⁰ *Les Armes de la ville (Das Stadtwappen)*: Kafka utilise librement les récits bibliques, il en change le sens. Ionesco en donne une lecture qui appuie la dimension sociale du texte.

transgressive, du mythe biblique de la Tour de Babel. En effet, si la Tour devait être détruite dans ce récit, ce n'était pas comme le voulait le récit biblique que les hommes avaient voulu construire une tour à la dimension de leur démesure et qu'un Dieu viendrait les punir, «mais bien au contraire», écrit Ionesco, «parce qu'ils ne veulent plus vraiment la construire [...] ils se sont arrêtés en chemin, et s'organisent pour un provisoire qu'ils veulent faire durer le plus longtemps possible»²¹. Comme l'écrit encore Ionesco, si «le But est oublié: on ne sait plus pourquoi on voulait faire construire la Tour, l'humanité s'est embourbée, elle est égarée dans un labyrinthe, le labyrinthe du monde»²².

Ionesco fait de cette nouvelle le fil conducteur de l'œuvre de Kafka, car l'homme ne veut plus sortir du labyrinthe, il est tout entier livré alors à son angoisse et au non-sens de l'histoire. Son sentiment de culpabilité, son angoisse se tiendraient dans cette séparation qui révèle, selon Ionesco, le caractère religieux de Kafka, car l'homme est perdu dans un monde désacralisé, aliéné à la seule fonction sociale, et c'est alors contre la cité que l'homme se venge et se révolte dans les combats politiques du temps.

Ouvrir les «Cahiers» avec cette interprétation offre un point de vue qui s'accorde avec celui que Jean-Louis Barrault énonce dans son article également repris dans les trois numéros: *Cas de conscience devant Kafka*²³. Il y affirme le caractère théâtral de l'œuvre de Kafka, car le théâtre, écrit Barrault, est «le drame d'un seul» et «le drame de tous», la relation douloureuse entre le désir de vivre en société et celui d'être libre, liberté à laquelle Barrault reconnaissait un sens religieux, à savoir «être reçu, sur terre et ailleurs: tel est le problème de Joseph K., tel est notre premier problème à tous»²⁴. La dimension sociale ou religieuse de l'œuvre de Kafka est l'objet de nombreuses discussions au moment des adaptations pour le théâtre, elles sont au cœur des réflexions politiques du temps²⁵. Dans l'article donné aux «Cahiers», *L'Espoir et l'absurde*

²¹ Eugène Ionesco, *Dans les armes de la ville...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, pp. 3-5: 3.

²² *Ibidem*.

²³ Jean-Louis Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, pp. 47-58.

²⁴ *Ivi*, pp. 61-62.

²⁵ C'est ce débat qui revient fréquemment dans la presse après la mise en scène du *Château*: ainsi dans «Le Monde» du 29 octobre 1957 Claude Sarraute reproche à

dans l'œuvre de Franz Kafka²⁶, Albert Camus interroge lui aussi la double dimension de l'œuvre de Kafka, «théologie en acte» ou au contraire «aventure individuelle d'une âme en quête de sa grâce»?²⁷ S'agit-il d'un «royal secret», demandé aux objets du monde, et aux femmes «les signes du dieu qui dort en elles»?²⁸ Camus matérialiste, dénonce l'absurde existentiel dans le fait que c'est l'âme qui devrait (et pourquoi?) dépasser le corps et ses joies²⁹.

Le personnage de Frieda dans *Le Château* permet à Michel Carrouges³⁰ de donner une lecture tout autre du «monde solennel et tyrannique» de l'arpenteur: Frieda, employée du *Château*, amante de K., introduit le rire, elle intervient dans le récit «en se jouant», elle est le personnage de «la ruse, l'indiscrétion, la désinvolture, l'irrévérence, la fraude, voire une once de sabotage». La lecture de Michel Carrouges entre en résonance avec celles qui décèlent de l'humour chez Kafka, surtout de l'humour noir (où André Breton reconnaîtra un Kafka surréaliste), et avec les anecdotes qu'a racontées Max Brod à propos de Kafka lisant publiquement en riant (paraît-il à se tordre) *Le Procès*, au point de devoir interrompre sa lecture. Kafka est chez Carrouges un écrivain de la bouffonnerie de la vie tragique et de l'horreur de ses lois.

Jean-Louis Barrault de tenir moins bien le Kafka métaphysique que les «interprétations plus terre à terre» et de faire de Joseph K., le visionnaire du totalitarisme nazi mais surtout d'un monde de fonctionnaires.

²⁶ L'article d'Albert Camus paraît seulement dans les n. 20 (pp. 66-70) et n. 20^{bis} (pp. 44-47). Camus a édité *L'Espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*, extrait de l'essai qui clôturait *Le Mythe de Sisyphe* dans «L'Arbalète», n. 5, 1943.

²⁷ Ivi, p. 43: dans une note Camus écrit qu'on peut interpréter les œuvres de Kafka aussi bien dans le sens d'une critique sociale que dans celui d'une révolte des hommes adressés «aussi» à Dieu.

²⁸ Ivi, p. 42.

²⁹ Les discussions entre Walter Benjamin et Gershom Scholem dans les années 1930 porteront sur la relation ambiguë de Kafka à la tradition juive. Pour Benjamin, les écrits de Kafka sont religieux sans religion, et posent des questions universelles. Mais Kafka a publié dès 1915, *Devant la loi*, dans l'hebdomadaire juif indépendant «Selbstwehr» (auquel il est abonné) que dirige son ami Felix Weltsch, et il a dû subir de lourdes discriminations à l'emploi.

³⁰ Michel Carrouges, de son nom Louis Couturier, fréquente les intellectuels catholiques et les surréalistes. Il s'occupera d'une revue aux Éditions du Cerf, chez les Dominicains, ce qui lui vaudra l'exclusion du groupe surréaliste. De Kafka il retient l'aliénation sociale.

C'est Alexandre Vialatte qui partagera surtout l'humour de Kafka, lui qui en a été le premier traducteur en langue française³¹ et auquel les trois livraisons laissent la première place après Ionesco. Il a découvert Kafka à la fin de 1926 à l'occasion de la publication du *Château*. Dans cet article qui est une narration à la première personne, Vialatte raconte comment il a découvert *Le Château*, c'est-à-dire comment il est entré dans *Le Château* comme livre, mais aussi dans son espace, comme dans un mur de briques, et dans un monde de personnages, comme ce «facteur allemand», qui a déposé le livre et qui ressemble à Bismarck. Entrer dans le monde de Kafka signifie chez Vialatte entrer dans un rêve où la neige, le noir et blanc, dominant. Vialatte restitue la découverte d'une terre inconnue qui l'a saisi au cou trente ans plus tôt. Cette courte narration fait du traducteur un personnage du récit, pris dans une «logique» étrange, de l'autre côté d'un «verre dépoli», et dans une histoire de fous. Vialatte raconte une expérience de lecture dont il n'est pas sorti indemne «mais furieux et fasciné»: devant les soleils noirs que sont les yeux de Kafka dans une photo qui pourrait être celle d'un assassin, Vialatte écrit cette phrase qui restera célèbre: «Je me fis son prophète étonné»³². De 1928 à la publication des *Lettres à Milena* en 1956, la traduction occupe une trentaine d'années de la vie d'écrivain de Vialatte qui réalise peu à peu et en même temps son œuvre romanesque. C'est bien la relation d'un écrivain à un écrivain qui est mise ici en avant.

De 1926, date de la découverte du *Château* et à la lecture par Eugène Ionesco, au moment où Barrault le met en scène au Sarah-Bernhardt, et au-delà, car ces articles sont pour la plupart présents³³ dans les trois numéros consacrés à Kafka, c'est un panorama critique important dans l'histoire de l'exégèse de Kafka qui est mis en place.

³¹ Le premier texte de Kafka paru en France est *La Métamorphose*. C'est Vialatte qui le traduit, il paraît dans les pages de «La Nouvelle revue française» en trois livraisons en 1928, en janvier, pp. 66-84; en février, pp. 212-231 et en mars, pp. 350-371.

³² Alexandre Vialatte, *L'empereur a dépêché un de ses messagers...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, pp. 6-11: 9.

³³ Dans les trois «Cahiers» de 1957, 1961 et 1965 on peut lire Ionesco, Vialatte, Claudel, Barrault et deux lettres de Gide à Barrault.

Mise en scène et réception du Château

Jean-Louis Barrault a retenu dans *Le Château* un monde marqué par l'angoisse. André Alter, l'interviewant faisait la remarque suivante:

La pièce où Jean-Louis Barrault et moi, nous sommes installés pour bavarder se prête admirablement à l'évocation du monde angoissé de Kafka [...] comment ne pas évoquer les voûtes surbaissées et les souterrains que Félix Labisse avait il y a dix ans sur le théâtre Marigny donnée pour cadre, à la fuite éperdue de Joseph K. devant son destin?³⁴

Le décor pour *Le Château* est encore une fois conçu par Labisse, tandis que les costumes sont réalisés par Marie-Hélène Dasté. On retrouve les multiples changements à vue conçus pour *Le Procès*³⁵. Jean-Louis Barrault revient dans sa contribution aux «Cahiers» sur la capacité de Kafka à répondre aux exigences du théâtre. Contre ceux qui disent qu'il est trop ambigu pour la scène, Barrault répond que «tout dans Kafka est une représentation théâtrale»³⁶, car l'individu «reste libre, certes, mais abandonné» (comme le disait Ionesco), il est atteint par une «liberté désespérée»³⁷ et il termine *Cas de conscience devant Kafka* ainsi:

Le Château est le drame du plein air, de la liberté dans la solitude. C'est l'attaque épuisante d'une porte infranchissable derrière laquelle se barricadent les hommes et les dieux. Joseph K. s'use à vouloir être admis ici-bas et là-haut. C'est le premier de nos drames³⁸.

Le Château est donc une sorte d'envers du *Procès*, d'angoisse du monde ouvert, après celle du monde clos. Pol Quentin³⁹ s'est occupé de

³⁴ C'est une gravure de Félix Labisse du *Château* qui est le frontispice des n. 20 et n. 20^{bis}.

³⁵ Mais sous la forme de toiles peintes et non de rideaux coulissants utilisés pour *Le Procès*.

³⁶ Jean-Louis Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 50, 1965, pp. 71-82: 76.

³⁷ *Ivi*, p. 82.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Pol Quentin (1916-2011) a adapté un nombre considérable d'auteurs, comme Tchekhov, John Osborne, Eugène O'Neill et Somerset Maugham. Il est l'auteur de *La liberté est un dimanche*, pièce en 2 actes et 6 tableaux, créée le 14 novembre 1951 à La Comédie de Genève. Il s'agit de la seule mise en scène d'Edwige Feuillère qui joua

l'adaptation du *Château*. Il donne un article à ce propos dans le n. 20. Il y résume les difficultés rencontrées quand il a dû se confronter à un livre de deux cent cinquante pages serrées, sans alinéa, sorte de «monologue intérieur», puisque tout est pensé dans l'esprit de K., sauf une quarantaine de répliques. Quentin a choisi cependant de libérer une «action» dramatique en suivant les progressions et les chutes de K., saisissant le héros «au bord du désespoir» et les messages de Barnabé «qui lui font reprendre haleine, voilà *les coups de théâtre*»⁴⁰. Quentin ne prétend pas donner une fin ou une explication à la pièce, et même si Kafka avait laissé à Max Brod des entretiens sur la fin possible du *Château*, Quentin livre au spectateur une non-fin, un «univers avec ses tours, son dédale, ses barrières. Il aura partagé une soirée de la vie de K.»⁴¹.

Reprise du Procès en 1961: Cahiers Renaud-Barrault 20^{bis}

L'Odéon connaît deux jours de relâche pour préparer la reprise du *Procès*, lundi 9 et mardi 10 octobre, le théâtre réouvre ses portes avec la première le 11 octobre au soir. La pièce est jouée en alternance avec des créations et des reprises, *Le Marchand de Venise*, *Amphitryon* de Molière, *Judith* de Giraudoux, *L'Orestie*, *Un Otage* de Brendan Behan et *La Révélation* de René-Jean Clot. Le nombre important de ces spectacles se justifie par le désir de Barrault de jouer *Le Procès* le plus longtemps possible. Kafka d'ailleurs est à l'affiche jusqu'au 28 février, date de la 27^e représentation⁴².

Si l'on consulte la «conduite» du régisseur général de l'Odéon, Jean Salerno, on voit que la mise en scène du *Procès* en 1961 n'est pas très différente de celle de 1947 au Théâtre Marigny, dont la générale à guichets fermés pour la presse avait été organisée le 10 octobre 1947⁴³. C'est toujours le texte adapté par Gide et Barrault qui est mis en scène à

Ysé dans *Partage de Midi* de Claudel mis en scène par Barrault en décembre 1948 au Théâtre Marigny.

⁴⁰ Quentin, *Adapter Le Château*, cit., p. 15.

⁴¹ Ivi, p. 16.

⁴² En février 1962 *Le Procès* connaît seulement trois représentations.

⁴³ BnF, fonds Renaud-Barrault: 4-COL-178 (208), cahier de régie du *Procès* (reprise en 1961).

partir de la traduction d'Alexandre Vialatte⁴⁴. En 1961 comme en 1947 ce sont les mêmes fonds sonores de Joseph Kosma et Pierre Boulez et les mêmes décors et costumes de Félix Labisse. Mais quatorze années ont passé⁴⁵, et la distribution a évidemment changé. Parmi les rôles les plus importants, on peut mentionner celui de l'inspecteur Frantz interprété par Albert Medina en 1947, joué par Yves Arcanel pour la reprise, le rôle de Mme Grubach joué par Catherine Fonteney à la création et porté ensuite par Marie-Hélène Dasté, la fille de Jacques Copeau. Mais c'est toujours Jean-Louis Barrault qui interprète Joseph K. et Madeleine Renaud qui joue Leni.

La veille de la reprise le 10 octobre 1961, Barrault est interviewé par François Caviglioli pour «Combat»: dans le décor qui est celui de la Vieille-Ville de Prague, la copie du Palais Kinsky et de la maison de Kafka, le journaliste décrit les «lueurs blêmes de la justice parallèle», où «s'enlise Joseph K. Jean-Louis Barrault»⁴⁶. Interrogé à propos de «l'angoisse de culpabilité», Barrault insiste sur «un monde possédé d'une accusation de base qui l'oblige à prouver son innocence sans savoir de quoi il est accusé»⁴⁷, pris dans «l'absurdité, les toiles d'araignée d'un système oppressif et mystérieux». Barrault répond au journaliste avec les mêmes motifs qu'il a utilisés dans son article des «Cahiers»: pour «Combat» comme pour la revue, il insiste sur Kafka «prophète de la vie moderne», qui en 1947 (après les massacres et la fin du nazisme), avait permis de comprendre que rien n'avait changé, au contraire. Barrault dessine l'image d'un univers où l'homme libre est un homme sur lequel pèse «le lourd tribut d'une culpabilité de base»⁴⁸. Pour «Combat», «le héros est une sorte de Charlot tragique, un Hamlet drolatique; c'est Béranger dans *Rhinocéros*»: Barrault vient de créer *Rhinocéros* de

⁴⁴ La première édition avec la traduction de Vialatte paraît chez Gallimard en 1933.

⁴⁵ Comme l'indique André Frank, dans l'article qu'il donne aux «Cahiers Renaud-Barrault» en 1961, *Il y a quatorze ans*, pp. 31-38.

⁴⁶ François Caviglioli, *Jean-Louis Barrault nous ramène Joseph K.*, «Combat», 11 octobre 1961.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Voir également Simone Benmussa, *Travail de scène pour le Procès*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20^{bis}, 1961, pp. 66-86: 76. Dans le deuxième exemple qu'elle donne des notes de mise en scène elle écrit que la «scène illustre l'angoisse du chemin parcouru dans les couloirs de l'administration».

Ionesco⁴⁹ (dont l'article ouvre les trois «Cahiers» Kafka), qui le consacre comme l'un des maîtres de l'absurde. En 1961, le journaliste insiste sur les «quinze ans de plus» de Barrault qui est décidément la «projection charnelle de cette folie solitaire et triste»⁵⁰.

Une fois la pièce jouée, la presse commente diversement l'événement⁵¹. Dans «France-Soir», Paul Gordeaux satisfait de la reprise, construit une critique pertinente des décors qui s'accordent selon lui à l'ambiance angoissée du texte de Kafka: «à grand renfort de rideaux et de toiles de fond», Barrault avec le décorateur ont «rendu l'atmosphère oppressante du cauchemar»⁵². Surtout, le critique note que le public de 1961 a «plus de talent» que celui de 1947, il a «compris que la puissance du fantastique chez Kafka est directement fonction de la réalité banale, bouffonne et terrible de l'existence»⁵³. Gordeaux applaudit Barrault «qui est une fois de plus le fier et minable “Monsieur K”...», d'abord dérisoire et falot, comme un proche parent de Charlot, et qui finit, selon le mot de Claudel, par se cogner désespérément à «tous les murs comme un rat affolé»⁵⁴. La citation est en effet empruntée à l'article de Paul Claudel qui paraît dans les trois «Cahiers» Kafka, «*Le procès*» de Kafka ou le drame de la justice⁵⁵ paru d'abord dans *Le Figaro littéraire* du 18 octobre 1947.

André Gide qui n'est pas mentionné dans l'article dithyrambique de Claudel⁵⁶ est cependant bien présent dans les trois «Cahiers» sous une double forme: d'abord dans l'article de Barrault qui relate l'histoire de leur collaboration concernant Kafka⁵⁷ remontant à leur rencontre à

⁴⁹ *Rhinocéros* est créé au Théâtre de l'Odéon le 20 janvier 1960, avec Barrault dans le rôle de Béranger.

⁵⁰ Caviglioli, *Jean-Louis Barrault nous ramène Joseph K.*, cit.

⁵¹ Bernard Poirot-Delpech est très sévère dans «Le Monde», Jean-Jacques Gautier reste prudent pour «Le Figaro» du 21 octobre 1961.

⁵² Paul Gordeaux, *À l'Odéon-Théâtre de France “Le Procès”*, «France-Soir», 21 octobre 1961.

⁵³ *Ibidem*. La remarque du critique s'accorde avec la tension qui traverse certains articles des «Cahiers» qui oscillent entre un Kafka métaphysique, angoissé, et un Kafka bouffon, qui fait rire et qui sait rire.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20^{bis}, pp. 39-42 et p. 41 pour la citation.

⁵⁶ Le 1947 est une année capitale pour deux consécérations tardives, celle de Claudel à l'Académie Française et celle de Gide à Stockholm avec le Prix Nobel de littérature.

⁵⁷ Jean-Louis Barrault raconte que Gide avait envoyé une lettre dont le fac-similé est donné dans les «Cahiers» juste avant son article. Il consacre une page à ce travail

Marseille en 1942 à la veille du départ de Gide pour Sidi Bou Saïd en Tunisie. Ensuite, par la présence de deux lettres en fac-similé de Gide à Barrault (l'une du 12 septembre 1942, l'autre du 10 novembre 1946). Avec cette double présence, Barrault insiste sur le rôle fondamental qu'a joué Gide dans l'entreprise théâtrale de Kafka pour le metteur en scène et sur ce travail qui permet de dépasser la «mauvaise conscience» qui donne son nom à l'article, car on sait que Kafka avait demandé que son œuvre fût détruite, ce que ne fit pas Max Brod.

Cette deuxième livraison qui entoure la reprise du *Procès* rattrape d'une certaine façon l'absence de «Cahiers» au moment de la création de la pièce en 1947. Le n. 20^{bis} qui donne une place à la reprise du *Procès* de 1961, porte le même titre et a presque le même contenu⁵⁸ que le n. 20 de 1957.

“Cahiers” 50: L'Amérique, 1965

Plusieurs contributions modifient la nature et les objectifs du n. 50 par rapport à ceux qu'on a vus jusqu'à présent. Cette livraison, entièrement consacrée à Kafka, dont le contexte immédiat est la création de *L'Amérique*, ouvre ses colonnes à des critiques qui n'apparaissent pas dans les numéros précédents et qui sont pour certains restés jusqu'alors inédits en français⁵⁹: dans l'ordre de publication, Jean Wahl, Jean Starobinski, Walter Benjamin, Robert Musil, Rudolph Kassner et Alfred Döblin. Ce qui les réunit est leur statut d'écrivains pour certains, et de spécialistes de la littérature, car tous ont à des degrés divers et à des époques différentes écrit sur Kafka pour en interpréter l'esthétique.

Le “monde kafkaïen” (on écrit alors “kafkéen”) trouve donc sa place dans ce n. 50 au sens où pour ces critiques la forme expérimente des

collectif et à l'anecdote du lustre qui tomba et confirma l'approbation de Kafka à l'entreprise. Cfr. Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, p. 53.

⁵⁸ Les articles de la section *varia* sont différents; signalons, dans le 20^{bis}, l'important article de Barrault *Le Phénomène théâtral*, pp. 101-127.

⁵⁹ C'est le cas de l'article de Walter Benjamin (n. 50, 1965, p. 31), publié en 1934, *Le théâtre en plein air d'Oklahoma*; Rudolph Kassner, *Fin ou limite* (n. 50, 1965, pp. 46-65) paru sous le titre *Swift, Kafka, Gogol*, à Zürich en 1957; Alfred Döblin, *De simples faits*, a paru en 1927 dans «Die literarische Welt», traduit en français par Claude Clergé.

pensées, des images, des états d'esprit. Le récit mobilise, transforme, déplace des idées fictives qui se «réalisent»⁶⁰. Jean Starobinski s'intéresse depuis longtemps à Kafka, en 1945, il a fait paraître aux éditions de l'université de Fribourg sa traduction de *La Colonie pénitentiaire. Nouvelles suivies d'un Journal intime* parce que les traductions qui avaient commencé de paraître n'étaient plus disponibles dans la France occupée. Depuis cette époque, le critique et psychiatre genevois n'a cessé de revenir à Kafka, l'article publié dans les «Cahiers» a d'abord paru en 1947⁶¹, il déplace le regard de la biographie de Kafka ou de l'homme-Kafka vers l'histoire de la littérature telle que l'étudient alors les membres de l'École de Genève. Intitulé *Le rêve architecte*, l'article fait entrer le lecteur dans un espace de contradictions: le clos est ouvert, les espaces sont sans issue, inquiétants, cauchemardesques, ils mettent le personnage comme le lecteur dans une course sans fin pour trouver une sortie qui n'existe pas: «[...] les portes ont beau s'ouvrir: on n'entre pas, on ne sort pas», comme dans le rêve, les espaces s'enchaînent sans raison, et produisent des univers à la Piranèse, dans des jeux interminables d'images. *Le Procès* et *Le Château* sont des lieux où la fuite se répète indéfiniment. Quant au roman *L'Amérique* que traverse effaré le héros Karl Rossmann, il porte le sous-titre *Le Disparu*, le burlesque et le cauchemar s'y enchaînent jusqu'à produire, presque davantage que dans les deux autres romans, l'impression d'un séjour panique.

L'article qui suit est signé par Walter Benjamin⁶² qui l'a écrit en 1934, encore assez près de Kafka. Benjamin a été très vite frappé par la

⁶⁰ Ainsi Jean Wahl, spécialiste de Kierkegaard écrit, dans un court article intitulé *Coins*, qui s'appuie sur le *Journal intime* de Kafka, traduit par Klossowski et publié chez Grasset, que les personnages de Kafka sont à classer parmi les "situations limites" étudiées par Jaspers: «Il y a là, suivant les termes de Kafka, un assaut livré à l'extrême frontière de ce monde». Jean Wahl résume les différentes explications du monde kafkaïen fournies, toutes insuffisantes selon lui, qu'elles le soient par l'époque, par la psychanalyse, par le judaïsme (on a en effet comparé les œuvres de Kafka à certaines pages du Talmud). Cfr. Jean Wahl, *Coins*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 50, 1965, pp. 17-20: 20.

⁶¹ Jean Starobinski, *Le Rêve architecte, à propos des intérieurs dans l'œuvre de Kafka*, «Lettres», n. 23, 1947, pp. 24-33.

⁶² L'essai de Walter Benjamin sur Franz Kafka date de 1934, selon Jean Bollack (*Benjamin devant Kafka*, in *Walter Benjamin, le critique européen*, sous la direction de Heinz Wismann et Patricia Lavelle, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, pp. 213-277), c'est l'un des plus importants et des plus étudiés que le

singularité de cette œuvre, par la puissance de l'écriture, sa force, mais aussi par la difficulté à lui donner un sens, alors même qu'elle est d'une certaine manière évidente. Comme l'écrit Jean Bollack, on dispose aujourd'hui des carnets de Kafka, on a ses notes, ses journaux intimes, les monceaux de lettres écrites, mais des «témoignages qui ne touchent pas vraiment l'écriture; le monde qui se construisait à sa table se situait ailleurs»⁶³. C'est cette attention à l'écriture et à la langue qui est au cœur de l'article de Benjamin. *Le théâtre en plein air d'Oklahoma* est le dernier chapitre du premier roman de Kafka, *Amerika ou Le disparu* (1913)⁶⁴. Il termine le livre sur une note où la théâtralité l'emporte, le "Grand Théâtre de l'Oklahoma" apparaît, et toutes les peurs, les angoisses devaient s'éteindre: le jeune migrant y trouve un emploi, puisque dans ce théâtre tout le monde en trouve un et chacun y est à sa place.

Le jeune Karl Rossmann, «la troisième et la plus heureuse incarnation de K. le héros des romans de Kafka», opère dans le Nouveau Monde une «véritable palingénésie», écrit Benjamin, car le héros n'y est plus réduit à une «simple initiale marmonnée»⁶⁵. Il y sera manœuvre et non artiste ou comédien, avant d'embarquer dans un train parti on ne sait où, qui donne au titre tout son sens, *Le Disparu*. Le théâtre, selon Benjamin, engageant n'importe qui, ne confie aux candidats «aucune autre tâche que de se jouer eux-mêmes». Le théâtre est une parabole, pour Benjamin, où comme chez Pirandello, «sur le théâtre en plein air ces personnages sont, avec leurs rôles, en quête d'abri», «ultime refuge» qui n'est pas «leur délivrance»⁶⁶.

Robert Musil⁶⁷ vient ensuite dans la livraison. Il a depuis longtemps décelé le prix de l'écriture de Kafka et l'on associe d'ailleurs souvent

critique ait composés. Inédit au moment de sa parution dans ce numéro des «Cahiers», l'extrait est traduit par Maurice de Gandillac en 1955. On peut le lire désormais dans les *Œuvres* parues en français chez Gallimard, traductions de Maurice de Gandillac, Reiner Rochlitz et Pierre Rusch, 2000, tome II, pp. 410-453.

⁶³ Bollack, *Benjamin devant Kafka*, cit.

⁶⁴ *Der Verschollene*. Le premier chapitre était paru à part, du vivant de Kafka, *Der Heizer* (*Le chauffeur* ou *Le Soutier*).

⁶⁵ Walter Benjamin, *Le théâtre en plein air d'Oklahoma*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 50, 1965, p. 32.

⁶⁶ Ivi, p. 40.

⁶⁷ L'extrait de l'article de Robert Musil est traduit dans les «Cahiers Renaud-Barrault», n. 50 (pp. 43-45) par Philippe Jaccottet.

les deux écrivains aux héros opaques, inquiétants, «sans qualités». Mais c'est une autre image de Kafka que le romancier donne ici à lire. Dans le court extrait repris à une chronique littéraire de 1914, Robert Musil compare Kafka à Robert Walser dont il présentait alors les *Histoires*. S'il reconnaît entre les deux auteurs une proximité, il note que Kafka s'en approcherait, mais sur le mode «triste» et mélancolique. S'arrêtant sur «Le Soutier», premier chapitre de *L'Amérique* paru à part en 1913, Musil note cependant une sorte de «naïveté juste», et un «élan originel vers la bonté», une sensibilité «fine et pénétrante» que Musil note à la toute fin de l'extrait dans le passage où une vieille servante séduit maladroitement un petit jeune homme, et où le narrateur, «jugé d'abord simplement délicat» apparaît soudain comme un «artiste très conscient qui se penche sur les sensations les plus infimes»⁶⁸. Rudolf Kassner et Alfred Döblin ferment la liasse des écrivains. Leurs études font éclater le genre du roman qui n'a ni “fin” ni “limite”⁶⁹ selon Kassner, qui donne ici un long article qui interroge la notion d'univers temporel (fin) et d'univers spatial (limite). L'espace kafkaïen au cœur de ces articles nous permet de comprendre la force et la pertinence des adaptations théâtrales. Enfin, Alfred Döblin, dans un court article paru en 1927 (et donc très près de la date du décès de Kafka), clôt ce regard des écrivains sur un écrivain et ferme comme une boucle temporelle: il rejette le terme de roman pour saisir dans la narration kafkaïenne, l'écriture d'un “rapport”, d'une réalité problématique⁷⁰.

L'Amérique en spectacle, Théâtre de l'Odéon, 1965

Le numéro qui est publié avant la création du spectacle n'est pas centré sur la représentation théâtrale, ce qui s'explique en partie par le fait que Barrault adapte le texte et n'est pas le metteur en scène, c'est Antoine Bourseiller qui s'en charge, mais c'est sa compagnie qui joue, et il est le directeur du théâtre. Cette absence explique peut-être le fait que ce troisième «Cahiers» est largement ouvert à des écrivains et non à des hommes de théâtre.

⁶⁸ Ivi, p. 45.

⁶⁹ Kassner, *Fin ou limite*, cit.

⁷⁰ Döblin, *De simples faits*, cit., p. 68.

Le spectacle est créé le jeudi 4 mars 1965, l’affiche annonce, *L’Amérique* d’après Max Brod, l’adaptation est de Barrault, la musique est de Jean Prodromidès, les décors sont à nouveau de Labisse. La distribution d’une bonne quarantaine de rôles emploie toute la troupe de la compagnie Renaud-Barrault, Karl Rossmann, le héros, est interprété par Michel Creton. Après la première, on joue en alternance avec des reprises: *Le Mariage de Figaro*, *Il faut passer par les nuages* de François Billetdoux, qui est le grand succès de la saison, *Hommes et Pierres* de Jean-Pierre Faye, *Hamlet* dans la traduction de Gide, *Oh! Les beaux jours* de Beckett. La dix-huitième et dernière représentation de *L’Amérique* a lieu le 29 avril 1965 avec de maigres recettes, c’est un spectacle qui n’a pas rencontré son public et qui, des trois pièces de Kafka montées par la compagnie Renaud-Barrault, est celle qui a laissé le moins de traces. Pour donner une idée de l’accueil par le public, le spectacle tiré de la pièce de Billetdoux, qui compte à la fin de la saison quatre-vingt-sept représentations, double en moyenne les recettes de *L’Amérique* (environ 4000 frs pour *L’Amérique* et le double pour *Il faut passer par les nuages*).

Dans «Le Monde» du 10 mars, Nicole Zand s’entretient avec Antoine Bourseiller, qui évoque la place très importante de la musique qui permet une «transposition» musicale du texte, rend l’esprit de la langue accessible à tout public «certaines scènes entièrement chantées. La musique de Prodromidès, ce n’est pas un opéra, pas une comédie musicale, pas de la musique de scène, mais le spectacle est quand même lyrique»⁷¹, Bourseiller ayant à l’esprit le théâtre de Brecht. Trois jours plus tard, dans le même quotidien, Bertrand Poirot-Delpech s’interroge sur le choix, selon lui justifié, de porter à la scène les visions intérieures de Karl Rossmann en partant du regard de Max Brod et de Jean-Louis Barrault. Il faut donc que le spectateur accepte «la subjectivité souveraine de ces intermédiaires» et qu’il renonce à leur opposer notre subjectivité: il faut «lire Kafka avec leurs yeux», c’est-à-dire ceux de Brod, Barrault et Bourseiller. Le journaliste apprécie les mouvements de foule à l’hôtel dans un «fouillis heureux angoissant du cinéma muet». Poirot-Delpech s’arrête lui aussi sur la musique «ambiance à la fois innocente et catastrophique»⁷² des premiers Chaplin. Il

⁷¹ Nicole Zand, *Entretien avec Antoine Bourseiller qui nous parle de “l’Amérique”*, «Le Monde», 10 mars 1965.

⁷² Bertrand Poirot-Delpech, *L’Amérique de Kafka*, «Le Monde», 13 mars 1965.

souligne l'efficacité de «noyer successivement les personnages dans des accessoires hostiles et dans le vide onirique d'un plateau sans fond»⁷³, tout en constatant combien le texte de Kafka résiste à la scène.

1947: Le Procès de Barrault et Gide, une expérience fondatrice de théâtre?

Kafka entre dans un cadre plus large et récurrent de la pratique de Barrault : l'appropriation d'écrits non-dramatiques. Cette relation du metteur en scène avec des textes narratifs commence au tout début de sa carrière de metteur en scène avec *Tandis que j'agonise* de William Faulkner intitulé pour la scène *Autour d'une mère*, créé entre le 4 et le 7 juin 1935 à l'Atelier de Charles Dullin, qui a été son maître. Ce spectacle répondait à une exigence, transposer les effets de sa collaboration avec Étienne Decroux, le fondateur du mime corporel, et Antonin Artaud, homme de théâtre chez lequel la textualité dramatique échappe à ses coordonnées habituelles. L'originalité de la narration de Faulkner, proche du flux de conscience, se prêtait particulièrement à cette première confrontation de Barrault avec une écriture dont il faudrait transformer l'usage pour le théâtre. Le spectacle de 1935 peut être considéré comme l'expérience-clé de la manière avant laquelle Barrault "interprétera" tout texte qui ne relève pas de l'écriture dramatique au sens propre.

Si l'on met de côté l'adaptation de Barrault qu'il tire d'un roman, celui de Knut Hamsun, *La Faim* (1890) joué en 1939 à l'Atelier, c'est *Le Procès* de Kafka en 1947 qui constitue un moment capital dans le parcours de Barrault et de sa compagnie. Pour ce spectacle il doit convaincre un écrivain de la faisabilité de la transposition au théâtre du *Procès* car à la différence d'*Autour d'une mère* qui était un mimodrame où le texte occupait trente minutes sur les deux heures du spectacle, *Le Procès* pour Barrault la réécriture dialoguée du roman. André Gide est sollicité. Au départ dubitatif, il accepte d'écrire les dialogues après avoir pris connaissance du travail de mise en scène opéré par Barrault. Commence alors un aller-retour de textes entre les deux hommes qui aboutira à la version définitive publiée dans la collection "blanche" chez Gallimard en 1947

⁷³ *Ibidem*.

et qu'ils signeront l'un et l'autre. Barrault qui connaît Kafka depuis sa fréquentation d'André Masson, peintre surréaliste, créateur en 1937 des décors de *Numance* et du bucrane qui deviendra le logo de la compagnie, a le désir de le mettre en scène conscient de la modernité du texte et de ses enjeux. Mettre en scène ou l'adapter en 1947, 1957, 1961 et 1965, c'est contribuer à l'essor des études qui portent sur Kafka, et surtout le sortir de l'univers livresque pour offrir collectivement au public la mise en scène comme l'une des interprétations parmi les autres⁷⁴.

Les transpositions des romans au théâtre ne commencent pas avec Barrault en France. C'est Copeau qui inaugure cette pratique au XX^e siècle quand il adapte *Les Frères Karamazov*. Il signe le texte avec Jean Croué⁷⁵ même si Gide a également contribué à l'écriture de la pièce⁷⁶. Ce spectacle créé le 6 avril 1911 au Théâtre des Arts, dirigé par Jacques Rouché dans une mise en scène de Arsène Durec, est à l'origine de l'aventure du Vieux-Colombier. Dans cette lignée il ne faut pas oublier que l'adaptation du roman de Kafka ouvre chez Barrault la pratique de l'attelage avec un écrivain. Ce sera au tour d'Albert Camus à coécrire un spectacle autour du thème de la peste, *L'État de siège*, partiellement conçu à partir du *Journal de l'année de la peste* (1722) de Daniel Defoe⁷⁷. Quelques années plus tard Camus adapte seul *Les Démons* de Dostoïevski pour son spectacle *Les Possédés* mis en scène le 30 janvier 1959. La rencontre de Barrault avec Kafka marque durablement sa pratique théâtrale et il est le seul auteur qui n'a jamais écrit pour le théâtre, auquel trois «Cahiers» sont presque entièrement consacrés et pour lequel ont été demandées autant de contributions de spécialistes venant d'horizons les plus divers.

De ce parcours dans les trois numéros monographiques consacrés à Kafka au théâtre, reste la difficulté de l'entreprise dramatique, étant

⁷⁴ La liste exhaustive des adaptations de textes non dramatiques que Barrault réalise est imposante: on retiendra ici *Le Bossu* de Paul Féval (1949), *Rabelais* (1968), *Jarry sur la butte* (1970), *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne (1975) et *Le Nouveau Monde* de Villiers de l'Isle-Adam (1977).

⁷⁵ À l'époque pensionnaire à la Comédie-Française.

⁷⁶ Floriane Toussaint, *Gide, dramaturge de Copeau pour Les Frères Karamazov?*, in *André Gide et le théâtre. Un parcours à retracer*, a cura di Vincenzo Mazza, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 315-327.

⁷⁷ Le spectacle est créé le 27 octobre 1948 au Théâtre Marigny. Sur *L'État de siège* nous permettons de renvoyer à Vincenzo Mazza, *Albert Camus et L'État de siège. Genèse d'un spectacle*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

donné la nature des textes de l'auteur tchèque (éditions inachevées) et de son écriture narrative (visions intérieures du personnage, ambiguïtés du texte, comme le souligne plusieurs fois Barrault lui-même, absence d'intrigue, comme l'écrit Pol Quentin, peu ou pas de dialogues). Ce qui apparaît ensuite et surtout, c'est la grande réussite de cette revue qui fournit un panorama très riche, très varié et précoce des interprétations des trois romans de Kafka. Ils permettent de voir comment Barrault et sa compagnie ont affronté les difficultés sans les contourner, sans les négliger non plus. En demandant à des écrivains connus, au traducteur historique qu'est Alexandre Vialatte, à des philosophes, de confronter leurs lectures de Kafka, les «Cahiers Renaud-Barrault» sont devenus une pièce essentielle du «dossier Kafka» comme ensemble de livres et comme mine de créations théâtrales. Entre 1957 et 1965, les trois «Cahiers» comptent parmi les textes les plus importants en français de la jeune critique kafkaïenne⁷⁸. Ainsi, le numéro de la revue «Obliques» consacré à Kafka en 1973 prolongera cette double présence de Kafka en littérature et au théâtre, avec bon nombre des contributeurs des «Cahiers»: Barrault, Carrouges, Starobinski...

⁷⁸ On peut donner un exemple de l'importance des trois numéros des «Cahiers» consacrés à Kafka par la place que leur accorde Françoise Tabery dans son étude *Kafka en France. Essai de bibliographie annotée*, publiée chez Minard en 1991, dans «Revue des lettres modernes» Barrault figure dans l'index pour les années 1948, 1949, 1950, 1957, 1959, 1961 et 1965.

Gianpiero Giglioni – Andrea Mancini

SUL TEATRO POVERO DI MONTICCHIELLO

DUE LETTERE

[Il 14 agosto del 2025 un incendio, innescato da un fulmine, ha distrutto il magazzino che custodiva scenografie e materiali di scena del Teatro Povero di Monticchiello. Mentre si attivava la raccolta fondi, con il pieno supporto della comunità che da sessant'anni dà vita e senso a questo teatro, la redazione di «Teatro e Storia» ha pensato di contribuire a suo modo, chiedendo ad Andrea Mancini, storico del teatro che ha seguito da vicino negli anni le attività del teatro popolare toscano, e per suo tramite a Gianpiero Giglioni, insegnante esperto di pratiche di comunità che del Teatro Povero di Monticchiello è co-regista e drammaturgo, di ricostruire con due lettere, una più interna e una di riflessione sul contesto, parte della memoria del gruppo. Ci tenevamo a preservare il passato: abbiamo ricevuto testi che parlano di un teatro più che mai vivo e rivolto al futuro, e dell'importanza di costruire una storia teatrale che riconosca il valore delle esperienze marginali, rendendo visibile il filo rosso che unisce percorsi apparentemente diversi, come il teatro popolare e la più estrema ricerca.]

Anche nel dare notizia della piccola catastrofe caduta sul gruppo, il Teatro Povero di Monticchiello notava la fortuna di avere ancora in mano gli elementi dell'ultimo "autodramma" (la narrazione costruita ogni anno dagli attori di Monticchiello, la cui regia è affidata attualmente a Giglioni e Manfredi Rutelli), La casa silente, salvato insieme ad alcune sedie perché era in piazza, pronto per andare in scena. Segno di profonda e antica saggezza teatrale, vedere il presente come punto esatto da cui ricominciare. (Raffaella Di Tizio)]

Gianpiero Giglioni
NASCERE DALLA FINE:
IL TEATRO POVERO DI MONTICCHIELLO
DRAMMATURGIA DI UN PAESE

Un'esperienza oltre il teatro

Tra i molti frutti tardivi della società contadina italiana, il Teatro Povero di Monticchiello rappresenta un'esperienza singolare. Nato nel 1967 in una stagione ricca di fermenti culturali e ideali, ha attraversato i decenni mantenendo una vitalità rara, con una costante tendenza a debordare oltre i limiti di ciò che comunemente chiamiamo "teatro".

Accanto alla creazione annuale dell'"autodramma", forma teatrale originale maturata a Monticchiello e poi riconosciuta come esperienza anticipatrice di ciò che oggi viene chiamato "teatro di comunità", il Teatro Povero gestisce infatti servizi essenziali e attività culturali, turistiche ed economiche: compagnia teatrale, museo, ristoranti, foresteria, servizi educativi, rassegne, eventi, attività di accoglienza e assistenza. Non un semplice corollario organizzativo, ma un ecosistema radicato in un ambiente allo stesso tempo fisico, culturale, economico e sociale.

Questa vitalità ha generato nel tempo un paradosso: il Teatro Povero è stato osservato da molte discipline (antropologia, sociologia, teatrologia, economia...) ma raramente restituito in modo unitario. Le fonti sono numerose ma frammentarie; mancano sintesi complessive, anche per la difficoltà di ricondurre a un unico sguardo un fenomeno così lungo, corale e mutevole. L'intento di queste poche righe non è dunque una presentazione con velleità di completezza, ma una breve introduzione che colleghi le origini dell'esperienza alla trasformazione del mondo agricolo, al suo funzionamento comunitario e alla sua evoluzione contemporanea.

Monticchiello, Val d'Orcia: evoluzione di un paesaggio

Monticchiello è un piccolo borgo nel comune di Pienza, provincia di Siena, Toscana. Trecento abitanti, vuole la vulgata, raccolti su una collina che domina una valle divenuta icona visiva globale: la Val d'Orcia, Patrimonio Unesco dal 2004. Ma questo scenario, oggi percepito come

armonioso e “naturale”, è in realtà il risultato di profonde trasformazioni novecentesche: bonifiche, sistemazioni idrauliche, interventi resi possibili dalla meccanizzazione agricola. È mutato il paesaggio, ma anche lo sguardo: ciò che un tempo appariva ostile, selvaggio, inospitale, oggi è considerato bello, accogliente, docile.

Anche il riconoscimento Unesco, fondato sull’idea di un paesaggio modellato secondo ideali rinascimentali, tende a semplificare una storia più complessa, occultando il ruolo decisivo delle generazioni contadine. Ed è proprio in questa distanza tra immagine attuale e storia vissuta che si colloca la nascita del Teatro Povero: non in un contesto di successo, ma dentro una condizione di marginalità, abbandono e stigma sociale.

La crisi della mezzadria

Fino al secondo dopoguerra, la vita del borgo e delle campagne circostanti era organizzata attorno alla mezzadria, sistema economico e sociale secolare fondato su un rapporto contrattuale e sociale asimmetrico tra proprietari terrieri e famiglie contadine, imperniato sulla divisione dei prodotti del podere. Non si trattava solo di un contratto agricolo, ma di un modello complessivo di organizzazione della vita: famiglia patriarcale, lavoro collettivo, forte integrazione tra podere e territorio. Il borgo stesso viveva in funzione della campagna: ospitava il potere amministrativo, religioso ed economico, ovvero il comune, la chiesa principale, la fattoria padronale, i magazzini, le botteghe degli artigiani.

La mezzadria era anche un sistema culturale complesso, capace di produrre forme di socialità, saperi e rappresentazioni proprie, anche teatrali. Attenzione però alle facili idealizzazioni: fu anche un sistema segnato da rigidità profonde, in particolare nella struttura familiare e nei rapporti di potere economico. Proprio su queste linee di tensione (stigma sociale, emarginazione culturale, limitazione delle libertà individuali) emergeranno le fratture che condurranno alla fine del ciclo storico mezzadrile.

Nel secondo Novecento, l’esodo dalle campagne investe anche Monticchiello. In modo radicale. Giovani e donne mettono in discussione le gerarchie tradizionali; il mondo contadino, segnato da un’emarginazione secolare, perde attrattiva e senso della propria dignità. I dati raccolti da Andrea Cresti e Vasco Neri (due dei fondatori del Teatro Povero) nella

loro *Radiografia sociale di una piccola comunità*¹ sono eloquenti: nel 1953 Monticchiello e le sue campagne contavano 874 abitanti; vent'anni dopo erano 401. Di sessantadue grandi famiglie mezzadrili ne restavano appena quattro. L'esodo non fu dunque soltanto economico, ma culturale: si affermò l'idea che per migliorare le proprie condizioni fosse necessario abbandonare la comunità di origine.

Una nascita popolare

È in questo contesto che prende forma il Teatro Povero. L'idea di tentare la via del teatro nasce intorno al 1965, come risposta concreta alla difficoltà di mantenere vivo un centro che rischiava lo svuotamento, la morte per asfissia demografica. Che era "area interna" prima che il concetto, oggi tanto in voga, fosse definito. Così, dopo una prima prova al chiuso nel 1966, con una commedia di repertorio, *Il diavolo in sagrestia*, finalmente nel luglio 1967 gli abitanti portano in piazza *L'eroina di Monticchiello*, rievocazione storica di un episodio del 1553. Il testo è scritto da don Marcello Del Balio; la regia è affidata ad Arnaldo Della Giovampaola, figura decisiva nell'invenzione dello spazio scenico del borgo; nella compagnia sono già presenti molti degli attori e dei tecnici che daranno continuità all'esperienza. Mancando a Monticchiello un teatro "fisico", poiché il borgo non aveva sviluppato quella borghesia che altrove ha disseminato i campanili di pur semplici teatri all'italiana tra Settecento e Ottocento, a Monticchiello ci si rifà al teatro popolare contadino e alle apparizioni di malridotte compagnie di giro ed eccentrici guitti; nonché, certo, soprattutto a una secolare tradizione tutta toscana e contadina di autorappresentazione in piazza. Eccola la parola chiave: la piazza... Uno spazio scenico "povero", ma proprio per questo stimolo e sfondo da riempire.

La nascita è davvero "popolare" non nel senso di un generico folklore, ma perché coinvolge direttamente la comunità: abitanti, artigiani, contadini, operai, militanti di tradizioni politiche diverse, il parroco don Vasco Neri, intellettuali legati al territorio. Nel 1968 va in scena

¹ Andrea Cresti, *Radiografia sociale di una piccola comunità*, in *Il teatro povero di Monticchiello*, a cura di Mario Guidotti, Padova, Images 70, 1974, pp. 265-267.

Il mercante pazzo, scritto dallo stesso don Vasco; nel 1969, con *Quel 6 aprile del '44*, dedicato alla battaglia partigiana che ha reso Monticchiello un piccolo caso nella storia della Resistenza italiana, si arriva all'incontro con Mario Guidotti, che segna una svolta. Guidotti, giornalista e scrittore originario di Montepulciano, assume il ruolo di mediatore drammaturgico: non impone un testo dall'esterno, ma lavora con gli abitanti, raccogliendo testimonianze, discussioni, correzioni. È in quel passaggio che si precisa il metodo: assemblee, confronto, riscritture, progressivo avvicinamento tra vita vissuta e rappresentazione. Persona e personaggio spesso si sovrappongono. Nel frattempo il più semplice dei mezzadri conosce il linguaggio teatrale più avanzato e sperimentale, messo al servizio però della sua espressività.

Nel 1970, con lo spettacolo *Noi di Monticchiello*, compaiono pubblicamente sia il nome "Teatro Povero" sia la definizione di "autodramma". Non si mette più in scena soltanto un episodio del passato, ma la condizione presente della comunità: i suoi problemi, le sue paure, la sua volontà di continuare a esistere. Il Teatro Povero in pochi anni ha avuto una maturazione sorprendente.

Il teatro come risposta

Non un teatro tradizionale, dunque, ma un processo collettivo, come nuova e inedita era la crisi che ci si trovava di fronte. Durante l'inverno gli abitanti si riuniscono, discutono i temi, rielaborano esperienze vissute; da queste assemblee nasce lo spettacolo estivo, costruito su episodi reali e su una pluralità di punti di vista.

In scena, spesso, le persone interpretano sé stesse o i propri familiari, in un continuo intreccio tra memoria e presente. L'autodramma diventa così uno strumento di riflessione condivisa e di progettazione: un modo per ricostruire identità e immaginare il futuro, sullo sfondo del "dramma sociale" dello spopolamento, dell'abbandono, del possibile esaurirsi della comunità.

E proprio perché il teatro a Monticchiello nasce come bisogno etico, da questa esperienza si sviluppa progressivamente anche una dimensione organizzativa ed economica. Nel 1980 nasce la Compagnia Popolare del Teatro Povero di Monticchiello Società Cooperativa. L'autodramma resta la sentinella di tutto: il respiro collettivo che ogni inverno si

raccoglie nelle assemblee preparatorie aperte alla comunità, si concentra nell'elaborazione primaverile, infine si protende verso l'esterno nelle rappresentazioni di piazza in estate.

Dal teatro alla cooperativa

La nascita della cooperativa segna un passaggio decisivo: il teatro non è più soltanto produzione spettacolare, ma strumento di organizzazione comunitaria. Il Teatro Povero acquisisce e recupera progressivamente alcuni spazi simbolici del vecchio sistema mezzadrile, a partire dal “Granaio”, con la maiuscola perché “per eccellenza”: è quello della fattoria del padrone, dove per secoli venivano raccolti e divisi i cereali che i contadini dovevano al potere economico, simbolo di sottomissione e precarietà, oggi di rinascita della comunità che lo ha acquistato con un prestito sociale cui tutti hanno creduto; perché tutti credono in questa nuova anima collettiva che è il “teatro”. Quei locali, appartenuti al cuore economico del vecchio mondo padronale, diventano sede della compagnia, luogo di servizi, incontro, lavoro e memoria. E non è fuori luogo soffermarsi su questo, perché la dimensione spaziale e quella culturale a Monticchiello sono profondamente collegate. Il Granaio è oggi una struttura polifunzionale, ospita la segreteria del Teatro, servizi di pubblica utilità, attività culturali, punto informativo, biblioteca, emporio, spazi di incontro, ristorante, cucina. Al piano inferiore, la Sala “Aldo Nisi”, dal nome del primo presidente della cooperativa, accoglie assemblee, incontri, mostre, convegni e parte dell'archivio storico del Teatro Povero. Accanto a questi spazi si sviluppano il Museo *Tepotratos*, dedicato al teatro popolare tradizionale toscano, il teatrino della Compagnia, la Taverna di Bronzone, la foresteria e altri luoghi di servizio.

La dimensione economica non è secondaria. La Taverna, aperta durante il periodo estivo e in occasioni particolari, contribuisce a sostenere le altre attività; le iniziative culturali e turistiche generano lavoro, occasioni di collaborazione e una ricaduta concreta sul paese. Nel corso degli anni la cooperativa ha saputo attivare contributi pubblici, sponsorizzazioni, prestiti sociali, mutui, lavoro volontario e capacità imprenditoriale diffusa. In un borgo di poche centinaia di abitanti, questa rete ha prodotto non solo servizi, ma permanenza, relazioni, possibilità di lavoro, riconoscibilità esterna. Il Teatro Povero è così diventato uno dei

rari casi italiani in cui una pratica artistica comunitaria si è trasformata in infrastruttura sociale ed economica del territorio.

Come funziona oggi

Il funzionamento del Teatro Povero tiene insieme due piani: quello artistico e quello cooperativo. Sul piano istituzionale, la cooperativa è composta da soci e amministrata da organi eletti secondo le regole proprie della forma cooperativa: assemblea dei soci, consiglio di amministrazione, presidente. Tutto volontariato, certo. Eppure, tutto vissuto con impegno etico, rigore, talvolta sacrificio. Sul piano teatrale, invece, il processo creativo continua a fondarsi su un dispositivo più largo e informale, ma essenziale: l'assemblea della comunità come base, affiancata al progressivo sviluppo di professionalità interne e alla capacità di attirare professionisti in grado di sintonizzarsi sulle particolarissime frequenze di questa esperienza sociale e teatrale.

Ogni anno il lavoro sull'autodramma prende avvio con incontri aperti, nei quali gli abitanti discutono ciò che appare urgente raccontare: problemi del paese e del Paese, trasformazioni sociali, memorie da riattivare, conflitti da elaborare. La compagnia si è progressivamente allargata oltre i limiti della comunità del borgo; quindi, forse, è oggi più corretto parlare di "abitanti" del teatro, oltreché di Monticchiello, come motore propulsivo dell'elaborazione. Da questo materiale, con il vaglio di un gruppo più ridotto, nasce un percorso di selezione e scrittura. Nel tempo si è consolidato un rapporto tra gruppo allargato e gruppo più ristretto: il primo porta temi, racconti, punti di vista; il secondo, con quella che potremmo definire "direzione artistica", lavora alla composizione drammaturgica e alla struttura scenica, poi alla realizzazione concreta dello spettacolo. Il testo non è mai, dunque, semplicemente il prodotto di una pura autorialità individuale, ma il risultato di una mediazione: tra assemblea e scrittura, tra memoria orale e costruzione teatrale, tra urgenze del presente e forma scenica. Così la drammaturgia ha avuto al centro varie figure nel corso del tempo: di don Vasco Neri si è già detto; poi, dal 1969 fino almeno al 1980, Mario Guidotti, che contribuì in modo determinante alla definizione dell'autodramma e del rapporto tra autore, comunità e rappresentazione; quindi Andrea Cresti, che ha accompagnato per decenni l'evoluzione del Teatro Povero come

drammaturgo e regista; infine, negli ultimi anni, sono io, Gianpiero Giglioni, a coordinare la scrittura degli spettacoli. I singoli autori, del resto, hanno sempre lavorato con gruppi più o meno ristretti di collaboratori, variabili nelle varie fasi.

Anche la regia ha attraversato diverse stagioni. Arnaldo Della Giovampaola fu decisivo nei primi anni per la costruzione dello spazio scenico e per l'avvio del teatro in piazza; Andrea Cresti, oltretutto drammaturgo, dal 1981 almeno sviluppò una sua personale interpretazione dello spazio scenico della piazza prima, del palco poi, portando nella formula realistica dei primordi accenti spesso visionari e un'estetica di grande impatto scenico. Poi, dal 2019, la regia degli autodrammi è affidata a Manfredi Rutelli e a me, nel tentativo di accompagnare un ulteriore passaggio generazionale senza interrompere il carattere partecipato dell'esperienza. Ogni passaggio generazionale, del resto, è stato il prodotto prima di un lungo affiancamento, poi di una transizione, accompagnata spesso, come è normale, da quella carica conflittuale che è sempre stata, a Monticchiello, elemento stesso della drammaturgia collettiva.

La scala elicoidale: accompagnare il cambiamento

La lettura complessiva dei cinquantanove autodrammi fin qua realizzati, alle soglie del sessantesimo, mostra un andamento che si può paragonare a una sorta di scala elicoidale: avanza, sale, si sviluppa nel tempo, ruotando però attorno a una serie di assi che tornano costanti. Già negli autodrammi degli anni Settanta, appena messa a punto la formula (è la fase del cosiddetto "primo autodramma") si individuano nuclei tematici ben precisi.

Al principio vi è la riflessione sulla trasformazione del mondo contadino e sulla crisi della mezzadria, non soltanto come sistema economico ma come struttura complessiva dell'esistenza. Accanto a questa memoria, tuttavia, non si sviluppa mai una semplice idealizzazione nostalgica: gli autodrammi restituiscono anche le rigidità, le disuguaglianze e le forme di oppressione implicite in quel sistema.

A partire da questo primo nucleo si sviluppa il tema dello spopolamento e dell'abbandono delle campagne, vissuto come trauma collettivo ma anche come passaggio epocale. Gli autodrammi si configurano così come spazio di elaborazione di un "dramma sociale", in cui la comunità

tenta di comprendere le ragioni della propria dissoluzione e, al tempo stesso, di immaginare nuove possibilità di esistenza condivisa.

Un ulteriore asse tematico è quello dell'identità comunitaria, intesa non come dato statico ma come processo continuo di costruzione e ricostruzione. La pratica stessa dell'autodramma, basata su assemblee collettive e drammaturgia partecipata, diventa lo strumento attraverso cui la comunità si interroga su di sé, mettendo in scena una pluralità di punti di vista spesso anche conflittuali.

Strettamente connesso è il rapporto tra memoria e contemporaneità. Gli autodrammi costruiscono frequentemente situazioni in cui il passato viene riattivato attraverso il presente: figli che interpretano i padri, anziani che rivivono la propria giovinezza, in un continuo gioco di specchi tra generazioni. Questa dinamica non ha funzione meramente rievocativa, ma consente di mettere in tensione il passato con le trasformazioni in atto, dove la piccola scala del borgo e la grande scala del planisfero si confondono e si riflettono, frattali di uno stesso processo storico e culturale.

Un altro tema ricorrente riguarda il rapporto tra marginalità e rappresentazione. Il Teatro Povero nasce in un contesto segnato da stigma sociale e perifericità culturale, e si configura fin dall'inizio come tentativo di rivendicare dignità e visibilità per una comunità altrimenti destinata all'invisibilità. Da qui deriva anche la costante attenzione a temi di più ampia portata, politici, sociali, culturali, sempre filtrati attraverso uno sguardo situato, radicato nell'esperienza concreta del borgo, ma che caparbiamente rivendica una pari dignità rispetto al *mainstream*, quale che sia.

Infine, attraversa tutta la produzione del Teatro Povero il tema del teatro stesso come strumento necessario, non riducibile a intrattenimento o pratica estetica. I temi trattati non sono separabili dal processo che li genera: discussione assembleare, costruzione condivisa del testo, interpretazione da parte degli stessi membri della comunità. Il teatro diventa così non solo rappresentazione, ma pratica sociale, dispositivo di conoscenza e forma di resistenza culturale.

Sulla soglia dei sessant'anni e oltre

Il Teatro Povero si appresta oggi, nella primavera del 2026, a portare in piazza la sua sessantesima produzione. A Monticchiello non si dice "andare in scena", ma, appunto, "andare in piazza".

E al di là di tutte le trasformazioni di nomi, protagonisti, volti e vicende personali, il nucleo originario resta immutato. La comunità continua a riunirsi per discutere e dare forma a un senso condiviso della propria vita: una ritualità antica che, da sei decenni, tiene insieme memoria e cambiamento, radicamento e invenzione. Pronta a nuovi avvicendamenti, passaggi di testimone e cambi generazionali.

Andrea Mancini

IL TEATRO INCONSUETO DI MONTICCHIELLO

L'unicità del Teatro Povero di Monticchiello, quello che è stato chiamato il suo "inconsueto" sta – anche – nel suo strano miscuglio di persone e temi semplici e di elementi di cultura alta. Da questo incontro hanno guadagnato tutti, costituendo un esempio di valore, in contrasto con l'abbassamento generale del discorso culturale, che a Monticchiello, invece, ha toccato livelli elevatissimi. Il suo esempio ci insegna molte cose, in particolare che la tradizione non è conservazione, ma evoluzione continua. Si riparte da un punto ma non bisogna per forza conservarlo, tenendo ferme le motivazioni si può anche cambiare, evolvere. Pietro Clemente, che di questo teatro si è occupato spesso nella sua rubrica *Il centro in periferia*, sul periodico «Dialoghi mediterranei»² ha parlato di una resistenza alla marginalità che si sviluppa attraverso innumerevoli stagioni culturali, dunque attraverso tanti cambiamenti, perché, ha ricordato citando Don Milani, «sortirne da soli è l'avarizia, sortirne insieme è la politica»³. E a Monticchiello si è fatta politica nel modo antico della *polis* ateniese, dove i problemi del singolo erano problemi della comunità portati in piazza, come ogni anno e ogni giorno si fa in questo piccolo borgo valdorciano, dove negli spettacoli sono coinvolti anche alcuni richiedenti asilo. Il Teatro Povero di Monticchiello, evidentemente, fa

² Cfr. Mariano Fresta, *Il Teatro Povero, le Aree interne e "La casa silente"*, «Dialoghi mediterranei», n. 76, novembre 2025, <<https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/il-teatro-povero-le-aree-interne-e-la-casa-silente/>> (questo e il successivo URL sono stati consultati l'ultima volta il 24 giugno 2026).

³ Pietro Clemente, *Piccoli paesi decrescono. Una rete per una battaglia di generazione*, «Dialoghi mediterranei», n. 27, settembre 2017, <<https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/piccoli-paesi-decrescono-una-rete-per-una-battaglia-di-generazione/>>.

molto altro, e non solo teatro. Anche questo teatro del resto è particolare, perché – come ha notato Alberto Asor Rosa in un convegno tenuto a Monticchiello tra il 7 e 9 ottobre 2016 – in questo caso è il teatro che genera la comunità. Ormai non ci sarebbe più la comunità senza il teatro. Nella stessa occasione anche Paolo Pappa lo ha ribadito, citando Peter Brook, “Se il teatro muore, chi se ne accorge?”, ma «a Monticchiello se morisse il teatro sarebbe una catastrofe. Il teatro ha evitato la diaspora»⁴.

Il passato di Monticchiello affonda le sue radici nella civiltà contadina, ma al tempo stesso è nato più di sessant’anni fa in modo anche intellettuale, attraverso Mario Guidotti, giornalista originario di quelle zone, ma da anni trasferitosi a Roma, che ne rese nota e ne aumentò la vita, facendo all’inizio almeno una parziale forzatura quando disse che a Monticchiello si realizzava una sorta di “autodramma”.

La nascita vera e propria era avvenuta con alcuni spettacoli molto tradizionali, ma con un teatro fortemente caratterizzato, di questo luogo e non di altri, soprattutto per quel che riguardava i modi di interpretare il loro ruolo di attori da parte dei pochi che oggi hanno più di sessant’anni di teatro sulle spalle, quelli che continuano un viaggio iniziato quando erano giovani e avevano fresche le tradizioni, anche teatrali, di queste terre. Alle spalle di questi straordinari attori del Teatro Povero di Monticchiello si possono ancora avvertire posture del corpo, tecniche di uso della voce e del canto tipiche delle forme arcaiche del teatro contadino.

L’attività teatrale era nata nel 1967 e poi nel ’68 dietro la sollecitazione di due sacerdoti, don Marcello Del Balio prima, don Vasco Neri l’anno successivo, che scrissero anche i testi a partire da una tradizione di teatro spontaneo, diremmo contadino, che si legava appunto a una forma spuria di spettacolo popolare, e che includeva anche un recupero della tradizione melodrammatica di fine Ottocento. Solo nel 1969, con l’arrivo di Mario Guidotti «si formalizzò un metodo di scrittura drammaturgica che diverrà caratteristico del Teatro Povero, basato su un difficile equilibrio – quanto mai

⁴ Le frasi citate, compresa quella che si leggerà a breve di Andrea Cresti, sono state dette al convegno *La scena e la piazza. Cinquant’anni di Teatro Povero a Monticchiello* (7-9 ottobre 2016), al quale hanno partecipato Richard Andrews, Alberto Asor Rosa, Pietro Clemente, Marco Consolini, Mariano Fresta, Levantina e Simonetta Guidotti, Andrea Mancini, Cesare Molinari, Fabio Mugnaini, Giuseppe Patota, Marzia Pieri, Paolo Pappa, Federico Scarpelli e, con le loro testimonianze, Barbara Cardia, Matteo Enia, Tommaso Lussu, Marco Revelli, Antonella Tarpino e Vito Teti.

proficuo – tra estensori veri dei testi e membri della compagnia»⁵. «All’inizio – come disse Andrea Cresti, autore, regista, scenografo, ma soprattutto animatore del Teatro Povero di Monticchiello (prima della sua scomparsa, con la sostituzione nel segno della continuità, da parte di Gianpiero Giglioni e Manfredi Rutelli) – i testi li scriveva Guidotti, a Roma, dunque abbastanza fuori dal borgo, che lo avvertiva come esterno. Poi le cose sono cambiate, il lavoro è diventato effettivamente collettivo, più dal basso»⁶.

Insomma, dai primi anni Ottanta, la comunità di Monticchiello ha messo da parte il padre (un padre nobile, che gli aveva garantito una notorietà addirittura internazionale) e ha cominciato a muoversi da sola. Sono stati gli anni “del meriggio”, con spettacoli straordinari, aiutati da belle quanto semplici scenografie, gli anni in cui i modi più arcaici del teatro, invece di sparire, hanno trovato nuove strade, per esempio in alcune forme di teatro di base che allora cominciarono a nascere, attraversando gruppi che univano le utopie di studenti, operai, impiegati, contadini, intellettuali, in mix che a volte provocavano spettacoli straordinari, ricchissimi di una drammaturgia che avrebbe potuto rinnovare il teatro italiano, ma che non mi pare ci sia riuscita. Con episodi di radicamento sul territorio, che mettevano insieme avanguardia ed espressione popolare⁷.

Vito Pandolfi e Mario Guidotti

Quali sono i precedenti del Teatro Povero di Monticchiello, le forme che ne determinano l’unicità nel panorama teatrale non solo toscano, ma

⁵ Gianpiero Giglioni, *Per un teatro necessario: in piazza e in scena a Monticchiello. Il Teatro Povero*, tesi di laurea in Lettere Moderne, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Siena, a.a. 2006/2007. In questo materiale, ancora inedito, ben si chiarisce come la formula del Teatro Povero di Monticchiello sia nata proprio nel 1969/70, mediata appunto dall’esperienza di Guidotti, che avrebbe continuato la collaborazione con il territorio partecipando tra l’altro alla fondazione del Cantiere internazionale d’arte di Montepulciano, voluto nel 1976 da Hans Werner Henze. Guidotti è stato capo ufficio stampa alla Camera dei deputati, stretto collaboratore di grandi presidenti, da Sandro Pertini a Nilde Iotti, e scrittore.

⁶ Cfr. nota 4.

⁷ Sul contesto dei teatri di base cfr. il Dossier *Anni Settanta, teatro di gruppo, Italia*, a cura di Mirella Schino e Luca Vonella, «Teatro e Storia», n. 40, 2019, pp. 389-443 [N.d.R.].

anche in quello nazionale e internazionale? Per il passato vorrei tornare a parlare di un grande intellettuale, che ha avuto un ruolo attivo nel teatro italiano, soprattutto nel secondo dopoguerra, fino ai primi anni Settanta, un uomo che fu determinante anche per la nascita del Teatro Povero, o almeno per la creazione del suo contesto. Sto parlando di Vito Pandolfi e naturalmente del suo interesse per un teatro che, per semplicità, definirei “popolare”, ma che in realtà è solo un “altro” teatro, che non è mai stato adeguatamente studiato.

Pandolfi operò attivamente (e politicamente) in questo settore, spesso assolutamente negato, della nostra cultura, realizzando alcuni spettacoli fondamentali per la storia del teatro, solo che la “Storia” continua a considerarli marginali. Spettacoli nei quali furono coinvolti scrittori importanti, in rifacimenti di testi della tradizione anche letteraria, tra gli altri Gianni Rodari, Carlo Emilio Gadda, Carlo Bernari, Vasco Pratolini. Pandolfi, oltre a lavorare in teatro a più livelli (ad esempio partecipando da protagonista alla fondazione del Piccolo Teatro di Milano, anche se fu poi cancellato dagli elenchi ufficiali, e dirigendo grandi attori come Vittorio Gassman, Vittorio Caprioli, Antonio Pierfederici, ma anche Anna Magnani, Carlo Ninchi, Ruggero Ruggeri fino a Bella Starace Sainati, Wanda Capodaglio e altri ancora⁸), realizzò una serie di spettacoli di “teatro popolare”, che ebbero un ruolo importante, soprattutto nel dopoguerra, in varie parti d’Italia, a Urbino, a Certaldo, a San Gimignano e appunto a Montepulciano. Si occupò del Teatro di massa, su una rivista come «Teatro d’oggi», di cui fu co-direttore insieme a Marcello Sarterelli e a Bruno Schacherl; scrisse numerosi articoli su questi temi (la maggior parte pubblicati su «Il Punto della Settimana», tra il 1957 e il 1963), fondamentali per capire qualcosa in più di quell’epoca, anche in

⁸ Per una ricostruzione delle attività di Vito Pandolfi si rimanda alla scheda su di lui nel Dossier *Strehler e gli altri. Intorno alla “generazione dei registi”*, a cura di Raffaella Di Tizio, «Teatro e Storia», n. 45, 2024, pp. 193-348 (*Vito Pandolfi. Scheda sull’attività 1940-1960*, ivi, pp. 245-254). A ricostruire la sua partecipazione alla fondazione del Piccolo Teatro fu Marco Martinelli, nella sua tesi di laurea con Claudio Meldolesi: i loro studi e le pubblicazioni e le mostre curate nel 1990 da Andrea Mancini hanno aperto la strada alla riconsiderazione storiografica della sua figura, raccogliendo un’ampia messe di documenti e testimonianze. La memoria dell’importanza di Vito Pandolfi, quest’anno ricordato anche in un incontro organizzato dal Teatro di Roma (per cui si rimanda al *Notiziario* di questo numero) è un processo però ancora segnato da dimenticanze e omissioni [N.d.R.].

riferimento al teatro di cui stiamo parlando. Molti di questi articoli furono alla base di un libro importante, ma noto solo agli specialisti, che si chiama *Copioni da quattro soldi*, pubblicato da Landi nel 1958. In questi stessi anni Pandolfi lavorava a una riscoperta della Commedia dell'Arte, a cui il suo maestro Silvio d'Amico aveva dato poca importanza nella sua *Storia del Teatro*; ma il teatro di d'Amico aveva la t maiuscola e trionfale, quello di Pandolfi aveva un inizio molto piccolo, e allora pareva agli sgoccioli, era un teatro "da quattro soldi". Pandolfi, oltre che come studioso, era impegnato in alcuni spettacoli importanti, come *Isabella comica gelosa*, a San Gimignano; non con Arlecchino e Pantalone, ma con alcuni Zanni arcaici, cioè il prima della Commedia dell'Arte, con le maschere di cuoio ricreate da Amleto Sartori. I suoi ultimi spettacoli da regista sono appunto due bruscelli di Montepulciano, dove fu invitato da Mario Guidotti, che lo coinvolse nella realizzazione di *Porsenna, lucumone etrusco* del 1960 e nello *Zelindo il garibaldino* del 1961⁹. Del suo rapporto con Pandolfi, Guidotti parla in due interventi raccolti nel libro *Vito Pandolfi, i percorsi del teatro popolare* (a mia cura, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990). Qui racconta anche di Monticchiello, ma soprattutto descrive la sua frequentazione con il grande intellettuale, in particolare negli anni successivi a quelli citati, fino alla morte di Pandolfi, nel 1974. Guidotti dice che si erano conosciuti negli anni Cinquanta a teatro; poi frequentati in occasione degli spettacoli di Montepulciano; e ancora, quando Pandolfi divenne direttore del Teatro Stabile di Roma, dal 1964 al 1969, con Guidotti che fu invitato a far parte della commissione per la nuova drammaturgia, in un ruolo importante, sia per le scelte dello Stabile, sia nelle molte polemiche che ne accompagnarono la gestione.

Credo che l'incontro con Pandolfi abbia stimolato in Guidotti l'idea di un teatro nuovo e insieme arcaico, da costruire a Monticchiello.

⁹ Su questi spettacoli si possono almeno citare i titoli di alcuni articoli usciti nell'occasione, cioè un pezzo di Erminia Artese, su «Il Punto» del 20 agosto 1960, intitolato *Teatro inconsueto a Montepulciano e San Gimignano* e uno firmato semplicemente B. su «l'Unità» dello stesso giorno, dal titolo *Esperienza positiva del teatro popolare*. Poi, stavolta per lo *Zelindo*, un articolo dello stesso Guidotti, significativo fin dal titolo: *È di scena il nuovo bruscello: Zelindo il garibaldino* (sul «Corriere della Sera» del 6 agosto 1961); su «La Nazione» del 7 e del 21, Enrico Mazzuoli (*Duecento contadini e artigiani in "Zelindo il garibaldino"*) ed Enrico Paoletti (*Torna il folklore con "Zelindo il garibaldino" di Montepulciano*) e su «La Voce Repubblicana» del 25 Ferdinando Viola con *Cantata di popolani. La bella storia del garibaldino*.

In fondo la sua esperienza con il Bruscello era stata molto simile. Non si trattava del Bruscello tradizionale, ma di una sua evoluzione. Della scrittura di nuovi testi, che partissero da storie più o meno antiche, come quella che aveva ispirato lo stesso Guidotti, appunto per *Zelindo*. Solo che il “nuovo bruscello”, come aveva scritto proprio Guidotti, non aveva trovato abbastanza estimatori a Montepulciano: da qui lo spostamento a Monticchiello, dove il terreno era evidentemente molto più fertile.

Guidotti si unì a un nucleo di persone che nei due anni precedenti aveva realizzato spettacoli tradizionali, dove comunque il paese dava voce a proprie storie ed esigenze espressive; si inserì in questo gruppo creativo, portandovi anche la sua esperienza e le sue conoscenze giornalistiche e teatrali.

Fu una miscela esplosiva: Monticchiello era molto diverso da quello di oggi, si trovava alla fine di strade sterrate che arrivavano da Montepulciano e da Pienza, i contadini erano ancora presenti; quattrocento abitanti, sebbene molti dei quali già pendolari. Oggi credo siano soltanto un quinto. Una popolazione che dal Settecento non conosceva l’analfabetismo, “contadini acculturati”, come avrebbero scritto in molti parlando del Teatro Povero, soprattutto quando diventò a tutti gli effetti “autodramma”. Nel frattempo, Pandolfi, che aveva smesso di fare regie teatrali e verso il 1964-65 anche di collaborare con la stampa periodica, aveva assunto la prima cattedra di Storia del teatro all’Università di Genova (che tenne fino all’anno della sua morte) e si era lasciato coinvolgere in quella che sarebbe stata una delle ultime avventure della sua vita, cioè la direzione del Teatro Stabile di Roma. Ne uscì distrutto, dunque non seguì direttamente le vicende di Monticchiello e dintorni, cosa che invece fecero in molti, costruendo una tradizione finora mai interrotta.

Gian Antonio Cibotto, su «Il Giornale d’Italia» del 22 luglio 1969, disse che Mario Guidotti aveva saputo «scrivere un lavoro estremamente interessante», «forte dell’esperienza che gli deriva[va] dagli studi compiuti sul teatro popolare toscano» e «della stesura del bruscello di Montepulciano del quale fin dagli inizi [era] stato uno dei più fervidi animatori»¹⁰.

Il Teatro Povero, almeno in prima battuta, non sembra assomigliare a nient’altro, anche se – l’abbiamo già notato – si inserisce in modo

¹⁰ La recensione è riportata in Mario Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, cit., p. 96.

evidente nel solco di un teatro antico, il teatro di stalla, il maggio drammatico, il bruscello, certo attualizzati, resi più vicini alla sensibilità di oggi, come appunto Pandolfi cercava di fare, e come anche altri avevano tentato, da Rodari a Sartarelli, in un'epoca in cui queste utopie erano ancora possibili.

Il Convegno sul Teatro Popolare del 1974

Per meglio comprendere il contesto del Teatro Povero di Monticchiello, va ricordato almeno un altro momento fondamentale nella storia culturale di queste zone, il convegno su “Teatro popolare e cultura moderna” che fu organizzato a Montepulciano dal 21 al 24 novembre 1974 dal Teatro Regionale Toscano. Eravamo appena alla sua fondazione, Silvano Filippelli era ancora assessore regionale alla cultura, la sua idea di teatro stabile diffuso aveva preso corpo e attuazione. Filippelli si era formato a Livorno, in un impegno nato dall'associazionismo di sinistra, e soprattutto da un movimento, anche questo forse non ancora abbastanza studiato, ma di grande importanza: il cosiddetto “Teatro di massa”. Gli spettacoli realizzati in quest'ambito – spettacoli diretti, oltre che da Filippelli, da Paolo e Vittorio Taviani e da Valentino Orsini (un regista cinematografico bravo e impegnato, morto abbastanza di recente e già dimenticato) – con titoli come *Il quartiere* o *Marco si sposa*, sono all'origine di un pensiero teatrale strettamente collegato con l'idea di decentramento, ma anche con quella di “teatro popolare”, che diede alla Toscana un ruolo importante nella elaborazione del progetto di un teatro nuovo.

Ma perché fu scelta Montepulciano? Chi organizzò il convegno? Chi scelse il teatro che vi si fece? e che provocò autentici dissidi, forse anche qualcosa di più, se negli atti del Convegno Tullio Seppilli, maestro indiscusso di antropologia, riferì che qualcuno aveva scritto sul manifesto, affisso fuori dall'edificio dove questo si svolgeva, un grande: “Vergognatevi!”, riferendosi proprio agli spettacoli presentati (si veda *Teatro popolare e cultura moderna*, Firenze, Vallecchi, 1978), che secondo noi erano invece di notevole interesse e rispondenti a una logica precisa, che è quella che abbiamo appena indicato.

Quali erano questi spettacoli? C'era una ricerca assoluta, rappresentata ad esempio da Memè Perlini (che non compare neppure nel programma ricostruito nel libro citato), che scandalizzò con i suoi corpi

seminudi; c'era una ricerca meno spinta, che era quella di Carlo Cecchi, con *La morte dint' 'o lietto 'e don Felice* di Antonio Petito; c'erano esempi di radicamento, come quelli di Emilio Jona e Sergio Liberovici, che avevano dato vita al loro *L'ingiustizia assoluta*, un lavoro che poté essere soltanto raccontato¹¹, mentre *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* di Leo De Berardinis e Perla Peragallo, un altro esempio di radicamento nella periferia di Marigliano, fu rappresentato in mezzo ad asperre contestazioni; c'erano poi altri lavori, più nella "tradizione popolare", con tradizione messo tra virgolette, come del resto popolare: fu ad esempio presentato un *Sega la Vecchia* della Compagnia Fontemaggiore di Perugia, che a partire dal tradizionale rituale agreste, recuperato da Seppilli, presentava anche temi più contemporanei, come il divorzio, giacché «è legittimo – diceva Seppilli – intervenire su materiali tradizionali: si tratta di svolgere un lavoro di direzione culturale che parta dalla cultura popolare per trasformarla. Occorre evitare degenerazioni turistico-spettacolari». A chi si riferiva con queste ultime parole? Certo non al Teatro Povero di Monticchiello, presente al convegno soltanto con un intervento di Andrea Cresti e Osvaldo Bonari, che non è stato neppure riportato negli atti, forse per il suo carattere di semplice documento.

Tutto era pronto per realizzare una vera e propria rivoluzione teatrale, che poi per una serie di motivi non avvenne. Forse, se Filippelli non fosse prematuramente scomparso e avesse continuato la sua azione politica, che cercava la valorizzazione e il finanziamento di forme spurie di teatro professionale (come era ad esempio il teatro di base, o comunque di quella sperimentazione teatrale a cui si era assistito a Montepulciano), probabilmente le cose sarebbero andate in maniera diversa.

Il perché di una durata

A permettere al Teatro Povero di Monticchiello di durare nel tempo hanno contribuito una serie di motivi contingenti. Intanto, quello che era l'incarico professionale di Mario Guidotti, che di Monticchiello fu per molti anni animatore. Guidotti, infatti, aveva una notevole influenza e

¹¹ Non fu possibile rappresentarlo e i due autori si limitarono a una narrazione scenica.

anche una certa credibilità nei confronti della stampa (dai tre articoli sulle pagine locali dei primi due anni, si passa alla ventina di servizi anche su giornali e televisioni straniere negli anni successivi), che sarebbe sempre stata attenta alle vicende di Monticchiello, fino a farlo diventare una specie di appuntamento imprescindibile di ogni estate teatrale. Ci sono critici importanti che hanno organizzato le loro ferie in virtù dello spettacolo di Monticchiello, al quale non mancano da venti, trenta, quarant'anni.

Monticchiello, del resto, non è rimasto “unico”, si inserisce in una serie di altri progetti e altri teatri nati in quegli anni, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Intanto il lavoro di Giuliano Scabia, un artista d'avanguardia – anzi il primo che ha scritto un testo per questo nuovo teatro, nel 1965, quasi contemporaneamente alla nascita del Teatro Povero. Scabia ha però attraversato il teatro popolare, quando ha deciso di uscire dai teatri istituzionali e di contestarne la stessa struttura. Allora è iniziato il suo rapporto con forme di teatro antico, “sopravvivenze” di culture addirittura pagane. Il suo lavoro è importante per raccontare la possibilità di un rapporto tra teatro di ricerca e teatro popolare, che oggi torna di notevole attualità, grazie alle nuove forme di “teatro da quattro soldi”, per citare ancora Pandolfi, che occupano le città, dando vita ad azioni con un rapporto fortissimo con quello che era e che potrebbe essere ancora il teatro popolare, la cui caratteristica principale è data da una drammaturgia che sfiori l'essenziale, che sia semplice, poco incline alla psicologia dei personaggi, più vicina alle maschere e agli stereotipi. A Monticchiello questo rapporto è evidente, anche il suo nome del resto: “Teatro Povero” deriva dal lavoro teorico di Jerzy Grotowski (il suo libro *Per un teatro povero* uscì la prima volta da Bulzoni nel 1970, a cura di Eugenio Barba). Racconta lo stesso Guidotti:

Avevo letto il testo di Grotowski *Per un teatro povero* e questo nome mi sembrò adatto ad esprimere un teatro senza orpelli, senza ricchezze scenografiche, proprio come era il nostro a quei tempi, senza cioè tutto quello che è l'apparato teatrale. Povero non solo economicamente, ma anche nel linguaggio, che era quello della gente, quello di loro stessi¹².

Questo è il disegno che sta dietro al Teatro Povero di Monticchiello, qualcosa che non c'entra assolutamente niente con il

¹² Intervista di Mario Guidotti a Paola Pannuzzi, databile tra il 27 agosto e il 28 settembre 1990, in Archivio del Teatro Povero di Monticchiello.

“turistico-spettacolare” stigmatizzato da Seppilli e neanche con il turismo culturale. Chi viene a Monticchiello può capirlo, e anche chi partecipa allo spettacolo, che potremmo chiamare “popolare”, altro, alternativo, di strada, da quattro soldi, e che nella semplicità del suo assunto va a colpire il cuore, l’anima dello spettatore.

Un teatro verso l'essenza

C'è un film di Robert Zemeckis, intitolato *The Walk*, dedicato ad uno straordinario performer, il francese Philippe Petit, che il 6 agosto 1974 attraversò camminando su un filo, senza alcuna protezione, il tratto che separava le due Twin Towers di New York, un “cammino verso l'essenza”, pericoloso e intenso. Per me questa immagine ricorda il cammino degli attori di Monticchiello, ma anche di tanti altri anonimi performer che si esibiscono in azioni di teatro che con le accademie e i teatri all'italiana, che hanno ospitato per secoli forme sceniche tradizionali, c'entrano ben poco. Esiste un teatro altro, che parte dall'inizio dei tempi e del quale mai nessuno ha scritto veramente la storia. Adesso ci troviamo di fronte a sessant'anni di Monticchiello, e non sappiamo cosa dire, cosa scrivere. Così come non sappiamo cosa davvero scrivere parlando della vita di un altro gruppo importante come il Bread & Puppet, da anni a Glover, nel Vermont, dove ha dato vita a una esperienza teatrale d'eccezione, fatta anche di vita in comune, di spettacoli che hanno attirato centinaia di migliaia di persone, con una pubblicità inesistente, fatta di contatti personali, con una capacità attrattiva realizzata soltanto sulla possibilità di assistere a una cerimonia teatrale. Un teatro di pane e pupazzi: quando Peter Schumann, straordinaria persona nata a Breslau, nel cuore della grande Prussia, oggi Polonia, ed emigrato negli USA alla fine degli anni Cinquanta alla ricerca di un teatro necessario, crea il suo teatro, il circo, le sue cerimonie teatrali, usando una tradizione di cui anche in America non si capiscono più i precedenti, ma che viene direttamente dai *pageants*, le grandi cerimonie che alla fine dell'Ottocento celebravano le vicende della storia, prima fra tutti la Guerra di indipendenza.

Mi sembra che in questi spettacoli ci sia una singolare parentela con il Teatro Povero Monticchiello, anche per la semplicità dei personaggi, tipica del teatro popolare, figure quasi da fumetto, prive di psicologia, senza spessore drammatico, pronte per essere comprese da pubblici più

vasti, tutte in funzione della storia narrata. Quando le persone si avvicinano ogni anno agli spettacoli di Monticchiello, vengono per molti motivi, ma soprattutto perché sanno di partecipare a un evento, a una cerimonia laica, dove il messaggio teatrale torna ad assumere forme arcaiche.

C'è insomma un percorso da tracciare, una storia ancora da scrivere, che ha alcuni punti fermi e anche qualche libro di riferimento, come quello citato di Pandolfi; soprattutto ha alcune vicende sulle quali puntare, come il convegno sul teatro popolare tenuto a Montepulciano nel 1974. Del resto, allargando il discorso al teatro di ricerca, sappiamo quanto questi spettacoli si siano sempre tenuti lontano dal teatro istituzionale, anche se possono essere state accettate lusinghe e compromessi. A guardar bene, il cammino di questo "altro teatro" può tranquillamente andare dalle sopravvivenze del teatro popolare alla ricerca più assoluta, senza soluzione di continuità.

NON SOLO CONTRATTI (1844-1900)

DOSSIER

A cura di Mirella Schino

- 217 Mirella Schino, *Il livello intermedio del teatro. Introduzione al Dossier*
- 221 Giulia Taddeo, *L'impresario e la ballerina. Attorno a due scritture per Fanny Cerrito (1844-1845)*
- 245 Livia Cavaglieri, *Ruoli, beneficiate e viaggi oltreoceano. Una nota sulle scritture teatrali del fondo Adelaide Ristori*
- 259 Mirella Schino, *Contratti e lacrime. Arte e artigianato nel teatro a fine Ottocento: Cesare Rossi e la giovane Duse*
- 293 Serena Sansoni, *La scrittura di un trovarobe. Per una storia delle retrovie*

Mirella Schino

IL LIVELLO INTERMEDIO DEL TEATRO INTRODUZIONE AL DOSSIER

I contratti della seconda metà dell'Ottocento sono tutti uguali. O si potrebbe dire l'esatto opposto: ognuno di essi è diverso, visto che presentano fondamentali aggiunte caso per caso, attore per attore. Ma la base è costante, nel format così come nella durata nel tempo. Sono composti infatti da clausole che permangono identiche per decenni, come per esempio quelle che riguardano i viaggi all'estero, e che riguardano aumento di stipendio, modalità del viaggio e della permanenza. Per più di cinquant'anni vengono risolte sempre allo stesso modo: 30% in più di paga per gli attori, spostamento fino ad arrivare in un nuovo paese a carico del capocomico, vitto e alloggio in paesi stranieri a carico degli attori. Rimangono costanti nei decenni anche clausole più generali, come l'assunzione degli attori per ruoli determinati, o le indicazioni sulla necessità di obbedienza alle scelte del capocomico.

I codicilli aggiunti a mano caso per caso ci parlano delle contrattazioni e delle esigenze individuali, il resto ci illumina su convenzioni di lunga durata. Sono dunque documenti affascinanti e utili. Svelano condizioni economiche; gerarchie tra gli attori; rapporti all'interno di una compagnia; definiscono il ruolo del capocomico; sono indicatori della capacità contrattuale dei singoli attori o danzatori. E nel loro insieme permettono di constatare l'esistenza di abitudini di lunga durata, anche se non quelle della secolare tradizione italiana degli attori.

In quanto indicatori di relativa stabilità disegnano il livello intermedio della storia¹, congiuntura dei particolari fattori sociali ed economici

¹ La grande immagine di Braudel sui tre ritmi, o livelli paralleli della storia (*Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* [1949], Torino, Einaudi, 1953), pur non potendo essere direttamente applicabile al teatro, è senz'altro uno stimolo. Ha riflettuto su questo Claudio Meldolesi, soprattutto per quel che riguarda il tempo lungo della tradizione: cfr. il suo *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*

di un periodo. È il livello che sta subito al di sotto del rapido susseguirsi degli eventi, degli spettacoli e dell'arte, ha un ritmo storico diverso, più lento, dà una stabilità alla produzione artistica, che l'esigenza di novità rende più rapida. E affonda le sue radici nello scorrere lentissimo, apparentemente immobile, della secolare tradizione attorica. In quanto zona di mezzo rappresenta anche un collegamento tra gli altri due, permettendo essenziali variazioni rispetto alle tradizioni di più lunga durata.

Forse è la zona storica meno immediatamente evidente, e meno considerata. Molti anni fa, parlando di «poesia dell'attore», Taviani ci ha fatto riflettere in modo diverso sul lavoro creativo dei grandi attori². Poco dopo, Meldolesi e Taviani, proponendo la definizione di microsocietà³, ci hanno portato a fare i conti con la presenza di una tradizione di lunghissimo respiro, dal ritmo quasi immobile. È stata una intuizione fondamentale, ed è giustamente accettata e assorbita dagli studi.

Qui però rivendico l'importanza del livello intermedio, anche se studiarlo vuol dire in genere sprofondare in labirinti di dettagli, in ragnatele di sfumature, in paludi senza fine di episodi secondari. Ma è la pancia del teatro, e l'unica strada per mettere a fuoco i caratteri di base dell'Ottocento. Per esempio, è all'interno di una determinata congiuntura che possiamo osservare l'andamento delle reti di relazioni da cui è formata la vita teatrale. A fine Ottocento sembra essercene stata una vera moltiplicazione: tra le diverse compagnie, tra arte e vita; tra organizzazione e creazione, come vedremo. E ce ne sono ancora molte altre, come i diversi tipi di reti che si formano all'interno di un pubblico ristretto ed elitario; o i legami difficili, contraddittori, mescolanza di adorazione e di distanza, tra spettatori e attori, o quelli tra attori e drammaturghi, tra attori e i primi embrioni di critica. Nella seconda metà dell'Ottocento queste reti hanno una consistenza, una tenuta, un numero molto particolari, con una conseguente moltiplicazione di documenti, e la loro quantità determina una particolare qualità del periodo, diversa da quella artistica: una sorta di densità della vita teatrale, di cui fanno parte certe reazioni sopra

[1984], ora in Id., *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-78, in partic. 65-68).

² Cfr. Ferdinando Taviani, *La poesia dell'attore ottocentesco* [1983], ora in Id., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 81-111.

³ Cfr. Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit.

le righe degli spettatori, come vedremo, e certe gerarchizzazioni rigide dentro le compagnie.

Il nostro Dossier si colloca tutto all'interno del livello intermedio. È però un ventaglio di indagini all'insegna della diversità, per quel che riguarda sia le tipologie contrattuali esplorate sia i possibili modi di usarle e metterle in relazione con altri documenti. Possiamo vedere come Livia Cavaglieri usi l'ampia mole di contratti conservati da Adelaide Ristori per indagare il modo in cui la grande attrice si mette in relazione con il resto della compagnia. I suoi sono contratti eccezionali anche perché in gran parte rompono quella costante identità di soluzioni che è il lato così caratteristico del teatro di questo periodo. Rappresentano la rottura della norma. Serena Sansoni studia invece contratti conservati da Luigi Rasi incrociandoli con altra documentazione per mettere a fuoco uno dei molti mestieri noti e al tempo stesso invisibili del teatro ottocentesco: il trovarobato. Giulia Taddeo parte dal contratto di una grande danzatrice, Fanny Cerrito, per capire se questioni economiche, organizzative, di gestione della propria immagine possano dirci qualcosa di più sul fenomeno degli entusiasmi divistici per le grandi danzatrici tipici di metà Ottocento. Quanto a me, i contratti mi interessano soprattutto come punto di partenza per osservare il modo in cui comportamenti sociali, economici, organizzativi in questo periodo assumano la funzione di un paradossale artigianato, come spiegherò. L'arco temporale indagato dall'insieme dei saggi va da metà Ottocento fino alla fine del secolo, ed evidenzia quindi linee di continuità, permanenze e differenze in questo secolo d'oro del teatro.

Più che un Dossier in senso stretto, presentiamo dunque un banchetto, una molteplicità di situazioni, sensi e possibilità nell'arco di una festa comune, nel nostro caso l'ambito della zona intermedia.

Giulia Taddeo

L'IMPRESARIO E LA BALLERINA
ATTORNO A DUE SCRITTURE PER FANNY CERRITO
(1844-1845)

Nel giro di un anno, tra l'aprile 1844 e il marzo 1845, la ballerina napoletana Fanny Cerrito viene scritturata per due volte dall'impresario Alessandro Lanari. Lei, ventisettenne, è una delle dive della danza di questi anni, all'apice del successo: idolatrata in Italia e all'estero, ma soprattutto a Londra¹, ha già felicemente sostenuto il confronto con le due maggiori stelle del balletto allora in circolazione, un poco più anziane di lei, Marie Taglioni² e Fanny Elssler³, caratterizzandosi per l'atletismo e il vigore della propria tecnica e per una grande vivacità e duttilità interpretativa. Lui è uno dei principali impresari italiani, ormai verso fine carriera, certamente un po' stanco⁴, ma ancora potentissimo.

¹ Cfr. Ivor Guest, *Fanny Cerrito. The Life of a Romantic Ballerina*, London, Dance Books, 1974 (1 ed. 1956), p. 30 e sgg.

² Nelle rappresentazioni londinesi dell'estate 1840, infatti, Cerrito aveva interpretato un *pas de trois* di sua invenzione nel corso della beneficiata di Taglioni; nella successiva stagione estiva, sempre a Londra, aveva affrontato non solo *La Sylphide*, ma anche altri due cavalli di battaglia di Marie: il primo atto della *Gitana* e il balletto *Algläz, ou l'élève d'Amour*. Nella stagione di Carnevale 1842/1843, invece, Taglioni e Cerrito, scritturate da Bartolomeo Merelli, avevano condiviso il palcoscenico della Scala, alternandovisi in serate diverse, nonché agendo in una medesima rappresentazione, come accadde il 20 marzo 1843 in occasione del debutto de *I Lombardi alla prima Crociata* di Giuseppe Verdi. Ne nascerà un confronto accesissimo nel pubblico, nettamente diviso tra "taglionisti" e "cerritisti", ma nessuna delle due interpreti dominerà nettamente sull'altra. Cfr. ivi, in particolare i capitoli III (*The Conquest of London*, pp. 22-29), IV (*Sylphide 1840-1842*, pp. 30-40) e VI ("*Cerretisti*" and "*Taglioniisti*", pp. 49-53). Ha rievocato questa competizione, fra gli altri, Gino Monaldi, in *Le regine della danza nel secolo XIX*, Torino, Fratelli Bocca, 1910, pp. 139-159.

³ Cfr. Guest, *Fanny Cerrito*, cit., in particolare il capitolo *The Contest with Elssler*, pp. 63-70.

⁴ Cfr. su questo Marcello De Angelis, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982.

In questo periodo, gestisce contemporaneamente una decina di teatri (di primo e second'ordine) nel Centro e Nord Italia⁵: attorno a queste sale, si muovono, spesso spostandosi dall'una all'altra, centinaia di persone (artisti, maestranze, comparse, intermediari e fornitori di vario tipo) e una mole ingente di materiali, come costumi (provenienti in larga parte dalla sartoria dello stesso Lanari) e partiture, ma anche lettere, biglietti, ricevute, bozze di accordi e di contratti.

Trattandosi di un'interprete così acclamata, i contratti di Lanari con Cerrito non coprono intere stagioni, ma riguardano poche serate eccezionali: nel primo caso, l'ingaggio è per una serie di recite al Teatro La Fenice di Venezia durante la stagione di Carnevale-Quaresima 1845, nel secondo il contratto è relativo alla stagione di Autunno presso la Pergola di Firenze, sempre per un breve ciclo di rappresentazioni.

Nel panorama degli studi sul balletto dell'Ottocento, l'attenzione per i contratti è stata minoritaria rispetto a quella riservata ad altre tipologie di fonti, come libretti, documentazione iconografica, recensioni. Sono prevalsi due orientamenti di fondo: da una parte, le ricerche che considerano i contratti nel quadro di indagini monografiche su danzatori e coreografi⁶;

⁵ Nel 1845 si contano: La Fenice di Venezia (Carnevale), Teatro Rossini di Livorno (Carnevale, Estate, Autunno), Teatro della Pergola di Firenze (Carnevale, Quaresima, Primavera, Estate, Autunno), Teatro della Cittadella di Reggio Emilia (Fiera), Teatro del Comune di Forlì (Primavera), Teatro del Giglio di Lucca (Estate), Teatro dei Ravvivati di Pisa (Autunno). Per un confronto sull'attività di Lanari in questo periodo rimando a Giulia Taddeo, *Alessandro Lanari impresario di ballo alla Pergola. Documenti sulla stagione di Primavera 1845*, in *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025*, a cura di Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli, Ruben Vernazza, Bologna, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 2026, DOI 10.6092/unibo/amsacta/8829, pp. 12-37.

⁶ Rientrano in quest'orbita una serie di ricerche fiorite attorno al Teatro San Carlo, rese possibili dalla grande mole di materiale archivistico ad esso relativa: Roberta Albano, *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10, 2018, pp. 11-36, DOI 10.6092/issn.2036-1599/8711; Daniela Campana, *Gaetano Grossatesta: coreografo-impresario al Real Teatro di San Carlo durante il Regno Borbonico*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 11, 2019, pp. 9-48, DOI 10.6092/issn.2036-1599/10291; Roberta Albano, *Salvatore Viganò e la Clotilde napoletana*, in *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, a cura di Paologiovanni Maione e Maria Venuso, Napoli, Turchini Edizioni, 2021, pp. 25-52; Francesca Falcone, *Armando Vestris danzatore e coreografo a Napoli: la stagione del 1817*, ivi, pp. 101-122; Annamaria Corea, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2021;

dall'altra parte, rarissimi⁷, gli studi che, analizzando i contratti relativi a intere compagnie di ballo, riflettono anche sulla natura delle scritture come fonti utili alla storiografia della danza. A ciò si aggiungono le ricerche, anch'esse non numerose ma di primario interesse, sul ruolo dei contratti nell'insegnamento pubblico e privato della danza⁸.

Rispetto a questi due filoni di ricerca, questo studio si pone a metà strada: offre uno sguardo ravvicinato sui contratti di Fanny Cerrito, ma, al contempo, suggerisce dei paragoni fra le sue scritture e quelle delle compagnie destinate a farle da contorno, e, soprattutto, cerca di verificare se i contratti ci consentano di capire qualcosa in più sul balletto dell'Ottocento e sulle reali condizioni di lavoro di artiste e artisti della danza – ciò riguarda le cosiddette “dive”, tutte donne, ma anche le figure, oggi dimenticate, di coloro che componevano i ranghi dei corpi di ballo⁹ – sulla base soprattutto della documentazione custodita presso l'archivio Alessandro Lanari¹⁰,

Roberta Albano, *Louis Antoine Duport at the Teatro San Carlo in Naples 1814-1820*, in *Times of change. Artistic perspectives and cultural crossings in Nineteenth-Century dance*, a cura di Irene Brandenburg, Francesca Falcone, Claudia Jeschke, Bruno Ligore, Bologna, Piretti, 2022, pp. 89-112. Inoltre, i contratti sono stati considerati nelle ricerche su Marie Taglioni basate sui materiali del Fonds Taglioni custodito presso la biblioteca dell'Opéra di Parigi: Nathalie Leconte, *Maria Taglioni alla Scala*, «La danza italiana», n. 8-9, 1990, pp. 47-71; Vannina Olivesi, *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», n. 46, 2017, pp. 43-64, DOI 10.4000/clio.13699; Elena Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia. Migrazioni e traduzioni del balletto romantico nell'Ottocento*, Macerata, Ephemeria, 2025.

⁷ Si veda lo studio di Stefania Onesti, dedicato a un periodo compreso fra Settecento e Ottocento: *Scritture e ballerini: alcuni esempi contrattuali per il ballo pantomimo*, «Il castello di Elsinore», n. 80, 2019, pp. 31-42.

⁸ Si vedano almeno, per l'Italia: Ornella Di Tondo, *Pe' insegnare a ballare sui teatri: una tipologia di contratto per l'apprendimento del ballo teatrale (XVIII-XIX secolo)*, «Chorégraphie. Studi e Ricerche sulla Danza», n. 12, 1998, pp. 78-94; Ead., *L'apprendimento privato del ballo teatrale: alcune tipologie di contratto*, «Chorégraphie. Studi e Ricerche sulla Danza», n. s., 2000, pp. 85-106; Maria Venuso, *La Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo. L'Ottocento*, Benevento, Kinetès, 2026.

⁹ Per un confronto sui contratti relativi ai mestieri del teatro, per i quali è difficile trovare documentazione, si veda il saggio di Serena Sansoni in questo Dossier.

¹⁰ L'Archivio dell'impresa teatrale Lanari è custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e raccoglie una gran mole di documenti relativi a diversi aspetti dell'attività esercitata da Lanari nel corso della sua lunga carriera, dipanatasi tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta dell'Ottocento. Vi sono infatti conservati materiali come borderò (spesso in serie complete), rendiconti, contratti, ricevute, corrispondenza. Nel 1982, Marcello De Angelis ha pubblicato un prezioso inventario dell'archivio, in due corposi

dove sono conservate, per un periodo compreso tra il 1843 e il 1845, le serie pressoché complete dei contratti che l'impresario stipulava con le compagnie di ballo da destinare ai suoi teatri. Le scritture riguardano tutti, dai corifei ai primi ballerini, passando per i livelli intermedi della gerarchia dell'*ensemble*.

A partire da queste fonti, che saranno di volta in volta messe in relazione con un ampio ventaglio di documenti, il saggio si articola in tre paragrafi, dedicati agli elementi essenziali che, in generale, compongono una scrittura di ballo: il primo riguarda la durata e il compenso, il secondo è incentrato sul ruolo per cui si viene scritturati e il terzo si concentra sulle condizioni speciali concordate fra artista e impresario. In tutti questi casi l'attenzione sarà rivolta prioritariamente a Fanny Cerrito: chi legge, però, potrà trovare – in nota o nel corpo del testo – confronti puntuali con altri scritturati di Lanari. Attraverso il caso Cerrito, possiamo osservare il funzionamento di una relazione fondamentale nel sistema teatrale ottocentesco: quella fra compagnia di ballo e impresa, attraversata, come testimoniano i contratti, da una rete fittissima di piccoli e grandi compromessi, accordi e disaccordi che non riguardano solo la grande stella internazionale, ma, con le dovute proporzioni, tutto l'*ensemble*.

Negli studi sulle ballerine dell'Ottocento, specialmente nel caso di Marie Taglioni, le scritture hanno già fornito informazioni su cachet e su speciali condizioni contrattuali. Tuttavia, allargare l'indagine sui contratti, comparandoli in maniera sistematica ad altre fonti di carattere economico e amministrativo, può cambiare lo sguardo sulle grandi interpreti attraverso una più solida indagine dei meccanismi produttivi del balletto, che vengono così a costituire il contesto pragmatico e, tutto sommato, ordinario all'interno del quale le stelle del balletto trovano la propria straordinaria affermazione. Le condizioni materiali di lavoro possono porre costrizioni o aprire possibilità: gli artisti, divi compresi, si muovono al loro interno, plasmando (e in parte negoziando) la propria arte e la propria immagine sociale. Ma anche producendo scarti, facendosi le proprie regole e generando nuove modalità di fare.

tomi: strumento imprescindibile per lo studio di Lanari, quest'opera è corredata da un certosino indice dei nomi, che consente ricerche incrociate attraverso migliaia di carte. Cfr. Marcello De Angelis, *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze (1815-1870): catalogo*, Firenze, Giunta Regionale della Toscana – La Nuova Italia, 1982.

Fanny Cerrito è una giovane danzatrice che, come vedremo, riceve compensi enormemente più elevati rispetto a quelli dei colleghi uomini, compreso il suo partner prediletto, e che, lo si formalizza proprio nei contratti, assume funzioni di coreografa, più di frequente appannaggio degli uomini, con pieno potere decisionale sulla selezione dei comprimari, la cura dell'allestimento, l'organizzazione delle prove. Inoltre, deve preoccuparsi della concorrenza e, naturalmente, delle reazioni del pubblico. Non è sola in questo, dato che la famiglia la segue e la sostiene con forza, ma si tratta comunque di aspetti che non possono essere sottovalutati: ci parlano della sua forza contrattuale, certo, del desiderio dei pubblici di ammirarla e di quanto un impresario fosse disposto a investire per una danzatrice di spicco. In gioco, qui, sono anche le doti di cui una ventisettenne doveva disporre per coordinare, benché con l'aiuto di un assistente, compagini costituite da diverse decine di persone, per di più in tempi brevissimi. C'è, infine, la necessità di definire condizioni contrattuali che la tutelino dalle rivali e la aiutino a mantenere alta l'affezione del pubblico. Niente di più lontano, insomma, dall'immagine un po' vacua e frivola che, certamente nella mentalità diffusa e forse anche negli studi, si è incrostata sulle ballerine in tutù¹¹.

La durata e la paga

La prima scrittura per Fanny Cerrito disponibile presso l'archivio Lanari risale al 12 aprile 1844 ed è sottoscritta a Firenze¹²: la danzatrice è ingaggiata per il Teatro La Fenice di Venezia, per quindici rappresentazioni, e dovrà trovarsi su piazza non più tardi del 13 febbraio 1845¹³.

¹¹ Sulle doti di contrattazione di un'altra giovane artista, Eleonora Duse, si veda il saggio di Mirella Schino in questo Dossier.

¹² A Firenze, però, si è esibita da poco, in febbraio, sul finire della stagione di Carnevale 1843/1844, in particolare, nelle serate del 12, 13, 14, 17 e 19 febbraio. Deduco questi dati dai borderò della stagione di Carnevale 1843/1844 custoditi in Archivio dell'impresa teatrale Lanari (d'ora in poi AL), cassetta 1, inserto 2. Il contratto relativo a questo ingaggio non è sopravvissuto, ma sappiamo che la trattativa era partita già nel mese di marzo 1843, stando almeno alla lettera del padre di Fanny a Lanari, risalente all'8 marzo 1843 (AL, cassetta 31.11, inserto 14).

¹³ Scrittura per Fanny Cerrito, Firenze, 12 aprile 1844, in AL, cassetta 13.1, inserto 25.

Come si vede, la scrittura è siglata circa un anno prima rispetto all'inizio della stagione a cui si riferisce: Cerrito è una diva richiestissima in tutta Europa. Per un impresario, la sfida non è solo quella di strapparle una scrittura, ma anche di fissare condizioni vantaggiose. L'anticipo, cioè, diventa necessario per intavolare una trattativa, che può essere molto lunga e che probabilmente vi è stata anche in questo caso: già il 1° marzo 1844, infatti, «Il Pirata», che è solito rendere noti gli ingaggi delle danzatrici più celebri, afferma che Cerrito sarà impegnata nel Carnevale 1845 alla Fenice, per 15 rappresentazioni¹⁴. Sono informazioni corrette, ma la stipula è formalizzata più di un mese dopo: probabilmente vi sono ancora dettagli e condizioni particolari da definire, oppure la danzatrice sta valutando più proposte.

Un altro aspetto certo non sorprendente riguarda l'entità del compenso: mille franchi per ciascuna rappresentazione, equivalenti, in totale, a circa 18000 lire toscane¹⁵. Una cifra enorme, imparagonabile ai compensi percepiti dal resto della compagnia¹⁶, ma che si avvicina ai cachet

¹⁴ Cfr. *Fanny Cerrito*, «Il Pirata», a. IX, n. 70, 1° marzo 1844.

¹⁵ Come informa, fra gli altri, Horace Doursther nel *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes, contenant des tables de monnaies de tous les pays* (Bruxelles, M. Hayez – Imprimeur de l'Académie royale, 1840, p. 348), infatti, una lira toscana equivaleva a 0,84 franchi, il che significa che un franco equivaleva a circa 1,20 lire.

¹⁶ Il confronto è complesso sia perché, in generale, si veniva scritturati per un'intera stagione e non per poche recite, sia per il sistema di ingaggi sperimentato dall'impresario. Dovendo gestire diverse piazze contemporaneamente, Lanari tendeva a proporre scritture della durata di uno o due anni (spesso rinnovabili), le quali, a differenza di quanto accadeva per la prosa, nel teatro musicale erano considerate di lunga durata. Il compenso, però, era su base mensile: questo, se da una parte consentiva all'impresario di far girare i suoi scritturati nella rete di teatri da lui amministrata, dall'altra parte garantiva agli artisti una relativa continuità di impegno e retribuzione, dato che la paga, consistente ma non astronomica, era regolarmente distribuita durante l'anno. Ad esempio, una coppia di *primi ballerini italiani*, i coniugi Raffaele e Rachele Jorio, i quali occupavano dunque la posizione più elevata nella gerarchia dell'*ensemble*, percepiscono 2100 lire toscane a testa (nel contratto, ancora a differenza di quanto accade nella prosa, i compensi sono indicati separatamente) per l'intera stagione veneziana di Carnevale-Quaresima, dal 5 dicembre 1844 al 18 marzo 1845. Invece, ai *primi ballerini di mezzo carattere*, che costituivano l'ossatura della compagnia di ballo e che Lanari tendeva a ingaggiare per lungo tempo, spettano in media circa 90 lire toscane al mese. Si può trovare ampio riscontro di ciò nei contratti risalenti al periodo 1844-1845, custoditi in AL, cassetta 13.1, inserti 24, 25, 30. Un confronto interessante riguarda poi i cantanti: due coeve scritture per la

delle altre stelle del tempo, come Marie Taglioni, per la quale, nel 1841, l'impresario della Scala Bartolomeo Merelli aveva sborsato ben 16000 fiorini (circa 27000 lire toscane) per sole otto rappresentazioni¹⁷.

Nei contratti di danza non era poi infrequente che si venisse scritturati in coppia, quasi sempre assieme al proprio coniuge oppure con sorelle o fratelli, o, ancora, con un genitore: di solito, un'interprete di sesso femminile è scritturata con la madre. A tutti i livelli, dai primi ballerini ai corifei, comunque, la compagnia si componeva di un numero sostanzialmente pari di uomini e donne.

E l'elemento della coppia è anche presente nella scrittura per Fanny Cerrito del 1844, benché con modalità del tutto particolari: «La Sig.ra Cerrito avrà per compagno il Sig. Saint-Léon al quale vengono accordati duecento cinquanta franchi per rappresentazione, a norma della richiesta fatta dal Sig. Cerrito con una lettera del 18 gennaio anno corrente»¹⁸. Nel 1844, Arthur Saint-Léon, danzatore, coreografo e violinista¹⁹, è il partner privilegiato di Fanny Cerrito. Nel 1845, diventerà suo marito. Come si legge nella scrittura, solo lui può duettare con Fanny, ma il suo compenso equivale a un quarto di quello della danzatrice. Il divario è evidente e pesante. Tuttavia, la posizione di superiorità occupata da Fanny, donna, rispetto ad Arthur, uomo, per via della sua paga, è relativizzata dalla presenza di quel «Sig. Cerrito» che, tramite lettera, ha imposto la presenza di Saint-Léon e stabilito il suo compenso: si tratta di Raffaele Cerrito, padre di Fanny, ex ufficiale borbonico che segue la figlia come un'ombra, curandone la corrispondenza e trattando con gli impresari. Anche Fanny, talvolta, scrive o, meglio, appone la propria firma sulla corrispondenza, ma ciò accade nel caso in cui, come vedremo, ci si occupa di questioni

soprano Marianna Barbieri Nini, ingaggiata con il ruolo di prima donna assoluta, prevedono, l'una, sottoscritta il 31 maggio 1844, che l'artista percepisca 10000 franchi per un periodo compreso fra l'8 dicembre 1844 e tutta la stagione di Carnevale 1844/1845 (AL, cassetta 13.1, inserto 23); l'altra, del 19 aprile 1845, che le sia corrisposta una somma di lire toscane 44000 per un periodo compreso tra il 1° aprile 1846 e il 31 marzo 1847 (AL, cassetta 13.1, inserto 23).

¹⁷ Cfr. Lecompte, *Maria Taglioni alla Scala*, cit., p. 48.

¹⁸ Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

¹⁹ Dal canto suo, Saint-Léon ha diritto a dare due concerti di violino in sere fuori abbonamento. Lanari vi farà partecipare i suoi cantanti e gli incassi, al netto delle spese ordinarie e straordinarie, sono divisi a metà fra Saint Léon e l'impresa. Cfr. Scrittura per Arthur Saint-Léon, Firenze, 12 aprile 1844, in AL, cassetta 13.1, inserto 25.

d'arte. A Raffaele spetta invece la trattativa diretta sugli aspetti materiali ed economici. Non si tratta dell'unico caso di un padre che sostenga la carriera della propria figlia ballerina: emblematico è l'esempio, quasi coevo, di Filippo Taglioni, padre di Marie. Ma Taglioni è un artista, che viene spesso scritturato assieme alla figlia in veste di coreografo e pagato comunque più di lei²⁰. Per contratto Marie può danzare solo coreografie paterne, appositamente create: i due finiscono per formare una coppia artistica ben salda in cui il peso artistico di Marie diviene sempre più consistente²¹. Il caso dei Cerrito, dal retroterra borghese, è diverso: le funzioni di Raffaele sono strettamente manageriali.

Sul piano del compenso, la successiva scrittura di Cerrito custodita nell'archivio Lanari, siglata a Venezia il 15 marzo 1845, presenta un paio di variazioni non irrilevanti. Se il cachet rimane immutato²², sono precisati due aspetti ulteriori: le modalità di pagamento e le beneficiarie. Nel contratto del 1844, infatti, si affermava che il compenso sarebbe stato corrisposto «secondo l'uso locale»²³, il che, alla luce di quanto accade nel 1845, voleva forse dire posticipatamente: nella seconda scrittura, invece, si stabilisce che il pagamento avvenga «ogni tre recite»²⁴. Potrebbe trattarsi di una sicurezza in più per l'artista²⁵, ma, più probabilmente,

²⁰ Cfr. Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, cit.

²¹ Cfr. *ibidem*. Nei contratti, nel caso in cui non danzi le coreografie paterne, Marie può comunque comporre in autonomia i propri passi. Tuttavia, l'unica coreografia ufficialmente riconosciuta come opera di Taglioni arriva solo quando si è da tempo ritirata dalle scene. Per approfondimenti su questo si veda Vannina Olivesi, *Entre création et transmission. La réception du Papillon de Marie Taglioni en 1860*, in *Genre Révolution Transgression. Études offertes à Martine Lapied*, a cura di Anne Montenach, Jacques Guilhaumou, Karine Lambert, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2021, pp. 195-203; Ead., *Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire*, cit.

²² Mille franchi per ciascuna delle dodici rappresentazioni pattuite. Le condizioni del contratto risultano immutate anche per Arthur Saint-Léon. Cfr. Scrittura per Arthur Saint-Léon, Venezia, 15 marzo 1845, in AL, cassetta 13.1, inserto 30.

²³ Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

²⁴ Cfr. Scrittura per Fanny Cerrito, Venezia, 15 marzo 1845, in AL, cassetta 13.1, inserto 30.

²⁵ Anche se, nel prestampato che funge da base per i contratti dell'impresa Lanari, si afferma che in «tutti i casi fortuiti per cui venisse a cessare il contratto d'impresa, per incendio del Teatro, fatto di Principe, scioglimento del contratto d'appalto, o altro caso d'impedimento anche soltanto del Virtuoso» le recite fatte debbano essere comunque pagate. Inoltre, Lanari era noto nell'ambiente per la precisione con cui adempiva ai

incideva il bisogno di liquidità. Cerrito, sebbene la questione non sia esplicitata nel contratto, si esibiva non più di tre-quattro sere alla settimana: ciò significa che, per completare la serie delle rappresentazioni in programma, doveva soggiornare in una stessa città almeno per tre settimane. Qui, inoltre, è verosimile che cercasse di curare le pubbliche relazioni e che, pertanto, dovesse affrontare le spese legate al ricevere e all'essere ricevuta dalla buona società locale.

Stranamente, nella scrittura del 1844, non compaiono riferimenti alle beneficiate della danzatrice, che invece figurano in due diversi punti del contratto del 1845. Qui, infatti, si legge dapprima che «la Sig.ra Cerrito sarà obbligata di prestare il suo nome per una serata di beneficio a favore dell'Impresa restando i regali in effetti a profitto della Sig.ra Cerrito»²⁶; in calce, è aggiunto il seguente articolo, vergato con l'inconfondibile grafia di Lanari: «Madamigella Cerrito invece di dodici recite ne farà tredici, quest'ultima anderà a suo beneficio e sarà a suo profitto la metà dell'introito e tutti i regali in oggetto. S'intende che le spese saranno a carico dell'impresa»²⁷. Se Fanny concede a Lanari l'incassato della prima beneficiata, pur tenendosi i regali, nella successiva vuole ottenere anche metà dell'introito senza sostenere alcuna spesa. In effetti, tanto le beneficiate quanto i regali dovevano essere, nel caso di una danzatrice di questo calibro, una fonte importante di guadagno (per l'impresa e per l'artista) ed è del tutto comprensibile che Cerrito fosse disposta ad aggiungere una rappresentazione straordinaria per destinarla a proprio beneficio. Purtroppo, non sono sopravvissuti i borderò relativi alle stagioni al centro dei contratti qui esaminati, ma un confronto con quelli della già citata stagione di Carnevale 1843, alla Pergola, può essere utile. In questo caso, Cerrito prende parte solo a quattro serate, di cui una fuori appalto²⁸, più la beneficiata. Un numero limitato per una stella così rinomata: la curiosità e il desiderio di vederla dovevano essere alti, in città e fuori. Le persone, come d'altronde era prassi diffusa, potevano inoltre recarsi a teatro più volte. Tutto ciò contribuisce a spiegare gli incassi

pagamenti, come ricorda in più punti Marcello De Angelis in *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, cit.

²⁶ Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

²⁷ Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.

²⁸ Ancora una volta mi rifaccio ai borderò della stagione di Carnevale 1843/1844 custoditi in AL, cassetta 1, inserto 2.

davvero elevati prodotti da ciascuna recita: a fronte di una stagione che, prima dell'arrivo di Cerrito, aveva generato un incasso medio di circa 630 lire toscane, le rappresentazioni che la vedono protagonista ne fanno incassare, in media, ben 3671²⁹. Ma è la beneficiata del 16 febbraio 1844 a produrre le cifre più cospicue: ben 7529,13,4 lire, di cui 1086,6,8 provenienti da un baule pieno di denari donato alla danzatrice. Nella relativa "dimostrazione dell'incassato" l'intero importo viene rendicontato fra gli introiti di Lanari, che, forse proprio per via delle poche rappresentazioni concesse da Cerrito, intasca tutti i proventi della beneficiata.

Il ruolo

In entrambe le scritture qui esaminate Fanny Cerrito è ingaggiata in qualità di «prima ballerina assoluta di rango francese, con predilezione, obbligandosi pure di mettere in scena il ballo *Il Lago delle fate* in quattro atti e cinque scene»³⁰. Pur nella sua brevità, è una formula che fornisce indicazioni articolate, con implicazioni molto precise sul piano pratico. Innanzitutto, l'aggettivo "assoluta" rimanda al diritto esclusivo di interpretare le parti e i passi più importanti all'interno dello spettacolo coreografico: com'è noto, nell'Ottocento il ballo si componeva di una parte mimica, necessaria a rendere comprensibile il *plot*, e di una costituita da sequenze di danza pura (i cosiddetti *passi*, perlopiù in forma solistica o in coppia, e i *ballabili*, in gruppo). Erano queste ultime, soprattutto sotto forma di assoli e passi a due, a essere eseguite dagli interpreti di punta e a divenire oggetto primario di contrattualizzazione³¹.

²⁹ Riporto, per ciascuna serata, la data, il programma così come indicato nei borderò e l'incasso: 12 febbraio 1844, *Dirce – L'Allieva d'Amore con Cerrito*, 4216,13,4 lire; 13 febbraio 1844, *Dirce – L'Allieva d'Amore con Cerrito*, 2246,13,4 lire; 14 febbraio 1844, *Nabucco (atti 1-2-3) – Pas de deux Cerrito e Saint-Léon da Il Lago delle Fate – Concerto di violino di Saint Leon*, 4110 lire; 17 febbraio 1844, *Nabucco – L'Allieva D'Amore – La Gitana*, 3165,6,8 lire; 19 febbraio 1844, *Nabucco (atti 1, 2, 3) – L'Allieva d'Amore – La Gitana*, 4620 lire.

³⁰ Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844 e 15 marzo 1845, cit.

³¹ Inoltre, i passi a due dei primi ballerini assoluti erano eseguiti anche in forma staccata rispetto al ballo, come intermezzi tra un atto e l'altro dell'opera lirica. Quest'ultima rappresentava un'opzione spesso contemplata nei contratti d'appalto dei teatri: nel caso in cui l'impresario non fosse stato in grado, nelle stagioni di minor prestigio, di

Il primato di Cerrito è poi sostenuto dalla specifica relativa al rango: quello cosiddetto “francese” colloca l’interprete in una posizione speciale rispetto al resto del gruppo. Questa indicazione, nei contratti stipulati da Lanari, compare a proposito di tutti quei danzatori che vantavano uno stile e una formazione non necessariamente radicati – come d’altronde era per la stessa Cerrito – nella pura tradizione dell’Opéra di Parigi, ma comunque influenzati dalla scuola francese. Il riferimento al modello d’oltralpe è poi interessante rispetto alla tipologia di spettacolo a cui un interprete poteva prendere parte. Anche su questo piano può essere utile un confronto con altri contratti. Nella scrittura per il primo ballerino danzante David Mochi, stipulata dall’impresa Lanari nel 1844, si legge che l’artista dovrà «fare le parti nei balli di genere francese in cui la mimica sia collegata alla danza»³². La specifica, in questo caso, è necessaria: Mochi è un primo ballerino danzante, tenuto a eseguire passi e ballabili, ma non di rango francese; ciò significa che, contrattualmente, occorre indicare l’eventualità che danzi nei *divertissements*, cioè in spettacoli coreografici di genere francese. Questi sono generalmente più brevi dei balli all’italiana, di soggetto spesso fantastico (e non storico o mitologico, come accadeva preferibilmente in Italia), con un minor numero di personaggi, atti e scene, e, come si legge, prevedono che un primo ballerino possa eseguire sia la mimica che la danza, che sono “collegate”. Quest’ultima informazione è importante anche rispetto al rango di Cerrito, perché prevede non solo la possibilità, scontata, che interpreti *divertissements* di genere francese, ma suggerisce che la sua performance

allestire due balli completi, avrebbe potuto sostituirne uno con un passo a due eseguito da interpreti di grido, i quali, evidentemente, si riteneva potessero comunque garantire un buon concorso di pubblico. Che sul piano contrattuale mimica e danza pura fossero considerate come due diverse forme di prestazione artistica, inoltre, è confermato dagli altri contratti disponibili nel fondo Lanari: nel caso dei primi ballerini di mezzo carattere, che occupavano una posizione gerarchicamente inferiore, il contratto prevedeva che lo scritturato si impegnasse sia a “ballare i passi” sia a “far parti”, cioè a intervenire nelle sequenze a carattere mimico. Va anche detto che, in quest’ultima tipologia di contratti così come in quelli per danzatori di livello ancora inferiore, compariva sistematicamente la formula che obbligava l’artista a “fare tutto quanto gli venisse ordinato” dall’imprenditore, o chi per esso: tutto ciò suggerisce una sostanziale fluidità di ruoli e prestazioni, soprattutto ai livelli più bassi, ma il permanere di una distinzione fra danza e mimica come due differenti funzioni e modalità di stare in scena resta comunque rilevante.

³² Scrittura per David Mochi, Lucca, 8 settembre 1844, in AL, cassetta 13.1, inserto 24.

rappresenti un impasto originale di danza e mimica, in cui, forse, risiede una delle ragioni più profonde del suo successo³³.

L'aspetto più rilevante della sua scrittura riguarda il ruolo di coreografa. Ormai da tempo gli studi di danza hanno messo in discussione, per l'Ottocento, l'immagine del coreografo uomo che concepisce (e prescrive) ciò che la danzatrice donna dovrà fare in scena. È noto come i presupposti di una simile visione siano problematici, perché proiettano sul passato un modello di composizione che invece appartiene al Novecento, vale a dire quello di un creatore che trasmette agli esecutori la coreografia da interpretare. Nell'Ottocento, lo spettacolo coreografico è composito (costituito, s'è detto, di mimica e danza), modificabile a seconda dei differenti contesti socio-politici (lo dimostrano le peregrinazioni italiane di un titolo-faro come *Giselle*)³⁴, fortemente spurio (tanto per fare un esempio, un assolo originariamente concepito per uno spettacolo può poi tranquillamente transitare in altre creazioni senza che ciò sia in alcun modo segnalato), a più mani (danzatrici e danzatori possono coreografare o modificare in autonomia i propri passi) e testimoniato da fonti (come i libretti) che spesso tacciono completamente l'identità dei coreografi e, soprattutto, delle coreografe³⁵.

In questo quadro, il caso di Fanny Cerrito costituisce una parziale eccezione³⁶: fin da giovanissima, la danzatrice non si limita a coreografare i propri assoli, ma si impone pubblicamente come coreografa. La stampa lo conferma e i libretti lo certificano con chiarezza: in quelli relativi alle stagioni qui in esame, anzi, il frontespizio reca la dicitura "coreografato e diretto da", segno di un impegno nella messa in scena, che, come vedremo, sembra confermato anche dalla corrispondenza con Lanari.

Ma che tipo di spettacolo è il *Lago delle fate* oggetto del contratto con Lanari e messo in scena sia a Venezia nel febbraio 1845 sia a Firenze

³³ Una ricerca interessante sul tema della gestualità mimica in Italia negli anni tra Settecento e Ottocento è stata condotta da Noemi Massari in *Gesti convenzionali e arte mimica in Italia dal Settecento all'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2026.

³⁴ Cfr. Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, cit.

³⁵ Su questi aspetti rifletteva già Lynn Garafola in *Where are Ballet's Women Choreographers?*, in Ead., *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 2005, pp. 215-228.

³⁶ Sull'attività di Cerrito come coreografa, benché concentrato su un esempio tardo, si veda il saggio di Vannina Olivesi, *Fanny Cerrito chorégraphe. La réception de Gemma dans la presse parisienne (mai-juin 1854)*, «Recherches en danse», n. 3, 2015, DOI 10.4000/danse.896.

nel dicembre successivo? Che cosa possiamo capire di questa danzatrice-coreografa e delle concrete modalità del suo lavoro compositivo e direttivo? Cercherò di rispondere ragionando su tre aspetti fondamentali, ossia il soggetto, l'allestimento e la composizione dell'*ensemble*, provando ancora una volta a metterli in relazione con lo studio dei contratti.

Stando a Ivor Guest³⁷, nel 1840 Cerrito interpreta una coreografia di Antonio Guerra dal titolo *Le lac des fées* durante la sua prima stagione londinese. Nella nuova versione da lei ideata, Cerrito ne amplia la struttura, portando gli originali due *tableaux* a cinque quadri. Una scelta comprensibile considerando che, come emerge dal manifesto riprodotto nel volume di Guest³⁸, questa coreografia, intitolata qui *Il lago delle fate*, è presentata per la prima volta in occasione della tournée romana presso il Teatro Alibert del 1843, davanti a un pubblico, dunque, abituato a balli di grande formato.

Le fonti non offrono indicazioni esplicite sull'autore del libretto e non è irragionevole attribuire proprio a Cerrito la particolare tessitura delle situazioni sceniche su cui si costruisce l'azione e, soprattutto, il profilo del personaggio principale: dietro a quell'espressione "composto da", che figura sia nel libretto veneziano che in quello fiorentino, è forse da vedersi anche un'indicazione di autorialità in questo senso? È un'ipotesi interessante, soprattutto per via delle caratteristiche assunte dalla vicenda e dalla sua protagonista.

La trama dello spettacolo, che a Venezia assume il titolo di *Aglaja ossia Il lago delle fate*, è infatti imperniata attorno al *topos* romantico dell'amore impossibile tra un umano (Adolfo, figlio del Duca, in procinto di sposarsi con la contessa Elisa) e una fata (Aglaja). Fra i due, un oggetto magico: un velo, che Adolfo sottrae ad Aglaja facendole perdere i suoi poteri sovrannaturali. Il finale, però, appare un po' anomalo e completa il disegno di una figura femminile in parte lontana dalle eroine del balletto romantico, come la Silfide o Giselle, ma forse più in linea con la particolare personalità artistica di Cerrito.

Al momento della celebrazione delle nozze fra Adolfo ed Elisa, infatti, Aglaja, finita tra gli invitati, si accorge che la futura sposa sta per indossare, come copricapo nuziale, proprio il suo velo magico. A

³⁷ Guest, *Fanny Cerrito*, cit., p. 25.

³⁸ Id., *Fanny Cerrito*, cit., p. 73. Sulla tournée romana del 1843 si veda Claudia Celi, *L'arivamento de la gran maravija der ballo, ossia il ballo a Roma del 1845 al 1855*, «La Danza Italiana», n. 8-9, 1990, pp. 73-107.

quel punto, non ci pensa due volte³⁹: prende il velo, scappa, e torna al suo trono di regina, che è prodigiosamente apparso in scena assieme a tutta la sua reggia, dal quale può permettersi di *imporre* il matrimonio. Un comportamento a ben vedere comprensibile, dato che, nelle scene precedenti, Aglaja non manifesta alcun vero sentimento amoroso nei riguardi di Adolfo⁴⁰: Aglaja-Cerrito è in scena per essere ammirata (ne rimangono stregati tutti i personaggi maschili presenti in scena, non solo Adolfo) e, in ultima analisi, per tenere le fila della vicenda, in un finale che pare rendere emblematica la sua posizione di comando.

Aglaja non è solo genericamente diversa dalle altre figure del balletto romantico. A ben vedere, non assomiglia nemmeno a Mirza, protagonista del *Lac de fées* di Guerra⁴¹ che Cerrito aveva interpretato nel 1840, né tantomeno a Herta, la protagonista di *Herta ossia il lago delle fate*, ideato da Filippo Taglioni per la figlia Marie nel 1841⁴²: se il titolo e il soggetto

³⁹ Si legge nel libretto: «la Fata lo riconosce, se ne impadronisce, e riprende con esso il volo alla sua regione. Adolfo è in preda alla disperazione, allorché trasformatasi la scena nella reggia di Aglaja, vi appare la Fata, che sembra imporre i progettati sponsali». Cfr. *Aglaja ossia Il lago delle fate, Ballo fantastico diviso in quattro quadri, Composto e Diretto da Mad. Fanny Cerrito, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro in via della Pergola l'autunno del 1845, sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana*, Firenze, Tipografia Galletti, 1845.

⁴⁰ Se, nel primo atto, reagisce alle offerte d'amore di lui cercando immediatamente di «privarlo di ogni speme», in seguito, quando lui chiede perdono per averla privata del suo velo magico, lei reagisce con «dolci rimproveri», «co' quali spera dissuaderlo di un amore che non può essere corrisposto». Cfr. *ibidem*.

⁴¹ Ispirandosi all'omonima opera di Daniel-François-Esprit Auber del 1839, Guerra aveva concepito il personaggio di Mirza come una fata che perde i propri poteri nel momento in cui Arthur, invaghitosi di lei, le sottrae il velo magico. Divenuta una comune mortale, Mirza si ritrova a dover fare la cameriera presso la casa della futura sposa di Arthur ed è per sfuggire a questa condizione che, sul finale, recupera il velo e parte verso il proprio mondo fatato. Non così per la protagonista del ballo di Cerrito: quando perde i propri poteri sovrannaturali, infatti, Aglaja si presenta presso la dimora di Elisa come una viaggiatrice assalita e derubata dai ladri. Così, è accolta con tutti gli onori e finisce per diventare una sorta di ospite d'onore. Anche il finale, apparentemente simile, risulta nella sostanza diverso: se per Mirza si tratta di una fuga che sancisce l'impossibilità dolorosa dell'amore tra un uomo e una fata, per Aglaja il finale sembra costituire una sorta di apoteosi. Sulla coreografia di Guerra sono utili alcuni commenti comparsi sulla stampa inglese: *The Examiner of Plays*, «Argus or Broad-sheet of the Empire», 17 maggio 1841; *The Stage*, «Weekly True Sun», 17 maggio 1841.

⁴² La coreografia è creata appositamente per il Teatro Comunitativo di Bologna. Cfr. Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, cit., p. 59.

sono del tutto sovrapponibili a quelli del ballo ideato da Cerrito, i finali differiscono profondamente, dal momento che Herta trova la felicità ritornando sì nella propria reggia fatata, ma in compagnia del suo amato con il quale si unisce in matrimonio. È improbabile che Cerrito non fosse a conoscenza della coreografia di Taglioni⁴³ ed è invece possibile che cercasse di perpetuare una sfida con Filippo e Marie Taglioni che, sul piano della composizione coreografica, datava almeno dal 1840: come ricorda Ivor Guest, in occasione della sua prima stagione londinese, Cerrito, ventitreenne, aveva affrontato la “divina” Marie interpretando un *pas de trois* di sua ideazione all’interno del *divertissement* del balletto *La Gitana*, avente come protagonista, per l’appunto, la stessa Taglioni, peraltro nel giorno della sua beneficiata. Fin da subito, dunque, Cerrito aveva marcato la propria differenza assumendo, oltre a quello di interprete, anche il ruolo di coreografa: questa caratteristica, come si vede, continua ad accompagnarla nel corso della sua carriera, divenendo una leva contrattuale forte, ma, ovviamente, implicando anche tutti gli oneri e le responsabilità legate alla messa in scena.

Dal punto di vista dell’allestimento, *Aglaja* prevede diverse situazioni di grande impatto visivo: una temporale nel primo quadro, peraltro ambientato sulle suggestive rive di un lago (come d’altronde accadeva già nel secondo atto di *Giselle*); l’assolo al chiaro di luna del secondo quadro, vale a dire una danza di Cerrito con la propria ombra che ricalca un analogo “numero” eseguito in questi stessi anni da Marie Taglioni⁴⁴; la scintillante apparizione della reggia fatata nel finale.

Ma le scene devono essere pronte prima dell’arrivo su piazza della danzatrice-coreografa e conformi ai suoi desideri: occorre dunque monitorare i preparativi e cercare di orientare il lavoro altrui. L’11 ottobre 1844, al fine di preparare le recite veneziane del febbraio successivo, Raffaele Cerrito richiede esplicitamente un incontro con Lanari e lo scenografo per dar loro disposizioni relative alle rappresentazioni veneziane del febbraio successivo⁴⁵. Tuttavia, qualcosa a Venezia non funzionerà, come si capisce dalla lettera che Fanny sigla da Amburgo il 13 settembre

⁴³ Secondo Ivor Guest, tuttavia, già nel 1840 Cerrito aveva danzato in una coreografia di Antonio Guerra dal titolo *Le Lac de fées*. Cfr. Guest, *Fanny Cerrito*, cit., pp. 25-26.

⁴⁴ Cfr. Cervellati, *Marie Taglioni e Giselle in Italia*, cit., pp. 54-55.

⁴⁵ Lettera di Raffaele Cerrito ad Alessandro Lanari, Bologna, 11 ottobre 1844, in AL, cassetta 19.II, inserto 151.

1845 (la calligrafia, tranne che nella firma, è in realtà quella di Raffaele), nella quale si preoccupa per le rappresentazioni fiorentine previste in dicembre:

Mio carissimo Lanari,

approssimandosi il tempo della mia venuta costi trovo necessario raccomandarti di interessare il buon scenografo Sig. Gianni perché questa volta voglia impegnarsi a dare delle bellissime scene pel Lago delle Fate. È ben noto che quando egli vuole, può e fa fare delle ottime scene. Mi raccomando soprattutto la prima scena e l'ultima cioè la finale Reggia delle Fate, la quale deve somministrare un colpo di scena. Tu già conosci che se non si finisce benissimo il tutto va al diavolo. A Venezia fummo troppo malmenati dal Venier, e poco mancò che per sua colpa non si facesse fiasco. [...] È necessario però, urgentissimo anzi, che il Sig. Gianni non sia occupato in altro lavoro, ed attendere gli ultimi momenti per eseguire la scena del mio ballo, [...] ciò mi dispiacerebbe estremamente⁴⁶.

I Cerrito individuano con chiarezza le due scene, quella iniziale e quella conclusiva, sulle quali, come la gente di teatro sa bene, tende a concentrarsi l'attenzione del pubblico, che le trattiene anche più facilmente nel proprio ricordo.

Rispetto alla composizione e alla consistenza della compagnia, infine, si nota come, stranamente, i libretti qui esaminati non riportino alcuna indicazione di numero relativa a passi e ballabili, i quali sono generalmente accompagnati da indicazioni sugli interpreti. Il balletto, certo, prevede la presenza di gruppi umani, corrispondenti a coloro che sono indicati come «fate, cavalieri, dame, paggi, cacciatori, contrabbandieri, contadini d'ambo i sessi, soldati del Duca, banda»⁴⁷. Tuttavia, non compaiono informazioni più dettagliate. Questo è un problema, perché impedisce di ragionare su alcuni aspetti pratici fondamentali: con quante persone aveva concretamente a che fare la Cerrito-coreografa? Quali masse umane doveva coordinare nei pochi giorni che separavano il suo arrivo su piazza dall'andata in scena? Era materialmente in grado di farlo, e di farlo tutto da sola?

Su simili questioni, ci vengono in soccorso alcuni documenti che, però, introducono un colpo di scena rispetto a quanto stabilito nei contratti. Le

⁴⁶ Lettera di Fanny Cerrito ad Alessandro Lanari, Amburgo, 13 settembre 1845, in AL, cassetta 28.II, inserto 10.

⁴⁷ Cfr. *Aglaja ossia Il lago delle fate, ballo fantastico diviso in cinque quadri, Composto e Diretto da Madamigella Fanny Cerrito, da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nella Quaresima 1845*, Venezia, Dalla Tipografia di Giuseppe Molinari, 1845.

locandine custodite presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice rivelano che, seppur scritturata come coreografa per il solo *Lago delle fate*, Fanny Cerrito mette in scena anche un altro tiolo, *L'allieva d'Amore*, «fantastico anacreontico divertimento di danza in tre quadri»⁴⁸, che, come informa la stampa, viene riproposto anche a Firenze⁴⁹. Non solo. Ma, almeno a Venezia⁵⁰, è proprio *L'allieva d'Amore* – ancora una rielaborazione, pare, di una coreografia ideata da Filippo Taglioni per la figlia Marie – a essere maggiormente rappresentato, con ben dodici repliche contro le sole quattro del *Lago delle fate*. Senza soffermarci sulle ragioni – pur interessanti – di una simile scelta, leggiamo le locandine veneziane: stando a queste fonti, oltre agli otto interpreti principali (primi ballerini e mimi), agiscono in scena sedici coppie di primi ballerini di mezzo carattere, sedici coppie di corifei, cinquanta ragazzi, e una banda (verosimilmente si tratta di una banda militare). Una massa umana importante, anche se in buona parte costituita da comparse, che comunque necessitava di coordinamento.

Un nuovo tuffo nei contratti e nella corrispondenza può aiutarci a districare la matassa. In entrambe le scritture per Fanny Cerrito compaiono delle clausole molto particolari. Nella prima, infatti, si legge che «Il sig. Lanari si obbliga di scritturare il Sig. Segarelli per agire nel Ballo che comporrà la Sig.ra Cerrito»⁵¹. Si obbliga, ma non ha ancora ingaggiato questo prezioso personaggio, Segarelli, la cui presenza nel *Lago delle fate* è così importante da essere inserita nel contratto, benché

⁴⁸ Cfr. *L'allieva d'Amore, fantastico anacreontico divertimento di danza diviso in tre quadri, Composto e Diretto da Fanny Cerrito, da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice nella Quaresima 1845*, Venezia, Tipografia di Giuseppe Molinari, 1845. Questo libretto è consultabile online sul portale dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, all'URL <https://www.archiviositorialafenice.org/view/cronologia/scheda_libretti?ID=5068> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta il 14 luglio 2026).

⁴⁹ Cfr. *Gazzetta Teatrale*, «Il Pirata», a. XI, n. 44, 28 novembre 1845. Firenze conosceva già questa *pièce*, che Cerrito aveva presentato nel Carnevale 1843/1844. Si veda, per questo, oltre alla nota 29, anche il libretto: *L'allieva d'Amore, soggetto fantastico, divertimento danzante diviso in tre quadri, Composto e Diretto da Madamigella Fanny Cerrito, da rappresentarsi il Carnevale nell'I. e R. Teatro in via della Pergola sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana*, Firenze, Tipografia Galletti, 1844.

⁵⁰ Non dispongo delle locandine giornaliere relative alle rappresentazioni fiorentine, quindi posso solo fare riferimento a quelle veneziane, consultabili online sul portale dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, all'URL <https://www.archiviositorialafenice.org/view/cronologia/scheda_locandina?ID=5068>.

⁵¹ Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

le sue mansioni (“agire”) non siano del tutto chiare. Domenico Segarelli, primo mimo assoluto, è certamente presente in qualità di interprete nella prima rappresentazione italiana dell’*Allieva d’Amore* (al Teatro Alibert di Roma nel 1843)⁵² e, verosimilmente, anche in quella del *Lago delle fate*. Segarelli conosce dunque le coreografie e, se ancora Lanari non lo ha ingaggiato al momento della prima scrittura di Fanny, ci pensa il padre Raffaele ad assicurarsene la presenza. Il 26 giugno 1844 scrive a Lanari di aver scritturato Segarelli per conto dello stesso impresario: di questa figura, scrive, «mia figlia sentiva l’assoluto bisogno per le ristrettezze del tempo in cui deve dare le 15 rappresentazioni»⁵³. Si comprende, allora, perché questo artista sia così indispensabile: deve imbastire la coreografia, come si vedrà tra poco, cosicché, una volta giunta su piazza, Fanny possa condurre più speditamente le prove. Lanari conclude il contratto con Segarelli, ingaggiato assieme alla moglie Costanza (prima mima il cui nome non è indicato nella scrittura, ma lo si deduce dalle locandine), solo il 16 novembre 1844: il suo ruolo sembra essere quello di «eseguire tutte quelle parti che gli verranno destinate nelli due balli composti e diretti dalla celebre signora Fanny Cerrito Il lago delle fate e L’Allieva d’Amore rappresentati nel Gran Teatro la Fenice di Venezia la Quaresima 1845»⁵⁴. Il contratto di Segarelli recepisce dunque l’aggiunta dell’*Allieva d’amore* (che Lanari, secondo quanto scrive lui stesso alla Presidenza della Fenice, stava ancora cercando di concludere nel settembre 1844⁵⁵), ma non esplicita il suo ruolo di supporto sul piano coreografico. Forse l’impresario non si fida pienamente di lui, o, più probabilmente, si tratta di una cautela particolare richiesta dai Cerrito⁵⁶: sta di fatto che nella scrittura di Segarelli l’unica persona a figurare come coreografa è Fanny.

⁵² Cfr. *L’allieva d’Amore, soggetto fantastico, divertimento danzante diviso in tre quadri, composto e diretto da Madamigella Fanny Cerrito, da rappresentarsi nel Teatro Alibert*, Roma, Tipografia Puccinelli a Torre Sanguigna, 1843.

⁵³ Cfr. Lettera di Raffaele Cerrito ad Alessandro Lanari, 11 giugno 1844, cit.

⁵⁴ Scrittura per Domenico e Costanza Segarelli, Firenze, 16 novembre 1844, in AL, cassetta 13.1, inserto 24.

⁵⁵ Cfr. Lettera di Alessandro Lanari alla Presidenza del Teatro, 9 settembre 1844, in Archivio storico del Teatro La Fenice, A.4.3.2, b. 425, fasc. 8, n. 581-585.

⁵⁶ Nella scrittura per Cerrito dell’aprile 1844, infatti, compare una frase relativa a Segarelli, la quale lascia intendere la necessità che costui non renda noto il proprio ruolo di supporto alla coreografia. Accanto all’impegno di Lanari nell’ingaggiarlo, infatti, si aggiunge: «bene inteso che egli [cioè Segarelli] sarà discretissimo nel corrispettivo».

Tre giorni prima dell'arrivo a Venezia, da Bologna, Raffaele Cerrito scrive però una lettera davvero preziosa, densa di informazioni pratiche:

[...] se l'ora [d'arrivo a Venezia] non sarà avanzata la Fanny si propone di portarsi immantinente alle prove, per cui sarebbe ottima cosa il trovare tutta la compagnia in teatro. Spero che avrai incoraggiato Segarelli a principiare le prove *per quello che può*. È necessario benanche che tutti gli attrezzi siano pronti e particolarmente le corone servibili pel ballabile. È bensì della massima urgenza che la Fanny trovi nel Salon del suo alloggio un pianoforte perché la sera non perda tempo e provi in casa la mimica o quant'altro si potrà. Il tempo è corto, e senza moltissima attività non si potrebbero adempiere gli obblighi tuoi verso il pubblico né quelli della Fanny. Essa desidera benanche che al suo comparire in teatro sia già preparato il praticabile del 1° atto dell'Allieva d'Amore, anzi se è possibile l'intera scena⁵⁷.

È uno spaccato assai preciso, in cui domina il fattore tempo: Fanny non vuole perderne, né quando lavora in autonomia (e, in hotel, prova tanto la danza quanto – ciò è importante – la mimica), né quando deve dirigere il gruppo. Per questo ha bisogno che scene e attrezzi siano pronti: sa quali sono i passaggi che richiedono più cure (come il ballabile con le corone, forse ghirlande di fiori) e, soprattutto, sa che il lavoro di Segarelli è solo parziale. Costui porterà avanti le prove, sì, ma solo *per quello che può*: Fanny, sembra dirsi qui, non aggiunge solo dei ritocchi finali. Il suo apporto è sostanziale.

Nelle scritture successive, quelle per la stagione pergolina d'Autunno 1845, il ruolo di Segarelli pare maggiormente precisato, ma intervengono anche ulteriori dettagli che evidentemente risentono dell'esito delle rappresentazioni veneziane di febbraio. Nel contratto di Fanny si legge che «il sig. Lanari si obbliga di far trovare già messo in scena dal Sig. Segarelli il detto Ballo il Lago delle Fate, in tutto il scenario, il macchinismo intieramente finito ed in perfetta regola»⁵⁸. Segarelli ricopre dunque funzioni direttive rispetto al complesso dell'allestimento, confermate dalla sua stessa scrittura: «Il Sig. Segarelli sarà obbligato occorrendo di assistere alla messa in scena di balli vecchi, come fece in Venezia in occasione che si dette Il Lago delle fate»⁵⁹.

⁵⁷ Lettera di Raffaele Cerrito ad Alessandro Lanari, Bologna, 10 febbraio 1845, in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carteggi Speciali, cassetta 419, inserto 17 (corsivo mio).

⁵⁸ Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.

⁵⁹ Scrittura per Domenico e Costanza Segarelli, Firenze, 20 marzo 1845, in AL, cassetta 13.1, inserto 30.

Questi contratti non fanno soltanto luce sul processo di allestimento dello spettacolo, sulla divisione del lavoro e sull'importanza di professionalità differenti. Non ci ricordano soltanto che, a teatro, l'autorialità è un concetto collettivo, frutto di competenze molteplici, e dell'impasto di arte e mestiere. Le scritture, pur disciplinando nel dettaglio il rapporto fra artista e impresa, appaiono aperte alle varianti, soggette alle necessità che emergono dalla quotidianità del lavoro e, in ultima analisi, del tutto intessute nel rigoroso disordine della vita teatrale.

Le condizioni speciali

Nelle scritture per Fanny Cerrito compaiono anche alcune condizioni particolari, che riguardano due aspetti diversi: l'alloggio della danzatrice (e del suo seguito) e la neutralizzazione dell'eventuale concorrenza.

Per quanto riguarda il primo punto, a Venezia Fanny richiede di alloggiare presso l'elegante albergo Danieli: non è sola, la accompagnano certamente il padre e la madre («la di lei famiglia»⁶⁰), ai quali si aggiungono due domestici. Anche l'esposizione delle stanze è contrattualizzata: «con facciata sulla Riva dei Schiavoni»⁶¹, dunque con lo sguardo verso il bacino di San Marco e la bella isoletta di San Giorgio. L'alloggio, infine, deve essere «assolutamente al primo o secondo piano»⁶², cioè lontano dal livello stradale. Per Firenze, si stabilisce che la danzatrice «avrà un decente alloggio sull'Arno per quattro persone, e due domestici»⁶³. La formula, sostanzialmente, si ripete: una buona esposizione, domestici e famiglia al seguito. Stavolta si specifica il numero di coloro che occupano l'alloggio. Sono in quattro: forse c'è anche il fratello di lei (e probabilmente era così anche a Venezia)⁶⁴.

Rispetto alla concorrenza, la scrittura per Venezia prevede che «Nelle sere in cui ballerà la Sig.ra Cerrito, non potrà ballare altra prima ballerina senza il di Lei consenso»⁶⁵, mentre quella per Firenze è più rigida: «Nelle

⁶⁰ Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.

⁶⁴ Lo si capisce dalla già citata lettera di Raffaele Cerrito a Lanari del 10 febbraio 1845.

⁶⁵ Scrittura per Fanny Cerrito, 12 aprile 1844, cit.

sere in cui ballerà la Sig.ra Cerrito, non potrà ballare altra Prima Ballerina senza il di Lei consenso e preventivamente all'arrivo della Sig.ra Cerrito in Firenze, il Sig. Lanari non permetterà che si diano altri Balli, Passi, che abbiano analogia col Ballo indicato»⁶⁶.

In questo secondo caso, cioè, la scrittura è più specifica, prevede anche che non si mettano in scena balli, assoli o passi a due «che abbiano analogia»⁶⁷ con il ballo allestito da Cerrito. Non è chiaro che cosa si intenda qui per “analogia”: potrebbe trattarsi del soggetto, della coreografia, di una trovata scenotecnica. Tuttavia, questa indicazione, pur nella sua apparente vaghezza, sembra puntare a qualcosa di molto più specifico. Osserviamo la data e il luogo in cui viene sottoscritta la seconda scrittura: Venezia, 15 marzo 1845. Vuol dire che Cerrito sta ultimando le sue rappresentazioni alla Fenice. E lì, scritturata come *prima ballerina seria assoluta*⁶⁸, c'è ancora Nathalie Fitz-James, regolarmente ingaggiata da Lanari per la stagione di Carnevale e protagonista dell'apprezzato ballo *Il Conte Pini* di Antonio Cortesi. Fitz-James è una danzatrice di fama internazionale. Non una stella come Cerrito, certo, ma comunque decisamente ricercata in Italia. A Venezia, ha iniziato a esibirsi nel dicembre 1844 e, nel corso delle 26 rappresentazioni offerte prima dell'arrivo di Cerrito, ha riscosso un successo pieno e cordiale⁶⁹. Ora, questa danzatrice – con la quale Cerrito non ha mancato di avere delle scaramucce che hanno richiesto l'intervento delle forze dell'ordine⁷⁰ – ha già firmato, il 7 febbraio, un contratto con Lanari per la messa in scena di *Giselle* alla

⁶⁶ Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.

⁶⁷ Scrittura per Fanny Cerrito, 15 marzo 1845, cit.

⁶⁸ Non dispongo del contratto, ma questa è la dicitura con cui viene annunciata nelle locandine, tutte consultabili online, sul portale dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, all'URL <https://www.archiviosoricolaafenice.org/view/cronologia/scheda_lo-candina?ID=4995>.

⁶⁹ Cfr. *Gazzetta teatrale*, «Il Pirata», a. X, n. 59, 14 gennaio 1845.

⁷⁰ Come rivelano le carte d'archivio, appena due giorni prima della scrittura di Cerrito si era avuto un increscioso incidente diplomatico con Nathalie Fitz-James. La convivenza fra le due, a Venezia, non era stata facile, ma il 13 marzo Cerrito si era dichiarata malata e impossibilitata ad andare in scena. La presidenza del teatro era corsa da Fitz-James, la quale, sentendosi un rimpiazzo, aveva opposto un fermo rifiuto, salvo poi decidersi a ballare solo all'ultimo momento e previo intervento, invero non risolutivo, della polizia. I documenti relativi a questo episodio sono custoditi presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice, A.4.3.2, b. 425, fasc. 7.

Pergola di Firenze, nella stagione di Primavera⁷¹. Ma *Giselle*, come si è accennato, presenta non poche similitudini con *Il Lago delle fate*. Cerrito, che certamente è a conoscenza della scrittura della collega, vuole forse scongiurare il rischio che, alla Pergola, *Giselle* torni in scena anche nella stagione d'Autunno.

Le condizioni speciali contribuiscono a comporre il quadro delle questioni pratiche che una diva deve considerare, quotidianamente, nell'esercizio della propria professione.

Sul piano della concorrenza, ad esempio, il rischio di non primeggiare non porta con sé solo un immediato danno d'immagine, ma può avere ricadute sulle successive scritture. I pubblici non dimenticano.

Rispetto all'alloggio, si comprende che una stella come Cerrito voglia occupare il migliore hotel della città. Ma, oltre al comprensibile desiderio di lusso, potrebbe esserci un'astuzia in più, legata al rapporto con il pubblico. Era infatti cosa nota che, in caso di grande successo, dopo lo spettacolo le ballerine venissero scortate dagli ammiratori fino al proprio alloggio; alcuni si trattenevano sotto le loro finestre, magari intonando una serenata: manifestazioni analoghe avevano già interessato Fanny, tanto da suscitare l'indignata reazione di Paolo Giacometti o di Giuseppe Gioacchino Belli⁷², e se ne leggeva continuamente sulla stampa periodica.

È allora possibile che, prevedendo questo tipo di reazioni da parte del pubblico, Cerrito chiedesse un alloggio capace di ospitarle con il giusto sfarzo? Che, cioè, la danzatrice-coreografa, d'accordo con l'impresario, ponesse anche le condizioni per accogliere eventuali manifestazioni di furore? Per rispondere davvero a queste domande, che allo stato attuale

⁷¹ Scrittura per Nathalie Fitz-James, 7 febbraio 1845, in AL, cassetta 13.1, inserto 30.

⁷² Attorno alle manifestazioni di venerazione nei riguardi delle ballerine è fiorita nel tempo una vera e propria mitografia, sostenuta persino dalla produzione letteraria che intendeva mettere alla berlina il divismo, come nei casi ben noti del drammaturgo Paolo Giacometti (che, proprio dopo aver assistito agli entusiasmi per Cerrito in occasione di alcune rappresentazioni genovesi, scrive, pare, la commedia *Il poeta e la ballerina*, messa in scena per la prima volta nel 1841) o quello dei sonetti di Giuseppe Gioacchino Belli *La Scerriti* e *La partenza della ballerina*, composti proprio in occasione delle recite romane al Teatro Alibert del 1843. Interessanti le verifiche che, poggiando su carte d'archivio, conduce su questi aspetti Ornella Di Tondo proprio a proposito delle recite romane di Cerrito in *La censura sui balli teatrali nella Roma dell'Ottocento*, Torino, Utet, 2008.

rimangono fundamentalmente delle suggestioni, occorrerebbe uno studio sul pubblico del balletto e sulle sue modalità di vivere l'esperienza teatrale che non può certo trovare spazio in queste pagine. Mi pare fondamentale indicarne almeno la necessità, per capire davvero (anche) il sistema dei contratti.

In via prettamente evocativa, però, voglio citare le parole che, su «Il Pirata», rendono conto di quanto accade a Venezia dopo l'ultimo spettacolo di Fanny Cerrito nel marzo 1845:

All'uscir poi del teatro, quale imponente spettacolo non s'apprestava alla celebre danzatrice? Innumerevoli [*sic*] gondole accompagnandola sulla riva degli Schiavoni dove albergava, ove trovò una *vera illuminazione a giorno*, dove aspettava una brillante serenata. Fra i più soavi e melodiosi concerti, fra le più strepitose grida di gioja e di festa, la Cerrito ha dovuto più e più volte mostrarsi dai balconi dell'albergo Danieli a ringraziare e a salutare il colto Pubblico Veneto, che la lasciò a malincuore, e poco prima che l'alba spuntasse⁷³.

Eccolo lì, il Danieli. Stavolta illuminato come un palcoscenico. Ecco l'alloggio al primo piano, da cui la diva può affacciarsi ad ascoltare le serenate degli ammiratori, mentre spunta il giorno. Ecco il golfo di San Marco, pieno di gondole che rendono omaggio alla stella che parte. Lo spettacolo si è chiaramente spostato fuori dal teatro, ma, forse, non lo ha fatto in maniera del tutto estemporanea, sull'onda del puro entusiasmo. I presupposti di questo evento, non del tutto pianificato né pianificabile, erano probabilmente già all'interno della sua scrittura con Lanari.

⁷³ Fanny Cerrito, «Il Pirata», a. X, n. 79, 25 marzo 1845.

Livia Cavaglieri

RUOLI, BENEFICIATE E VIAGGI OLTREOCEANO
UNA NOTA SULLE SCRITTURE TEATRALI
DEL FONDO ADELAIDE RISTORI

Questo articolo esamina i contratti di scrittura teatrale¹ conservati nel Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Il giacimento è ricchissimo: contiene 172 scritture², da quella di Adelaide sedicenne, *prima donna e prima amorosa*, insieme al padre *generico* nella Compagnia Reale Sarda (1838), ai ventitré contratti con cui l'anziana capocomica scrittura gli attori e le attrici che la contorneranno in Inghilterra per una delle ultime tournées della sua vita (1883). Solo quattro contratti riguardano Adelaide nelle vesti di scritturata, mentre la quasi totalità della serie documenta gli ingaggi conclusi dalla "coppia capocomicale" composta da Ristori e dal marito Giuliano Capranica del Grillo. Fra questi, una sorta di gruppo a sé è rappresentato proprio dalle scritture del 1883, intestate «Royal Alexandra Theatre, Liverpool» e redatte in lingua inglese, in occasione del Madame Ristori Tour, una tournée attraverso le città della provincia britannica, durante la quale l'attrice declinò il suo repertorio in lingua inglese e sperimentò il modello divistico delle cantanti d'opera e degli

¹ Ricordiamo che per scritture teatrali s'intende «un contratto mediante il quale un artista s'impegna a certe condizioni, e per una certa durata di tempo, a recitare, cantare, ad *agire* sulle scene, per conto d'un impresario (per lo più capocomico)» (Giovanni Battista Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi. Contributo storico-giuridico allo studio della natura contrattuale delle scritture teatrali*, Roma, Athenaeum, 1919, p. 17). L'autore specifica che l'espressione "scrittura teatrale" indica due diverse tipologie contrattuali, riportando anche il significato di contratto di locazione, uso tuttavia raramente attestato.

² La sottoserie *Scritture* comprende 178 scritture, ma sei di queste sono estranee all'attività di Ristori e legate invece agli affari operistici del marchese Bartolomeo Capranica, padre di Giuliano.

attori anglofoni, sbarazzandosi della propria compagnia e prendendo gli interpreti direttamente su piazza³.

Se finora l'interesse degli studi si è comprensibilmente concentrato sui documenti in cui Adelaide viene scritturata⁴, in questa sede spostiamo l'attenzione sui contratti relativi agli scritturati dei Ristori-Capranica, approfittando della rara possibilità di osservare, sul lungo periodo e su una casistica ampia, l'uso dello strumento contrattuale per eccellenza chiamato a regolare i rapporti tra comici e capocomici. Possibilità rara, ma non unica perché, come quello di Ristori, anche altri fondi permettono uno sguardo d'insieme sul mare poco esplorato delle scritturazioni drammatiche ottocentesche: il Fondo Cesare Rossi e il Fondo Rasi, a cui fanno riferimento i saggi di Mirella Schino e Serena Sansoni, o ancora il Fondo Tommaso Salvini, conservato a Genova accanto a quello della Grande attrice⁵. Nell'abbondanza del Fondo Ristori effettueremo tre carotaggi, che fotografano momenti diversi della parabola dei Ristori-Capranica (1852; 1856-1859; 1874-1876), da cui emergono punti di continuità e di discontinuità⁶.

Le scritture teatrali sono spesso impiegate nella ricostruzione storica per documentare singole e personali traiettorie; qui le tratterò

³ In questo contesto non mi è parso utile focalizzarci su queste scritture proprio per la loro estraneità alle prassi d'ingaggio italiane. Noto solo che qui le *lines of business* possono indicare sia ruoli (come la scrittura n. 160 di Frederick W. Cameron: «Light Comedy, or suitable Parts»), sia parti (come la n. 162 di Carrie Lee Storyte per parti di «Elisabeth in *Marie Stuart*, Lady Howard in *Elisabeth*, and Madame Elisabeth in *Marie Antoinette*»).

⁴ Si vedano Teresa Viziano, *Adelaide Ristori e la Domeniconi-Coltellini*, «Teatro Archivio», n. 5, 1981, pp. 72-80 ed Ead., *La marchesa Capranica del Grillo nata Ristori*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 509-566.

⁵ Cfr. l'inventario dell'archivio Salvini a cura di Maria Silvia Jacopini, «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'Attore», n. 1, 1970, particolarmente alle pp. 47-71.

⁶ I carotaggi sono stati messi a fuoco con l'aiuto della *Tavola sinottica delle scritture conservate nel Fondo Ristori*, contenuta in Laura Odaglia, *Adelaide Ristori "capocomica": un percorso attraverso le scritture del Fondo Ristori – Donazione Giuliano Capranica del Grillo*, Tesi di Laurea magistrale, Università di Genova, a.a. 2020/2021. Per una visione panoramica della documentazione, si veda anche l'inventario del Fondo Ristori, disponibile all'indirizzo <<https://sabliguria.arianna4.cloud/patrimonio/ec13eb40-6979-47fb-92d9-132c38b8353f/fondo-ristori-adelaide>> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta il 2 luglio 2026).

tenendo invece anzitutto presente che esse costituivano il saldo scheletro di cui si componeva una compagnia, in quanto organismo produttivo e vivente. L'indicazione del Dossier a considerarle come «livello intermedio della storia, congiuntura dei particolari fattori sociali ed economici di un periodo»⁷ mi ha stimolato infatti a lavorare sulla dimensione collettiva, a concentrarmi sugli organici più che sui singoli, con l'obiettivo di osservare in questo modo il dispiegarsi nel tempo delle strategie capocomicali dei coniugi Capranica. Tale scelta impone però alcuni limiti. In primo luogo, documenti come questi, a causa della loro natura primariamente legale e dell'alto tasso di formalizzazione, per parlarci fino in fondo hanno bisogno di essere messi in relazione con una pluralità di altre fonti, di diversa natura: questo articolo riesce a farlo in modo circoscritto, avendo deciso di tenere in conto il carattere seriale delle carte (il loro essere un *corpus* ampio e diacronico)⁸ e di guardare alle scritture considerandole anzitutto documenti interessanti in sé e per sé. In secondo luogo, studi sistematici su questo tipo di documentazione per il periodo successivo alla Commedia dell'Arte sono rari. A mia conoscenza, gli unici esistenti sono quelli di Valentina Venturini, apparsi sulle pagine di questa rivista e comunque orientati verso il principio del Novecento⁹. Lo stesso discorso può essere fatto per i repertori: mi pare che il solo a rendere disponibile in trascrizione un certo numero di scritture drammatiche sia ancora oggi Cavalcaselle¹⁰. Questa penuria ostacola in parte lo studio della dimensione comparativa: rimane ancora limitata la possibilità di confrontare grandi quantità di scritture (di compagnie diverse e di anni diversi) e di rilevare le

⁷ Cfr. Mirella Schino, *Il livello intermedio del teatro*, introduzione a questo Dossier.

⁸ Per una riflessione su documentazione seriale e studi teatrali, si veda Stefano Locatelli, *Del buon senso del teatro. Ipotesi di ricerca sull'archivio della Direzione generale dello Spettacolo nel secondo dopoguerra*, in *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025*, a cura di Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli, Ruben Vernazza, Bologna, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 2026, DOI 10.6092/unibo/amsacta/8829, pp. 198-244, soprattutto alle pp. 203-206.

⁹ Cfr. Valentina Venturini, *Le compagnie di Raffaele Viviani attraverso contratti e scritture (1916-1920)*, «Teatro e Storia», n. 23, 2001, pp. 243-309 ed Ead., *Appunti sulle scritture teatrali*, 2011, pubblicato online sul sito della rivista «Teatro e Storia» nella sezione *Libri e Studi* della pagina *Materiali e ricerche*.

¹⁰ Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali*, cit.

variazioni e gli adattamenti che i capocomici inserivano all'interno della rete di consuetudini e convenienze che regolavano il lavoro teatrale.

Prove di capocomicato

La Compagnia Drammatica Alberto Nota fu il primo esperimento imprenditoriale dei coniugi Ristori-Capranica. Nacque come progetto a breve termine per riassetare il patrimonio familiare, in attesa del rientro di Adelaide nella Reale Sarda. Diretta ufficialmente dal vecchio capocomico Giovanni Pisenti, affinché la nobile coppia non comparisse esplicitamente, la formazione fu attiva solo dal giugno 1852 al principio del febbraio 1853 ed ebbe fra gli scritturati l'anziana Carolina Internari¹¹.

Di questa formazione il Fondo Ristori restituisce sei scritture¹² per otto comici (due scritture riguardano la situazione frequente di coppie maritali). Simili nella strutturazione, che prevede circa otto articoli, le scritture sono tutte manoscritte, fatto all'epoca non raro per il teatro drammatico, più lento nei percorsi di formalizzazione del *labour* rispetto all'opera, dove i moduli a stampa erano già ampiamente diffusi fin dagli anni Ottanta del XVIII secolo¹³. Il primo articolo riguarda l'obbligo di «accettare, studiare e recitare» tutte le parti relative al ruolo per cui si è scritturati; il secondo gli aspetti basilari del lavoro dell'attore: «vestirsi del proprio, con lusso e decenza», intervenire a prove, letture e concerti; seguire la compagnia e viaggiare a proprie spese; tenere il vestiario completo per le ultime quattro recite e le prime quattro della nuova piazza. Il terzo impone il dovere di recitare tutte le sere anche nelle farse, di agire nei teatri diurni e ricorda che, in caso di doppia recita, viene corrisposto solo metà dell'onorario giornaliero¹⁴. A partire dal quarto

¹¹ Viziano ne ha ricostruito l'attività, il giro e il repertorio in *La marchesa Capranica del Grillo nata Ristori*, cit., pp. 509-566. L'elenco artistico a stampa conservato nel Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore (d'ora in poi MBA, FR), n. 2 della sottoserie *Avvisi ed elenchi artistici*, è di ventitré persone (dieci donne e tredici uomini) e presenta alcune difformità nei nominativi, rispetto a Viziano che conta diciotto persone.

¹² Si tratta delle scritture nn. 4-5-6-7-9-10.

¹³ Cfr. John Rosselli, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 110.

¹⁴ Questi primi articoli, che compongono la base delle consuetudini condivise, sembrano rimanere stabili nel tempo. Li ritroviamo molto simili, in certi passaggi fino

articolo si esplicitano la paga dello scritturato, il cambio della valuta nei diversi Stati d'Italia che saranno attraversati, la durata dell'ingaggio, i casi fortuiti a favore dell'impresa in cui vi è sospensione di contratto. Tutte le scritture riportano anche un articolo che entra sul piano della resa scenica e riguarda la credibilità dei personaggi maschili, ai quali si chiede di conformarsi a un certo realismo esteriore:

Onde evitare le vergognose incongruenze che tutt'ora si veggono nel Teatro Italiano, che giustamente vengono da tutti biasimate, quale è quello di vedere un personaggio con Barba o Baffi sia col costume in parrucca, sia in altri costumi nei quali è parimenti assurdo, si conviene per patto espresso che il Sig. [...] non porterà Barba o Baffi di sorta; o in quelle produzioni nelle quali sarà creduto opportuno dal Direttore toglierla interamente, od in parte, non dovrà rifiutarsi, o sottostare in caso di rifiuto a quella multa che al Direttore piacerà imporgli, rimanendo sempre al med. Direttore il libero arbitrio di fare eseguire la sua parte da chi meglio crederà.

Sembrano scritture in linea con quello che emerge in altri contratti coevi¹⁵, anche se manca un'indicazione relativa alla scansione temporale dei pagamenti. Non vi troviamo neppure l'obbligo di uniformarsi alle restrizioni della censura, che invece è presente nei contratti della Reale Sarda, né riferimenti alla malattia.

Ciò che rende interessante il gruppetto di scritture è l'attenta graduazione con cui viene impostato il rapporto tra ruoli e compensi, attraverso il sistema combinato di paghe e beneficiarie, queste ultime vitali integrazioni sul doppio piano della reputazione e del denaro. Anzitutto, gli unici a ricevere non un salario quotidiano, ma un onorario complessivo per la loro prestazione (5.000 lire austriache) come segno di distinzione¹⁶, sono Carolina Internari, *madre nobile*¹⁷ e *prima caratteristica*, e il figlio

identici nel lessico, nelle scritture del capocomico Rossi, analizzate da Mirella Schino in questo Dossier.

¹⁵ Per un confronto ho fatto riferimento a Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali*, cit., pp. 51-52 e alle scritture di Adelaide Ristori nelle compagnie Reale Sarda e Domeniconi-Coltellini conservate nel Fondo Ristori.

¹⁶ Il salario giornaliero veniva considerato una forma di pagamento tipica delle arti meccaniche, mentre l'onorario caratterizzava le arti liberali. Cfr. Rosselli, *Il cantante d'opera*, cit., p. 154. La differenziazione di pagamento è ancora in uso all'inizio del Novecento, come emerge dall'articolo di Serena Sansoni in questo Dossier.

¹⁷ La scrittura specifica «rispettate le convenienze della Prima Attrice», testimoniando l'inarrestabile espansione del ruolo della *prima attrice* nel teatro del primo Ot-

Giovanni, *brillante assoluto*. Al compenso si aggiungono le beneficiate, ossia «quattro mezze serate tre delle quali a destinazione del Direttore della Compagnia, ed una nel Carnevale»¹⁸. La clausola specifica cioè che solo una beneficiata sarà fissata nella stagione presumibilmente più ricca, mentre per le altre gli scritturati si dovranno rimettere alla decisione del direttore.

Gli altri attori e attrici sono pagati con un compenso giornaliero e questo li pone a un livello inferiore rispetto agli Internari. Il meglio pagato, con 9 lire al giorno e «tre mezze serate all'uso comico due delle quali da destinarsi dall'impresa, la terza in Carnevale», non è il *primo attore* o il *caratterista* come la scala di valore più comune vorrebbe, ma Filippo Lottini, *padre e promiscuo assoluto, ed in mancanza di queste altre parti primarie*. Forse la scelta fu dovuta alle condizioni poco favorevoli in cui la compagnia si trovò a nascere, ovvero a stagione già iniziata e quindi nella difficoltà di trovare buoni attori nei ruoli primari. A Gaetano Mariani *caratterista assoluto*¹⁹ vanno 8 lire, più due mezze serate senza alcuna specifica di stagione: va notato come, scendendo nella gerarchia, non solo cala il compenso, ma sfuma anche il privilegio della beneficiata in Carnevale. Pure il *primo attore, primo amoroso, e tiranni giovani* Giovanni Sabatini riceve 8 lire, ma senza alcuna beneficiata e senza diritto di scelta di parti: forse era appena arrivato a quel ruolo, forse non era un buon *primo attore*. Abbiamo, infine, anche le scritture delle due *amoroze* (Maddalena Arcelli, *amorosa e generica giovane*²⁰, e Selene Raimondi²¹, *amorosa e parti brillanti*), nessuna delle quali insignita del titolo di *prima*. È un dato significativo che sul piano contrattuale mostra,

tocento. Su questo cfr. Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario in 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 34-35.

¹⁸ Con mezze serate si intende che al seratante va un terzo dell'introito netto (non la metà come di consueto), cfr. Parmenio Bettoli, *Dizionario comico: 277 voci*, Roma, Tipografia del Corriere dei Comuni, 1885, s.v.

¹⁹ In virtù della consuetudine delle parti di favore, Mariani si obbliga pure a «recitare qualche promiscuo o altre parti di prima qualità, sempre in relazione al primo carattere. Verranno escluse le parti intieramente serie».

²⁰ Viene scritturata insieme al marito Cesare Arcelli, *generico e generico da parrucca*.

²¹ È una dilettante al debutto nel professionismo: per questo è obbligata come tutti a «vestirsi alla Borghese del proprio con lusso, e decenza analogamente al carattere che sosterrà», ma l'Impresa si impegna a fornirle «gli abiti di costume», venendole incontro

mi pare, la volontà di mantenere una contegnosa distanza tra la *prima attrice*, novella e altezzosa marchesa, e le altre donne della compagnia. Forse vi possiamo leggere già un segno di quella diffidenza verso le giovani attrici che caratterizzerà l'Adelaide matura e ne limiterà la capacità di capire e formare la nuova generazione²².

Nasce la Compagnia Drammatica Italiana

Scioltasi la Reale Sarda nel Carnevale 1856, in Quaresima i Ristori-Capranica fondano sulle sue ceneri la loro compagnia, che viene intitolata Drammatica Compagnia Italiana, prendendo spunto dai primi successi di Adelaide all'estero e cavalcando un'investitura simbolica nazionale guadagnata sul campo. La fortunata titolazione d'ora in poi campeggerà nell'intestazione dei moduli ora prestampati delle scritture, nelle quali però i nomi di Adelaide Ristori e Giuliano Capranica del Grillo non compaiono. Dalle scritture si ricavano le identità dei direttori, amministratori e segretari della compagnia, ma non quelli dei proprietari, che in tal modo mantengono formalmente l'anonimato dettato dal riserbo aristocratico, come già avevano fatto nell'Alberto Nota. È questa una delle anomalie della Drammatica Compagnia Italiana, giacché per i comici era invece motivo di vanto titolare la compagnia con il proprio cognome.

Sono passati pochi anni dal 1852, ma Adelaide è ora diventata una *vedette* europea: come costruisce la sua compagnia? A partire dall'"intronizzazione parigina" del 1855, l'attrice fa propria una politica molto precisa, del cui concetto guida così educa l'amico Balboni: «non v'è bisogno di contornarmi di alcuna nostra *celebrità* tutte incognite alla Francia ed altrove, ma bensì d'un buon complesso che armonizzi bene con me, di bell'aspetto, di decenza nell'apparenza e di null'altro»²³. Con

nella dispendiosa costruzione del guardaroba, sulla quale si veda la nota 23 del saggio di Schino in questo Dossier.

²² Su questo si veda Francesca Simoncini, *Generazioni di attori. Il carteggio di Adelaide con Maddalena Ristori e gli affanni della capocomica*, «Drammaturgia», n.s., n. 10, 2023, pp. 65-75.

²³ Lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Milano, 25 novembre 1855, in MBA, FR, *Corrispondenza* (ora in Paola Bignami, *Alle origini dell'impresa teatrale*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, p. 100).

queste parole in mente analizzeremo le scritture riferibili al primo triennio comico della compagnia (1856-1859)²⁴. Anche in questo caso la serie non è completa. Abbiamo quattordici contratti e ce ne mancano due importanti: quello con Luigi Bellotti-Bon, cugino di Adelaide, direttore della compagnia e impegnato in ruoli primari e brillanti, e quello con Achille Majeroni, che subentra dal 1858 come *primo attore* (insieme alla moglie Graziosa, *amorosa*) al posto di Vitaliani e che viene espressamente scritturato per mettere a tacere le accuse secondo cui Ristori si era contornata solo di artisti mediocri²⁵. Dei Majeroni abbiamo però il contratto per il biennio successivo, e si può presumere che non si discostasse troppo dal precedente. Si può dunque arrivare ad analizzare 15 scritture per 21 comici, comprendendo quasi interamente l'organico della compagnia, salvo un paio di ruoli minori che furono rimpastati nel triennio²⁶.

In questo caso il rapporto tra comici pagati su base giornaliera (in un caso mensile) o con onorario prestabilito è più confuso e difficile da decifrare. Rispetto alla distribuzione dei ruoli e delle beneficiarie, invece, la politica dell'attrice-marchesa appare molto decisa. I ruoli primari ora sono ridotti al minimo ed esclusivamente al genere maschile. La compagnia ha un *brillante*, Bellotti Bon, e un *primo attore*, prima Cesare Vitaliani²⁷, poi Majeroni. Non esistono ruoli primari femminili, oltre a quello della *prima donna*, ma neppure ruoli secondari. Di fatto, le donne sono del tutto escluse dallo strato intermedio di potere tra Ristori e il resto della compagnia.

Il resto della compagine è formato da generiche e generici, a cui Ristori può attribuire le parti più liberamente. In quattro casi però – e questo mi sembra un dato davvero interessante e, forse, unico – troviamo degli atipici “generici-non-generici”, generici cioè che ricevono in seconda istanza mansioni molto precise. Giacomo Glech è scritturato come *generico di primo rango* cioè *padri, tiranni, promiscui*; Eugenia Barracani come *generica primaria* cioè *seconde donne e madri*; Barbara Feliziani

²⁴ Si tratta delle scritture dal n. 12 al 25 e della n. 40.

²⁵ Cfr. Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 111. Su Majeroni, cfr. Rita Majeroni, *Achille Majeroni. Grande attore sul palcoscenico dell'Ottocento*, Milano, Crocetti, 2005.

²⁶ Facendo riferimento alla sottoserie *Avvisi ed elenchi artistici*, la compagnia doveva essere di venti-ventuno elementi.

²⁷ Vitaliani è scritturato anche come *primo amoroso*. Nel suo contratto è depennato l'obbligo di recitare anche nelle farse (art. 10), segno distintivo del primattorato.

come *generica primaria* cioè *madri, seconde donne, caratteristiche*; Annunziata Glech, *generica* cioè *servette, seconde donne*. Se la scrittura di Glech testimonia il più generale percorso di promozione del *primo generico* a ruoli che andavano verso la sparizione e che potevano essere da esso assorbiti²⁸, ben diverso è il caso delle tre donne, la cui genericità è negata di fatto dall'attribuzione di impieghi definiti. Le *generiche* erano attrici principianti, spesso dilettanti, avevano parti insignificanti, paghe bassissime: risulta davvero una curiosa anomalia vederle per contratto impegnate in ruoli di tutt'altro carattere e prestigio. Era una soluzione inventata *ad hoc* dai Capranica per correggere la distorsione implicita nell'architettura di una compagnia che non prevedeva scritturate di valore? Ovvero: era un modo per mantenere la pacifica convivenza della comunità, azzerando le pretese nel momento della distribuzione delle parti e l'anarchia che sarebbe potuta nascere dall'assenza di precise qualifiche? Oppure i Capranica-Ristori pagavano meglio e più degli altri, per cui attrici capaci di fare la *seconda donna* e la *madre* si lasciavano scritturare anche come *generiche*? Sembra più sensata la prima ipotesi, ma per rispondere bisognerebbe comparare molte più scritture di quanto non sia possibile ora.

Rispetto alle scritture della Alberto Nota le beneficiarie sono nettamente ridotte. Non conosciamo il contenuto del contratto di Bellotti Bon, ma fra le scritture conservate c'è solo un attore a vedersi concessa «una mezza beneficiata da darsi al Teatro Italiano di Parigi» e non è il *primo attore*, ma Pasquale Tessero, *generico primario*, cognato di Adelaide, in quanto consorte della sorella Carolina. È un dato importante, che ci ricorda come il sistema familistico della compagnia ottocentesca, destinato a rimanerci per la gran parte oscuro perché parenti e famigliari solo raramente venivano ingaggiati tramite scritture, prevedesse una rete di protezioni e privilegi riservati ai membri della famiglia.

Sul piano formale, le scritture della Drammatica Compagnia Italiana si allungano e precisano nell'articolato (si arriva ora a 16 punti). Vi è aggiunto l'obbligo di firmare e rispettare il *Regolamento di palcoscenico*, che ricapitola le consuetudini che regolano il comportamento e il lavoro

²⁸ Cfr. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, cit., pp. 287-291, che chiarisce come i *generici* riuscirono in alcuni casi ad elevarsi a ruolo e avessero molta più dignità delle *generiche*.

di attori, attrici e tecnici²⁹. Il *Regolamento* si consolida proprio nel corso del XIX secolo e ancora oggi, attraverso la stratificazione del riproporsi degli usi e il suo continuo aggiornarsi al presente, è allegato ai Contratti Collettivi Nazionali di Lavoro, come reperto vivente di un passato e di una tradizione.

Fra i nuovi articoli inseriti nelle scritture sono significativi, per la portata novatrice e l'impatto sul sistema distributivo, quelli che riguardano le tournées all'estero, introdotti già nel terzo, che menziona l'obbligo «di recarsi in qualunque città d'Europa che venga dal Direttore indicata [...]», precisando il raggio d'azione della compagnia. Sappiamo bene che i comici italiani avevano perso da tempo l'uso sistematico di recarsi all'estero. Da dove presero spunto i Ristori-Capranica per regolamentare questa casistica?

Abbiamo un precedente nella convenzione che gli artisti della Reale Sarda avevano firmato in occasione della tournée del 1855, tanto spinta e voluta proprio da Giuliano. Già in questo prezioso documento troviamo fissate le consuetudini di base che resisteranno nel tempo: il conduttore Francesco Righetti si obbliga a corrispondere «l'aumento del trenta per cento sulla paga giornaliera [...] dal giorno della partenza fino a quello del loro ritorno in patria»³⁰, a pagare i viaggi fuori Italia in seconda classe in ferrovia e in posti interni nelle diligenze, ma non le spese di passaporto che rimangono a cura degli artisti. Gli artisti si obbligano a loro volta a ridurre il vestiario allo stretto necessario per il repertorio che sarà dato all'estero. Sul fronte organizzativo, la convenzione rappresenta una pietra miliare nella storia della circuitazione italiana e concretizza sul piano formale il nodo di interconnessione fra la morente tradizione delle compagnie privilegiate e l'ascesa delle compagnie grandattoriali a vocazione internazionale. Non ci aiuta però a risalire alle origini delle consuetudini che riguardavano le tournées all'estero. L'ipotesi di una

²⁹ Anche il *Regolamento di scena* della DCI cambia negli anni naturalmente, assorbendo per esempio articoli che prima erano indicati nelle scritture, come nel caso dell'obbligo per gli attori di tagliarsi barba e baffi.

³⁰ Intitolato *Convenzione seguita fra l'Impresa e gli Artisti della R. Compagnia sarda per dare un corso di rappresentazioni a Parigi ed altri teatri fuori d'Italia nell'anno 1855*, il documento è manoscritto su carta intestata della «Compagnia Drammatica al servizio di S.M. il Re di Sardegna, ecc.» e si trova presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo Rasi, cart. 5, n. 11.

derivazione dall'opera e dal ballo³¹, dove il fenomeno della circuitazione internazionale era già radicato, è tutta da verificare. Rosmini conferma l'abitudine delle imprese di pagare i viaggi agli artisti all'estero, ma rispetto all'aumento della paga riporta un caso in cui si parla del 50, non del 30%³². Nella scrittura prestampata di Ristori con la Domeniconi-Coltellini (1846) l'art. 4 specifica che, nel caso in cui la compagnia fosse andata a Palermo, il viaggio in mare Civitavecchia-Palermo sarebbe stato a carico dei capocomici e non dei comici, come normalmente nei viaggi in Italia³³. Dunque il discrimine poteva anche essere la durata e la pericolosità del viaggio? Per capirlo ci vorranno altre ricerche.

Le scritture del "giro del mondo"

Le sei scritture concluse in occasione del "giro del mondo" (1874-1876)³⁴ rappresentano la compagnia al massimo della sua esposizione internazionale. Hanno una durata inferiore al triennio, sono finalizzate al "progetto" del tour, affrontato da una compagnia di ventidue membri. Ci mancano gli accordi con i numerosi parenti di Adelaide coinvolti nel giro: il fratello Cesare, direttore di scena e la moglie Amalia; la nipote Giulietta Tessero, sorella di Giovannino impiegato nell'amministrazione, e il marito Edoardo Majeroni, in alternanza con l'intramontabile Giacomo Glech assunto, forse più per anzianità che per merito, alle parti primattoriali; l'amministratore Luigi Trojani, cognato di Adelaide (era stato sposato con la sorella Annetta).

³¹ Sull'ambito, piuttosto trascurato dagli studi, delle scritture di ballo, cfr. il saggio di Giulia Taddeo in questo Dossier.

³² Enrico Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano, Manini, 1872, vol. I, § 421, "Importanza della espressione *teatri fuori d'Italia*". Rosmini non spiega che cosa si intenda per estero o fuori d'Italia. Probabilmente si intendevano i territori fuori da quella che in età postunitaria sarà chiamata Italia geografica (ma con esclusione talvolta delle isole).

³³ Scrittura n. 3, 17 giugno 1846, in MBA, FR.

³⁴ Per la ricostruzione del giro del mondo, si vedano Livia Cavaglieri, Emanuela Chichiriccò, Marina Romani, *Per un'analisi economica del "giro del mondo" di Adelaide Ristori (1874-1876): la scommessa di Adelaide e Giuliano e Thaiz Bozano, Mappa interattiva del "giro del mondo" di Adelaide Ristori*, entrambi in *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali*, cit., pp. 38-106 e 107-110.

Questa volta il “tasso di genericità” diminuisce di peso (ma non sparisce) e alle due attrici principali sono restituiti i ruoli di diritto: Zaira Boyer è *prima attrice*, *giovane amorosa* e *generica*, mentre Giuseppina De Stefani è *seconda donna*, *madri* e altre parti primarie, nonché *prima donna*, quando non recita Ristori. È forse un segno del tempo che passa e della consapevolezza di Adelaide di essere destinata al declino (il tour avrebbe dovuto essere un addio alle scene, anche se il ritiro avvenne solo dieci anni più tardi): le attrici più giovani non possono più essere schiacciate come si era fatto nel pieno del fulgore e sono necessarie al bilanciamento drammaturgico della compagnia.

Se le donne hanno riconquistato i ruoli, le beneficiarie sono, nelle sei scritture del giro del mondo, completamente scomparse. Scorrendo il *Repertorio giornaliero delle rappresentazioni*, si evince che l'unico artista che ebbe regolarmente delle serate (oltre a Ristori naturalmente e a una data concessa al fratello Cesare) fu il *primo attore* Edoardo Majeroni, del quale non è tuttavia conservato il contratto. Dal *Repertorio* risulta tuttavia un «beneficio artisti», in corrispondenza della data del 19 gennaio 1875, a Città del Messico, durante il quale furono dati gli atti terzi di *Elisabetta e Maria Stuarda* e una miscellanea fra farse e arie d'opera (da *Cenerentola* e da *Elisir d'amore*). Sparso tra gli *Avvisi ed elenchi artistici* (è il n. 78), il Fondo Ristori restituisce un foglio datato Lima il 9 novembre 1874, che aiuta a ricostruire il fatto, offrendoci un raro esempio di vita assembleare della compagnia, all'ombra dei potenti capocomici. In questa carta «tutta la Compagnia chiamata in casa dell'Amministratore Signor Trojani, onde mettersi d'accordo sulla serata di beneficio gentilmente accordataci» dichiara di avere deciso all'unanimità di tenere la serata in Messico e stabilisce che i proventi saranno divisi in porzioni identiche. Mentre Adelaide Ristori aveva imparato a sfruttare le beneficiarie per accrescere il prestigio della propria fama e fare incetta di favolosi incassi e meravigliosi doni³⁵, la serata di beneficio accordata ai comici era un modo per sostenere i bassi redditi degli scritturati, nel corso di un *tour* durante il quale – specie nei paesi affacciati sull'Oceano Pacifico – il costo della vita si era rivelato una variabile più minacciosa del previsto. Varie scritture fra quelle analizzate prevedono da parte dei capocomici l'esborso di una «sovvenzione», cioè

³⁵ Si veda la lettura delle beneficiarie come momento di *piacere del pubblico* nell'articolo di Schino in questo Dossier.

di un anticipo sulla paga, nei mesi precedenti all'ingresso in compagnia. Ci accorgiamo così che il capocomicato poteva funzionare anche come uno strumento finanziario: permetteva forme di piccolo credito, a carattere mutualistico, perché gli anticipi, che venivano restituiti a rate sulla paga, non generavano interessi. Nella sua apparente insignificanza, ma puntuale ricorrenza, questo dato ci dice quanto utile possa essere analizzare sistematicamente documenti come questi: ci ricordano in questo caso non solo la precarietà economica insita nel mestiere, ma anche la capacità dei comici di trovare soluzioni interne alla loro microsocietà.

Dal punto di vista formale, le scritture del giro del mondo non sono molto diverse da quelle del primo triennio. Una peculiarità, che viene introdotta dal triennio 1859-1863, è il bilinguismo dei contratti, stampati e compilati in lingua italiana e francese. Poco comprensibile sul piano del rapporto capocomici-scritturati, giacché il personale fu sempre e solo italiano – a parte la breve presenza di un segretario francese – la scelta trova, a mio avviso, una spiegazione nell'articolato, dove si legge che, in caso di «divergenza d'idee sull'adempimento del contratto», l'amministrazione sottoporrà la controversia ai «Tribunali francesi come più speditivi o del luogo ove dimorasse la Compagnia». Questo forse spiega anche perché i Capranica scelsero di porre la sede della compagnia a Parigi, al di là di possibili vantaggi d'immagine, e lì la mantennero sempre, anche quando Adelaide smise di recitare regolarmente in quella città.

Le scritture del giro del mondo testimoniano anche la lievitazione e l'ulteriore precisarsi degli articoli relativi ai viaggi, che subiscono una revisione costante nel corso degli anni, a partire dalla prima tournée negli Stati Uniti (1866): i Ristori-Capranica sono diventati esperti nella complessa logistica che caratterizza lunghi e lontani spostamenti e regolano con attenzione ogni dettaglio. I bagagli vengono ora pesati alla piazza di partenza: gli attori non possono superare trenta chili di bagaglio personale e dieci per ogni parte che dovranno disimpegnare. Viene aggiunto anche un articolo dedicato esplicitamente all'America, nel quale prima di tutto si ribadisce l'obbligo di seguire la compagnia «senza eccezione né riserva alcuna»: evidentemente i ripensamenti di fronte a spostamenti transatlantici rimanevano una minaccia. Viene inoltre stabilito il pagamento di un soprassoldo giornaliero personale (2 dollari al giorno in carta-moneta negli Stati Uniti e dieci lire nel resto d'America), che però non viene dato agli artisti durante i viaggi di mare o fiume, poiché in quei casi l'impresa si fa direttamente carico del vitto.

Pionieri nella circuitazione globale, i Ristori-Capranica rappresentavano il riferimento obbligato per la regolamentazione dei viaggi. Non sorprende trovare sostanzialmente le stesse condizioni economiche nella scrittura con cui Tommaso Salvini ferma i coniugi Mancini per la stagione 1870/1871³⁶, durante la quale si recherà in Sud America. Qui però l'articolo relativo al soprassoldo non è ancora integrato nella parte a stampa, ma viene aggiunto come addizionale in forma manoscritta: è una fresca filiazione dalle pratiche dei Capranica, spuntata da scritturati che sanno il fatto loro? I Mancini in America erano già stati con la Drammatica Compagnia Italiana e il suo bel soprassoldo, al quale non avranno rinunciato facilmente. Comparare più scritture in ottica di sistema ci porta a guardare agli scritturati come a dei *passeur* o agenti di trasmissione che, con le loro richieste, potevano trasmettere da una compagnia all'altra le spore degli usi più favorevoli al funzionamento della microsocietà e stimolare l'aggiornamento lento ma costante delle convenienze teatrali. Forse possiamo leggere le trattative non solo come negoziazioni tra capocomico e scritturato, ma come luoghi simbolici di confronto fra diverse politiche di capocomicato, che i comici implicitamente portavano a comparazione ogni volta che passavano da una compagnia all'altra?

³⁶ MBA, Fondo Salvini, *Contratti*, n. 801/765. La scrittura, prestampata, è intestata «Drammatica Compagnia di Proprietà e sotto la Direzione di Tommaso Salvini».

Mirella Schino

CONTRATTI E LACRIME

ARTE E ARTIGIANATO NEL TEATRO A FINE OTTOCENTO:
CESARE ROSSI E LA GIOVANE DUSE

Ho iniziato da qualche anno una nuova ricerca sul teatro italiano di fine Ottocento, a partire da un vecchio studio sulla corrispondenza tra la Duse e la Ristori¹. Durante il lavoro ho avuto a che fare con una gran mole di documenti e di informazioni di peso disparato: contratti, biglietti, repertorio, paghe, critiche e cronache, stipendi, festeggiamenti, serate d'onore, *toilettes* di attrici e spettatrici, certe norme della collaborazione tra attori, certi aspetti del rituale complessivo, del galateo implicito ed esplicito che governa lo spettacolo. Alcuni sono interessanti, altri, la maggior parte, sconfinano con l'aneddotica, sono scarti.

Gli scarti sono spesso molto divertenti. Ma dietro il nostro piacere nel leggere gli elenchi dei regali nelle beneficiate c'è anche qualcosa di più, la sensazione di non aver spremuto tutto il loro succo. Ci possono dire qualcosa proprio sul teatro, qualcosa di specifico, non solo su fenomeni sociali legati alle abitudini degli spettatori? In fondo è lo stesso anche per i documenti più importanti, quelli che ci informano di economia o di organizzazione, di tutto quel che nella introduzione a questo Dossier ho chiamato il livello intermedio del teatro. In che rapporto possiamo metterli con la creazione? La prospettiva può cambiare se proviamo a considerare tutti questi fattori – economici, organizzativi, socio-antropologici, relativi alla vita degli attori, alle modalità con cui sono assunti in una compagnia, agli stipendi, ad alcune relazioni con gli

¹ Ho pubblicato per la prima volta la corrispondenza Duse-Ristori nel 1984 (Mirella Schino, *La Duse e la Ristori*, «Teatro Archivio», n. 8, settembre 1984, pp. 123-181). L'ho ripubblicata poi come appendice nel mio *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 407-453. Nella mia prossima pubblicazione il rapporto tra le due attrici sarà solo un filo per indagare l'artigianato teatrale ottocentesco.

spettatori, più o meno ritualizzate – come una forma paradossale di artigianato teatrale. Nel teatro italiano ottocentesco solo di rado ci troviamo di fronte a un artigianato più comprensibile per noi, quello delle prove, della lenta costruzione di uno spettacolo, e ha forme molto diverse dalle nostre. Bisogna cercare l'artigianato da altre parti.

Economia e organizzazione hanno e hanno avuto sempre una influenza fondamentale sull'arte, in particolare su quella teatrale. Ma nel caso di cui sto parlando, il teatro di fine Ottocento, diversamente da quel che accade per noi, la struttura organizzativa e quella economica si sono formate per lo più all'interno della cultura attorica, oppure hanno avuto il tempo di essere interiorizzate nel corso dei decenni. Oltre alla consueta influenza, hanno qualcosa di più, una funzione attiva. Sono artigianato: non proprio tecniche, ma qualcosa che sta al posto delle tecniche. Pur senza avere niente a che fare con la visione o la creazione, sono ciò che la sorregge, sono la sua base e il suo scheletro. Sono però un artigianato privo di consapevolezza, o autocoscienza, e le tensioni sceniche che modella poggiano piuttosto su consuetudini di lunga durata, un po' come succede per quel che riguarda il livello pre-espressivo dell'arte attorica così utilmente individuato da Eugenio Barba².

Nel nostro caso, le consuetudini non riguardano la postura del corpo, ma abitudini reiterate che vanno da usi come scene dipinte, o arredi reperiti sul posto, o il fondamentale uso dei ruoli, ad aspetti meno noti e appariscenti, quello che ho chiamato "scarti": modi di inchinarsi e opporsi al volere degli spettatori, applausi e rituali di consenso e dissenso. Modi di farsi guardare dagli spettatori, scelte del repertorio, continuità tra arte e vita: tutto questo finisce per costituire lo scheletro dell'arte. Artisti di genio riescono poi a utilizzare alcune funzioni artigianali per le loro impennate d'arte.

² Eugenio Barba ha individuato un livello del lavoro dell'attore largamente transculturale, che ha chiamato pre-espressivo e che non riguarda interpretazione, stile, volontà del performer, ma l'insieme di tensioni che governano la postura del corpo in modo da renderlo interessante per chi guarda, non direttamente indirizzato alla creazione, ma fondamentale per sorreggerla e influenzarne la qualità. Cfr. in particolare il suo *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993. Il discorso di Barba è stato di grande importanza perché ha permesso esplorazioni sul lavoro degli attori in scena a un livello più sotterraneo rispetto alle consuete discussioni su condizionamenti culturali o stili.

L'Ottocento – così diverso, così complesso – è difficile da capire per occhi del Ventesimo secolo, anche di studiosi. Ed è uno specchio inquietante per capire i nostri vantaggi e i nostri svantaggi. Lo aveva ben capito Gerardo Guerrieri, di cui, nel corso della mia ricerca, ho trovato questo appunto:

la storia non è possibile come modo di vivere per me
è un'integrazione
è qualcosa che uno fa per capire,
per aprirsi,
per confrontare altri tempi altri mondi
un'altra umanità
e questo confronto dev'essere continuo
com'erano? E perché erano così?³

Propongo una piccola indagine, in cui i contratti sono solo un punto di partenza. Riprenderò storie e materiali in parte noti in parte nuovi, intrecciando questioni e dati molto diversi all'interno di un arco temporale ridotto, poco più di tre anni, dal dicembre del 1879 all'ottobre del 1883, forse troppo pochi per mostrare davvero la portata dell'artigianato. Ma sufficienti per spostare il nostro punto di vista più in basso, al livello delle fondamenta, di quanto metta in moto l'arte degli attori e lo sguardo degli spettatori.

Dicembre 1879

Claudio Meldolesi ha notato come per rompere l'imprinting imposto dagli artisti della generazione risorgimentale, dominata da Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, fosse stato necessario che la loro arte si indebolisse per l'età⁴. Non sono del tutto d'accordo con lui. Certamente la generazione successiva a quella risorgimentale (quella della triade Giacinta Pezzana, Adelaide Tessero, Virginia Marini) ha molto in comune con la precedente. Le unisce una idea di teatro, che per loro sembra configurarsi come capolavoro da ammirare, luogo soprattutto di nobili passioni, arte competitiva tra le altre: quel che la Ristori

³ Archivio Guerrieri, *Fondo Duse*, raccoglitore 4, cartella 5.

⁴ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 11-12.

chiamava «grand'arte»⁵. Se ne differenzia per molte variazioni di stile e di repertorio. Ma nel complesso, a me sembra che la generazione più giovane, più che non essere in grado di operare fratture rispetto alla precedente, miri ad altro, a una essenziale azione di consolidamento in patria di regole e relazioni sia economiche che organizzative, per quel che riguarda i rapporti con gli spettatori, e quelli interni alle compagnie. Le grandi tournée internazionali che avevano caratterizzato i vertici dei risorgimentali erano importanti, però, pur dandogli uno sfogo, non toccavano il sistema italiano. Anche il ruolo di indiscussi punti di riferimento – ma estranei alle logiche teatrali correnti – che i tre componenti della triade risorgimentale continuavano ad avere nei giornali o nei dibattiti è segno di un bisogno e di una volontà di stabilizzazione⁶.

Proprio per questo gli anni Ottanta sono particolarmente interessanti: sono un momento in cui la situazione italiana è stata consolidata da molti punti di vista, compresi quelli economici ed organizzativi, e su questa solidità può maturare una violenta frattura artistica.

La mia indagine riguarda gli anni delle prime affermazioni di Eleonora Duse. Partirò dal piccolo gruppo di contratti che Cesare Rossi stipula per l'anno comico 1880/1881 – documenti, come tutti i contratti che riguardano gli attori, eccezionalmente ricchi di informazioni concrete, su vite, viaggi, relazioni, gerarchie, quindi su tutto quel magma che, cristallizzato dalle consuetudini, acquisisce lentamente un ruolo di artigianato, di supporto alla creazione, aprendo uno spiraglio sui rapporti interni alle compagnie, in particolare con il capocomico, o su quelli con il pubblico, o sul sistema dei ruoli. Un certo gusto per l'ordine, un figlio avvocato, forse perfino la preoccupazione di dover giustificare i propri conti con il Comune di Torino⁷ hanno fatto sì che Cesare Rossi abbia

⁵ Cfr. due lettere di Adelaide Ristori a Tommaso Salvini, entrambe conservate nel Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in poi, MBA, FR), la prima del 29 dicembre 1899 (ora in Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 101), l'altra dell'8 gennaio 1900.

⁶ «L'Arte Drammatica» si riferisce a loro chiamandoli con appellativi un po' risibili, ma efficaci, come «celebrità nel sacco» o «celebrità milionarie», e nell'annuale *Quadro comico*, cioè il prospetto con l'elenco delle principali formazioni, presentate in ordine vagamente gerarchico, pubblicato tra febbraio e marzo, sono collocati al centro, in posizione onorifica, ma isolata.

⁷ Cesare Rossi aveva pattuito con il Comune un affitto privilegiato del Teatro Carignano per una compagnia semistabile. Armando Petrini, che ha studiato la documenta-

miracolosamente conservato molti documenti di tipo organizzativo per questo periodo, e qualche minuta di lettera di reclutamento. Il primo contratto che esaminerò è quello che Rossi stipula con la *prima attrice*, Giacinta Pezzana, datato, nella sua versione definitiva, Napoli 17 aprile 1879⁸. A differenza della maggior parte degli altri contratti che ho avuto modo di vedere⁹, quelli di Rossi non sono prestampati con clausole aggiunte, in genere a mano, ma sono tutti manoscritti, con parti, come sempre, cancellate o cambiate per modellarsi sui singoli casi. Nel 1879, la Pezzana faceva parte della compagnia stabile del Teatro dei Fiorentini di Napoli, in cui aveva avuto un ruolo direttivo determinante, anche se non sufficiente a garantirne la solidità.

Il contratto, come gli altri di Rossi, riguarda l'arte rappresentativa nell'Italia "geografica", comprese quindi Trieste, Dalmazia, Nizza, e quelle che vengono definite «Isole Italiane». Riassumo i diversi punti:

1. la Pezzana farà parte della compagnia dal primo giorno di quaresima del 1880 fino all'ultimo giorno del Carnevale della stagione 1882/1883;
2. farà parte della compagnia in veste di *prima attrice assoluta* ed è quindi tenuta a studiare e recitare tutte le parti relative al suo ruolo;
3. è tenuta a partecipare a tutte le prove, con una multa se non si rispetta l'orario;

zione, ha supposto che la cura per la conservazione dei contratti derivi da una necessità di rendicontare al Comune (*La Drammatica Compagnia della Città di Torino (1877-1884). Il progetto, le vicende, qualche dato*, in 1861/1961: *un secolo di circuitazione teatrale in Italia. Attori, compagnie, piazze*, a cura di Leonardo Spinelli, Roma, tab edizioni, 2024, pp. 83-118: 87), un'ipotesi che però non spiega la sopravvivenza di tutti i documenti.

⁸ Fano, Biblioteca Federiciana, manoscritti Cesare Rossi (d'ora in poi BF, ms. CR), cart. 24 a). Di alcuni contratti Rossi conserva sia la versione finale che una prima bozza.

⁹ Cfr. il saggio di Livia Cavaglieri per questo Dossier. In precedenza, avevo confrontato i contratti di Rossi con alcune scritture dello stesso periodo fatte dalla Ristori, in anni in cui però faceva compagnia solo per specifiche tournées. Per i suoi contratti la marchesa usa moduli in parte prestampati; le clausole, trattandosi di un periodo breve, sono di numero inferiore (mancano, per esempio, quelle sulla malattia). Le condizioni fondamentali (il 30% in più durante tournée all'estero, il grosso dei bagagli affidato al capocomico) sono uguali. Mancano i riferimenti alle beneficiarie. Per quel che riguarda le paghe, un *primo attor giovane* della Ristori nel '79 guadagna più o meno quanto Arturo Diotti, *primo attor giovane* di Rossi nell'81. I contratti della marchesa sono conservati in MBA, FR. Molte norme rimangono invariate fino al Novecento, come mi ha segnalato Serena Sansoni, che l'ha constatato per la ricerca fatta per il suo saggio in questo Dossier.

4. deve viaggiare e mantenersi a proprie spese, e vestirsi con lusso e decenza (si intende: per le scene);
5. recarsi in tutte le piazze decise da Rossi, da cui non potrà allontanarsi senza permesso, portando sempre con sé il vestiario per le prime quattro rappresentazioni in una nuova piazza e per le ultime quattro della vecchia (evidentemente per evitare situazioni di disagio per il mancato arrivo di un baule). Non potrà rifiutare i teatri diurni, ritenuti popolari. Nel caso di doppie rappresentazioni è tenuta a farle tutte e due, ma ha diritto al solito «mezzo speso secondo l'uso», cioè probabilmente una mezza paga giornaliera, o comunque a un rimborso parziale in più;
6. deve farsi sempre trovare in tempo nella piazza indicata;
7. assentarsi solo in caso di grave malattia, per la quale deve presentare certificato del medico del teatro e, anche in questo caso,
8. ha diritto a dieci giorni di assenza pagati e non di più;
9. per le tournée Rossi è tenuto ad occuparsi degli effetti che gli vengono da lei affidati; quindi, almeno parte del bagaglio è a suo carico;
10. in caso di forza maggiore, cioè guerre, morti reali, calamità naturali, Rossi ha diritto a sospendere le recite senza pagare la compagnia;
11. tutti sono tenuti a riconoscere un regolamento di palcoscenico, per garantire il buon funzionamento della compagnia¹⁰;
12. l'unico a poter intervenire su un testo è il capocomico, se gli attori tentano qualche manomissione, saranno multati;
13. la Pezzana, *prima donna assoluta*, avrà una paga di 22.000 lire, una cifra veramente cospicua¹¹;

¹⁰ I regolamenti variano da compagnia a compagnia ma con una base simile, vanno dal divieto di portare animali in scena durante le prove agli accordi necessari tra le attrici per evitare eccessiva uniformità nei colori del vestiario. Claudia Palombi ha proposto l'esempio pubblicato nel 1911 da «L'Argante» nel suo *Il gergo del teatro: l'attore italiano di tradizione*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 93-99.

¹¹ Benché alta, non è la cifra che la Pezzana aveva chiesto a Rossi, che era di 25.000 lire, come si evince da una lettera al capocomico, in cui parla anche di uno stipendio dell'anno precedente, a Napoli, di ben 30.000 lire (in quel caso, però, precisa, aveva funzioni sia di *primattrice* che di direttrice). Cfr. una lettera a Cesare Rossi del 18 gennaio 1879, ora in Laura Mariani, *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 93.

14. ha diritto anche a quattro beneficiate (cioè serate in cui l'attore prende metà degli incassi), due a Torino, le altre due dove vuole;
15. ha diritto a un riposo settimanale. Ma – altra clausola interessante – se recita tre tragedie i riposi settimanali diventano due. Forse le tragedie sono testi più lunghi, o sono considerate più faticose;
16. se la compagnia, invece di rimanere a Torino i cinque mesi previsti, gira tutto l'anno, l'attrice avrà diritto a una beneficiata per ogni tappa che preveda almeno venti rappresentazioni, cosa che ci suggerisce come la perdita dei vantaggi economici della semistabilità dovesse essere compensata da un aumento di serate d'onore, e quindi, di fatto, un aumento di stipendio per gli attori.

Il contratto, nelle sue clausole standard, è una buona fonte sulle condizioni di lavoro degli attori, sugli impegni e il vasto potere del capocomico. Ancora più interessante è vedere come alcune pratiche abbiano una lunga durata, per esempio quella di far portare con sé agli attori i costumi delle ultime quattro repliche di una piazza e delle prime quattro della piazza successiva. Il lavoro su questo tipo di materiali è appena iniziato, ne sappiamo ancora troppo poco¹². Ma ci permette di capire l'importanza e i modi della stabilità del teatro ottocentesco.

Le varianti tra bozza e versione finale del contratto con la Pezzana indicano la misura della capacità contrattuale della contraente. Il pagamento è a questo punto ormai pattuito, ma anche il rispetto e il rango sono merci di un certo peso da trattare. Per esempio, nella bozza c'è un riferimento cassato a finte malattie (multabili) o al fatto che i malanni, per essere pagati, non devono venire da “stravizi”. Un'altra

¹² Cfr. anche il lavoro che Livia Cavaglieri ha cominciato a fare per quel che riguarda il “giro del mondo” della Ristori dal 1874 al 1876, molto vicino agli anni che qui sto trattando; cfr. Livia Cavaglieri, Emanuela Chichiriccò, Marina Romani, *Per un'analisi economica del “giro del mondo” di Adelaide Ristori (1874-1876): la scommessa di Adelaide e Giuliano*, in *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025*, a cura di Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli, Ruben Vernazza, Bologna, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 2026, DOI 10.6092/unibo/amsacta/8829, pp. 38-106. Ma cfr. anche i contributi di Livia Cavaglieri e di Giulia Taddeo per questo Dossier. Per quel che riguarda me, come ricordato, ho cominciato a lavorare da qualche anno su documenti degli ultimi decenni dell'Ottocento; il lavoro di Serena Sansoni sull'ambiente di Luigi Rasi le ha fatto portare alla luce contratti del 1899.

clausola eliminata riguarda le malattie croniche, la cattiva condotta, il poco rispetto per la direzione, la scortesia verso i compagni, che danno al capocomico il diritto di rescindere il contratto. Più difficile da capire è l'eliminazione della clausola che riguarda l'obbligo per l'attrice di seguire la compagnia in caso di tournée all'estero, per le quali veniva indicato il consueto cambiamento di paga (il 30% esclusi i periodi di viaggio, se lunghi). La Pezzana, tra l'altro, era stata criticata per aver voluto compiere una tournée internazionale con una compagnia inadeguata, cosa non esente da ricadute sugli incassi¹³; avrebbe dovuto quindi teoricamente accogliere perfino con piacere l'ipotesi, per quanto remota, di un viaggio circondata da una formazione di buon livello.

Alla fine, è specificata la penale per i due contraenti in caso di rottura di contratto, generalmente quasi un anno di paga. Per la Pezzana è di 20.000 lire. Però un'aggiunta datata Torino 22 maggio 1880 invalida tutto: la collaborazione avrà, per reciproco consenso, la durata di un solo anno, e si concluderà nella primavera dell'81. La *prima attrice* è entrata in compagnia a febbraio, sono bastati tre mesi per chiudere il suo rapporto con la semistabile torinese. Il contratto regola minuziosamente rapporti di compagnia e perfino vita privata, è stato discusso, accettato o modificato in ogni suo codicillo. Però poi romperlo sembra molto facile¹⁴.

Colpiscono in particolare l'entità della paga della Pezzana; la regolamentazione ferrea delle beneficiarie e dei viaggi all'estero; il modo in cui è sottolineata la necessità di vestirsi «con lusso e decenza» (cioè, per le attrici, di farsi carico del gravoso impegno di costumi di un certo livello, ci torneremo). Ma tutto l'insieme delle clausole ci regala un quadro molto vivo della vita quotidiana. Per esempio, l'obbligo per l'attrice di portare con sé alcuni costumi per evitare che ritardi nella consegna dei bauli inceppino il meccanismo delle repliche: sono costumi per otto repliche, e visto che spesso si cambia testo ogni sera non è un peso da poco. Il contratto ci informa sulla questione delle malattie, anche per una *prima donna* così importante come la Pezzana. Ed è interessante

¹³ Cfr. Cavaglieri, Chichiricò, Romani, *Per un'analisi economica...*, cit., p. 55.

¹⁴ Laura Mariani si è chiesta il perché di questa improvvisa rottura, tanto più che dalle sue lettere la Pezzana appare felice di tornare a Torino. Ufficialmente il motivo è il suo desiderio di tornare a lavorare all'estero, ma secondo la studiosa non si trova bene all'interno della compagnia di Rossi, in cui c'è un clima eccessivamente intrigante (Mariani, *L'attrice del cuore*, cit., p. 84).

anche osservare le dimensioni del potere capocomicale, che permette di sospendere le recite senza paga in caso di calamità: il che vuol dire che una eventuale calamità peserà tutta, economicamente, sulle spalle degli attori. In più c'è anche la clausola sull'alterazione del testo, permessa rigidamente solo al capocomico. Su temi come la paga e le beneficiarie tornerò tra poco.

Se confrontiamo queste clausole con quel che conosciamo della storia della compagnia, ne viene fuori una mescolanza tutta particolare di rigidità notarile, ed elasticità fattuale, che non può riguardare il solo caso Rossi. La rottura del contratto è definita «di reciproca convenienza» e quindi, forse per questo, abolisce la penale. Ma ad esempio il punto 2, cioè l'impegno a recitare tutti i testi del suo ruolo, è poco più che simbolico: Rossi dà per scontato che la Pezzana rifiuti alcune parti, lo vedremo. Direi che serve soprattutto a impedire alla *prima donna* di protestare per le scelte di repertorio del capocomico.

Soldi, stipendi, spese

Dal contratto di Rossi con la Pezzana abbiamo visto come una donna, naturalmente una *prima donna*, possa essere una persona che guadagna molto. Anzi, è lei quella che guadagna di più, nella compagnia. Più di tutti gli uomini. La sua alta paga, 22.000 lire, è superiore a quella dello stesso Rossi, 20.000 lire¹⁵. In quanto capocomico, e quindi finanziatore, ha anche altre entrate, ma quella è la sua paga di *primo attore*. Si ripropone con forza la questione della anomalia teatrale femminile: l'incredibile diversità rispetto alla situazione "normale" delle donne fuori dal teatro.

Sbalordisce, letteralmente, la possibilità per una donna di guadagnare tanto, senza essere una cortigiana o una tenutaria di casa di tolleranza, e senza neppure essere una eccezione all'interno del proprio mondo. Ci si

¹⁵ BF, ms. CR, cart. 19, *Registri attori, Condotta, spese straordinarie, copiatore, autori, mediazioni, posta*, anno 1880-1881. La paga della Pezzana a Napoli era stata (almeno secondo quel che lei scrive a Rossi) di 30.000 lire, come *prima attrice* e direttrice. Secondo quel che ha ricostruito Laura Mariani, nel triennio 1865-1868 aveva avuto, nella compagnia di Bellotti Bon, uno stipendio di 16.000 lire (*L'attrice del cuore*, cit., p. 80). Lo stesso Bellotti Bon, come vedremo, afferma che lo stipendio di una buona *prima attrice* si aggira intorno alle 18.000 lire.

può chiedere quanto questo influisse sulle famiglie e sulla vita di coppia, in genere endogama. I giornali di conti di Rossi degli anni successivi indicano una cifra unitaria per le diverse coppie della sua compagnia¹⁶ – la Duse e il marito, Flavio Andò e la moglie, Teresa Leigheb e il marito, e non solo loro. Ma la Duse, prima di sposarsi, prendeva un terzo in più di Tebaldo Checchi, suo futuro marito, e sarà lei, più tardi, ad avere il nome in ditta accanto a quello di Rossi. La distanza tra lei e una donna borghese è incolmabile.

La *prima donna* è un innegabile polo di attrazione, favorito da una drammaturgia francese spesso imperniata su passioni femminili, sulla *toute-puissance* delle donne, come aveva scritto Dumas¹⁷. Polese, nella sua rivista tanto nota e letta, «L'Arte Drammatica», si rivolge per lo più alle cortesi lettrici, al femminile. Però non dobbiamo trarne una immagine illusoria: la parte determinante, nel capocomicato, nel pubblico e non solo, era maschile. Ed era privilegiata nella più frequente, più economica, rapidamente dimenticata drammaturgia italiana.

Per quanto la faccia commerciale del teatro avesse permesso una relativa parità tra generi, la situazione reale era molto più complicata e incerta. Per esempio, se nella coppia Checchi il polo di attrazione e la causa degli aumenti di salario sarà la moglie, l'amministrazione dei soldi e dell'immagine pubblica rimarrà nelle mani del marito. Un altro indizio, tutto diverso, della sostanziale ambiguità della parità femminile possiamo trovarlo nel problema dei costumi, che costituiscono una spesa molto ingente per le donne, senza confronto rispetto all'equivalente maschile. Di questa clamorosa differenza di spesa non si teneva alcun conto nei contratti, per quanto nota. Una delle attrazioni di un'attrice era la bellezza, specie per gli spettatori, l'altra gli abiti, specie per le spettatrici. E una *prima donna* doveva vestire, se non con lusso, con dignità anche fuori scena.

Per quel che riguarda il rapporto non più tra generi, ma tra attori di alto e basso livello, le differenze salariali sono spiccatissime. I ruoli minori della compagnia di Rossi guadagnano intorno alle 2.000 lire. Tebaldo Checchi, *generico primario*, prende 4.600 lire. Ad Alessandro Duse, non

¹⁶ Non ho trovato contratti per coppie, ma nel *Giornale della Drammatica Compagnia della Città di Torino* (conservato in BF, ms. CR, cart. 8) i pagamenti, invece, lo sono.

¹⁷ Alexandre Dumas Fils, *Préface a L'ami des femmes*, in Id., *Théâtre complet*, vol. IV, Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. 9.

desiderato e non necessario, vengono proposte solo 1.000 lire, poi alzate a 1.250. Arturo Diotti, *primo attor giovane*, quindi ultima delle prime parti, poteva contare su 2.800 lire annue¹⁸. Che non erano poco – erano lo stipendio di un direttore di ospedale in Lombardia¹⁹. Ma erano anche circa un ottavo del guadagno della Pezzana. Un’alta differenza di stipendio tra i vertici di una istituzione o di una industria e i suoi livelli più bassi è consueta, e accettata. Però una compagnia era anche un mondo, assai piccolo, una trentina di persone. A fine Ottocento la vita teatrale prevedeva che rimanessero insieme, con piccole variazioni, abitualmente per tre anni. Condividevano quasi tutta la giornata, tra prove e spettacoli. Si spostavano continuamente da una città all’altra; la vita interna alla compagnia era superiore a quella con l’esterno, per quanto le prime parti non familiarizzassero molto con le ultime: con tali dislivelli sia economici che di applausi e di riconoscimenti una compagnia poteva diventare, e diventava, una incubatrice di tensioni e pettegolezzi²⁰.

Riassumendo: gli attori, anche di basso livello, di una compagnia primaria guadagnavano decisamente di più non solo di un operaio, ma anche di un impiegato²¹. Le spese erano però molto più significative di quel che potremmo immaginare. In un articolo del 1875 – gli stipendi e le spese non sembrano avere avuto variazioni rilevanti nell’arco di una decina d’anni – Luigi Bellotti Bon, capocomico di polso, imparentato con la Ristori, di cui è quasi coetaneo, fa una appassionata denuncia del complicato sistema fiscale che pesa sulla vita delle compagnie e sugli artisti, e fa un po’ di conti, stabilendo una sorta di rudimentale carrello

¹⁸ BF, ms. CR, cart. 24 a).

¹⁹ Cfr. Alberto M. Banti, *Storia della borghesia italiana. L’età liberale*, Roma, Donzelli, 1996, p. 124: il livello di impiego più basso, quello dei medici-chirurghi secondari, prendeva molto meno, intorno alle 500 lire l’anno. Banti sta riportando qui stipendi di metà Ottocento, ma le oscillazioni non sono così forti, mentre fortissima è la differenza tra chi lavora in capitali come Milano, Firenze e Napoli e chi lavora altrove.

²⁰ Tutto questo riguarda il livello delle compagnie primarie; molto diversa è la situazione delle compagnie di basso o bassissimo profilo.

²¹ Per un operaio specializzato degli anni Novanta, Banti indica una paga di circa 700 lire annue, mentre un impiegato di livello inferiore non superava le 1.500 lire (ivi, pp. 99-100). Il *Sommario di statistiche storiche d’Italia*, Roma, Istituto centrale di statistica, 1968, p. 129, indica uno stipendio di 10.200 lire per un Direttore generale; di 5.900 lire per un Direttore di sezione; di 4.250 lire per un Archivistista capo, di 1.940 lire per un commesso.

della spesa per gli attori, anzi, per i primi attori²². Vi sono attrici, dice, che guadagnano fino a 18.000 lire (ricordiamo ancora le 22.000 lire della Pezzana). Di questa considerevole cifra, metà viene spesa in costumi elegantissimi e costosi²³. E questa, precisa, non è una scelta delle attrici; è un costo fisso che viene da una volontà non contrastabile del pubblico. Con le restanti 9.000 lire devono mantenere sé stesse e una eventuale famiglia. Devono viaggiare, a loro spese, e devono pagare l'alloggio, che per le *prime donne* consiste in genere in appartamenti ammobiliati:

Quando uno rimane stabile in una città prende un appartamento smobiliato e con 6 o 700 lire ha un quartiere decente che a poco a poco ammobilia... viaggiando continuamente si deve andare in quartieri ammobiliati... e prendendoli soltanto per un mese o due si pagano carissimi. Per cui non credo di esagerare dicendo che l'alloggio non costa loro meno di 2.400 lire l'anno. Ecco dunque che di 18.000 lire siamo ridotti a 6.600 lire, poco più di 500 lire al mese per viaggiare e nutrirsi. E mettere da parte per la vecchiaia? Nulla, nulla... e nulla!

D'altra parte, il livello degli stipendi pesa sulla controparte, i capocomici. Pochi anni dopo l'articolo di Bellotti Bon, Cesare Rossi entra anche lui nel merito dei costi di una compagnia, a cui aggiunge una geremiade un po' scontata sulle sue possibili conseguenze artistiche:

[L]e nostre compagnie [...] non sono dal più al meno, che un accozzo meglio o peggio assortito di molte mediocrità attorno a due o tre buoni attori; ma come potremmo noi capocomici scritturare tutti artisti eccellenti alle paghe che essi pretendono, colle scarse risorse di cui disponiamo?... Aggiungi che la fretta di studiare, allestire, rappresentare queste Commedie nuove per ritrarne il lucro necessario, danno esecuzioni monche, imperfette, e gli attori obbligati ad interpretare ogni sera una parte nuova non possono dedicarsi allo Studio della propria arte con quell'amore che è necessario. Date queste circostanze come si possono pretendere compagnie perfette, attori eccellenti?²⁴

²² Bellotti Bon si suicida il 31 gennaio 1883, per problemi economici. Il suo articolo, *Condizioni dell'arte drammatica italiana*, è ora in Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore* [1954], Imola, Cue Press, 2020, pp. 84-87.

²³ Come vedremo, è una cifra più che plausibile. La Pezzana ricorderà di aver speso in un anno 7.000 lire in abiti nel 1862, pur essendo stata scritturata per una cifra molto bassa da Ernesto Rossi – lei sostiene 3.000 lire; Laura Mariani ha però visto nel contratto uno stipendio di 7.000 lire austriache, più o meno equivalenti alle italiane, per il primo anno, e di 8.000 per gli altri due. Cfr. Mariani, *L'attrice del cuore*, cit., p. 80.

²⁴ Cfr. Petrini, *La Drammatica Compagnia della Città di Torino*, cit., p. 23.

Redditi del mondo comico e del mondo esterno

Approfitto delle cifre proposte dal classico volume sulla borghesia italiana di Alberto M. Banti per fare qualche altro confronto, in modo da avere un'idea del modo in cui l'economia del teatro si inserisca in quella della società, e delle conseguenze a livello della considerazione reciproca. Il reddito della Pezzana è quasi pari a quello di uno dei più pagati medici italiani – 1891, Antonio Cardarelli, 28.000 lire – mentre altri illustri medici guadagnavano dalle 15.000 alle 27.000 lire. Un presidente di Corte d'appello prendeva 9.000 lire, un presidente generale di Cassazione 15.000. Riporto la lettera aperta di un giovane pretore, del 1875. Il suo reddito è di circa 1.800 lire, 4,50 lire al giorno:

Lo stipendio al pretore di lire 4,50 al giorno costituisce una vera derisione alla persona e più ancora alla scienza. Ai tempi di oggi lo stipendio minimo per un impiegato di concetto non può essere al di sotto delle annue lire 3.000 [...]. Io sono pretore in un Capoluogo di circondario e non ho che la moglie e un figlio lattante. Pago per pigione di casa L. 30 al mese, alla donna di servizio lire cinque; occorrono per le spese minute e i miei bisogni personali lire quindici: non restano che L. 85; e questa somma è appena bastevole per pagare vino, fuoco e lumi. E per mangiare e vestire? Ci vogliono almeno altre lire cento al mese. E questa somma appunto io rifondo del mio. L'ho e con dolore lo vedo sfumare²⁵.

I redditi degli attori li rendevano diversi da impiegati come da magistrati. E non stupisce, in fondo i guadagni in teatro non hanno mai avuto niente a che fare con quelli della borghesia. Però qui stiamo parlando di stipendi fissi, non degli introiti occasionali di liberi professionisti. Né il teatro ha mai consentito i guadagni che saranno poi del cinema, o anche del teatro d'Opera²⁶. Paragonare un presidente di Corte d'appello e la Pezzana non è così assurdo come può sembrare a prima vista. E se confrontiamo le testimonianze teatrali a quelle extra-teatrali i conti tornano: Bellotti Bon parla indicativamente di un costo di 50 lire mensili per un appartamento non ammobiliato, in una città importante, come solo quelle

²⁵ Cfr. Banti, *Storia della borghesia italiana*, cit. I redditi dei medici sono ricostruiti a p. 125, quelli dei magistrati a p. 118; la lettera del giovane pretore è a p. 119.

²⁶ Nel suo saggio per questo Dossier Giulia Taddeo esamina il contratto di una danzatrice di fama mondiale, che però, essendo del 1844, precedente all'unità d'Italia, è difficilmente paragonabile a questi.

toccate dalle compagnie primarie. Il giovane pretore dichiara 30 lire per un appartamento del genere in una cittadina di provincia.

Continuo con qualche altro confronto: nel 1899 il 60% dei medici condotti assunti dalle amministrazioni comunali aveva retribuzioni inferiori alle 2.000 lire, anche se talvolta integravano in vari modi²⁷. Questo vale anche per qualche attore: nel 1880 Tebaldo Checchi, *generico primario*, prende 4.600 lire l'anno, molto meno della futura moglie, eppure aveva soldi da parte. Difficile capire come li guadagnasse, anche se fa talvolta riferimento ad attività vicine al giornalismo. È vero che, in quanto uomo, era esente dal problema del vestiario, cruciale per la sua futura moglie, di cui vengono particolarmente lodati i costumi, specie quando assume le funzioni di *prima donna*. Infatti, accumula debiti, che poi le saranno saldati dal marito²⁸.

Bellotti Bon scrive un articolo polemico. Ma paragonando i suoi conti ad altre informazioni indirette – il costo di una casa raccontato dal giovane pretore, le confidenze di Alessandro Duse al fratello sul fatto che i debiti della figlia le portano via metà delle entrate – possiamo constatare la sua attendibilità, poi supportata dalla bancarotta e dal suicidio. E Bellotti Bon tace di alcune spese, non enormi, ma che sappiamo indispensabili per le attrici, come una cameriera che le aiuti non solo per la casa, ma anche per l'enorme problema dei bauli (di costumi, abiti extra-teatrali, piccoli oggetti per sistemare le case d'affitto) da rifare a ogni tappa. Le entrate sono alte, ma ancora di più lo sono le spese, che, ribadisco, segnano una profonda differenza di uscite tra gli uomini e le donne, mitigando l'anomalia femminile, e contribuendo a portare le donne di teatro ai confini di quella che era allora la moralità corrente.

Non so se sono dati che possono sembrare di dettaglio, ma ragionare sugli stipendi nelle compagnie primarie cambia l'immagine del teatro ottocentesco. Il teatro di prosa è un'arte povera, non ha confronti con quello d'Opera. Ma anche in un periodo non particolarmente fulgido il

²⁷ Banti, *Storia della borghesia italiana*, cit., p. 126.

²⁸ Lo racconta lo stesso Tebaldo Checchi nella sua lunghissima lettera al marchese D'Arcais dopo la separazione (pubblicata, incompleta, in Leonardo Vergani, *Eleonora Duse*, Milano, Martello, 1958, pp. 22-27). Il padre della Duse, Alessandro, scrive al fratello Vincenzo parlando dei debiti della figlia in una lettera del 7 maggio 1881 (ora in *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 339-340).

giro di soldi è alto, gli stipendi sono ottimi. Gli spettacoli della Ristori, la sua cura ossessiva per i costumi²⁹, sono un'amplificazione di abitudini correnti più che un'eccezione, sempre nell'ambito ristretto delle compagnie primarie. Il livello delle spese per gli abiti ci conferma che alle *prime attrici*, per contratto, era in realtà richiesto uno splendore nel vestire che contraddice la nostra idea di uno spettacolo visivamente un po' sciatto, compensato dalla qualità attorica. Solo, si tratta sempre di spese e trovate individuali: l'effetto visivo riposa molto più sui costumi che sulle scene, e le spese pesano raramente sulla compagnia e sui capocomici, molto più spesso sui singoli attori e soprattutto le singole attrici.

Il paragone tra stipendi interni ed esterni al teatro, ci fa capire inoltre qualcosa di più di un rapporto con gli spettatori intenso quanto non semplice. Il pubblico era raramente a conoscenza delle difficoltà economiche di attori e capocomici. Sapeva invece qualcosa di più sulle entrate. I contratti non erano pubblici, però «L'Arte Drammatica» enfatizzava sempre gli incassi di una serata o di una tournée, quando erano notevoli. Li faceva apparire molto più cospicui, perché pubblicava cifre che spesso poi constatiamo essere lorde, tacendo le spese, notevolissime: l'affitto del teatro poteva prendersi il 50% dell'incasso. Cosa pensavano gli spettatori, i pretori di provincia, i presidenti di Corte d'appello, i medici di fronte alle sbandierate cifre dei guadagni, o anche più banalmente al lusso dei costumi delle *prime donne*?

La distanza non era quella, siderale, che oggi ci separa da una star cinematografica. Era solo una distanza sufficiente a sancire l'estraneità: l'altra faccia di quella complicità che è il perno dello spettacolo ottocentesco.

Contratto per Cecilia Duse

Il secondo contratto della compagnia Rossi che prendo in esame è il più noto, è quello per la *seconda donna*, Eleonora Duse, nella minuta, datata 23 dicembre 1879, «Cecilia» corretto in «Eleonora» in ogni punto. Era stato preceduto da una lettera di ingaggio di cui straordinariamente è stata conservata una minuta³⁰. La lettera, dell'11 dicembre, è un documento interessante sul capocomicato. Rossi, a cui la Duse

²⁹ Un po' diverso è il discorso per le scene.

³⁰ Donatella Orecchia, *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna, 1879-1886*, Roma, Artemide, 2007, pp. 38-40, volume di riferimento per la giovinezza artistica della Duse.

è stata segnalata dalla Pezzana³¹, è preciso, cortese, ma niente affatto affabile. Sta ingaggiando un'attrice di cui ignora il nome, si rivolge a lei come alla signorina Cecilia Duse³². E fa pesare tutta la differenza delle loro posizioni: il tono è quello di un uomo molto sicuro di sé, che sa come la persona con cui sta contrattando non abbia reali possibilità di scelta, benché la sua ottima proposta sia in realtà anche un bidone, cosa di cui è evidentemente consapevole. Non solo le propone una leggera retrocessione – un ruolo inferiore a quello che aveva, *seconda donna* invece di *prima donna giovane* –, ma precisa di non volerle concedere neppure la definizione di *seconda donna* “*d'importanza*”. Vuol dire che le possibilità di emergere della giovane ancora semi-sconosciuta sarebbero in tutto dipese dal buon volere di un capocomico che non conosce e che non la conosce. D'altra parte, era una proposta lusinghiera. Cesare Rossi era un capocomico importante, ora spesso ingiustamente mal considerato dalla storiografia, soprattutto per la conclusione infelice della sua collaborazione con la Duse. Non solo era un attore noto e molto reputato, ma anche un direttore apprezzato per la sua capacità di dar vita a una compagnia omogenea, curata, di saper far crescere gli altri attori³³. Il contratto che ha da qualche tempo con il Teatro Carignano di Torino permette alla sua compagnia di passare cinque mesi nella stessa città, un vantaggio, come abbiamo visto, non indifferente per gli attori.

La Duse accetta la sdruciolevole proposta. Ma non passivamente, benché fosse incinta, senza marito, e con un padre debole. Il suo caso ci permette di vedere come una giovane attrice “indifesa” (cioè priva di protezione maschile) sapesse contrattare, e questo benché sia in una posizione tanto difficile. Tra l'altro è piena di debiti, come spesso

³¹ Scrive Laura Mariani (sulla base di tre lettere ad Alessandrina Ravizza) che, dopo una primissima impressione negativa a Napoli, la Pezzana aveva cominciato rapidamente ad apprezzarla, e si era notevolmente spesa per lei, procurandole la scrittura con Rossi e sostenendola in circostanze molto dolorose (cioè la fine della relazione con Cafiero e la nascita del figlio illegittimo). Cfr. Mariani, *L'attrice del cuore*, cit., pp. 84-85.

³² I piccoli successi napoletani della Duse nell'anno precedente erano stati evidentemente un po' locali. Ancora quindici giorni dopo, nella bozza di contratto, la Duse è chiamata «Cecilia», poi corretto, benché debba nel frattempo esserci già stata un'altra comunicazione tra lei e il capocomico.

³³ Rimando ai frequenti apprezzamenti di D'Arcais, critico sottile e acutissimo.

succedeva ai giovani di teatro, e non solo alle donne³⁴. Sapeva della gravidanza Rossi quando le scrive in termini tanto certi del consenso da sfiorare l'arroganza? Probabilmente no. Ma la Duse entra in compagnia portandosi dietro una scia di problemi che possono riguardare tutti. La sua situazione ha perfino fatto supporre che uno dei punti del suo contratto (il terzo, l'obbligo di intervenire a tutte le prove e letture, pena una multa stabilita dal capocomico) fosse stato elaborato apposta per lei, per mettere un freno al suo disordine. Invece, come abbiamo visto, è standard.

Non sappiamo con che appigli abbia negoziato a dicembre, ma possiamo vederne le conseguenze dal contratto e ancor più dalla lettera fiera di sé, con cui comunica i suoi risultati a Icilio Polese, documentazione di un modo di scrivere ancora rigido e insicuro, ma soprattutto testimonianza della quantità e varietà di capacità necessarie a una giovane donna di fine Ottocento per sopravvivere nel teatro. Uno dei principali vantaggi nell'essere figlio d'arte, non abbastanza considerato, è una capacità a mercanteggiare assorbita dalla prima giovinezza.

La lettera è una delle "notizie" (cioè uno degli stelloncini della rubrica *Notiziario*) de «L'Arte Drammatica» del 3 gennaio 1880: introduce Polese, poi, tra virgolette, c'è il messaggio della Duse, seguono i commenti del direttore, che ne approfitta per informare i suoi lettori del recente Commendatorato di Cesare Rossi, già Cavaliere. Per un capocomico è importante essere chiamato Commendatore, anche se Polese sembra liquidare un po' la notizia, vedremo in altra occasione Rossi perorare per un'altra onorificenza³⁵. È un modo per garantire al pubblico la propria affidabilità, la serietà, è una forma di ostentazione. Per ribadire un'importanza, da questo punto di vista inferiore solo a Rossi e Salvini, superiore a quella di altri capocomici di spicco.

– Comincerò subito da lei signorina Duse porgendole prima le mie congratulazioni:

³⁴ Si veda, per esempio, la richiesta di un prestito che Andò fa a Rossi in una lettera del 26 settembre 1880, in BF, ms. CR, cart. 5. Cfr. su questo anche il saggio di Livia Cavaglieri per questo Dossier.

³⁵ Cfr. una lettera di Rossi al conte Panissera, in Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 415-416.

«Carissimo,

Napoli 23 dicembre³⁶

ho firmato oggi stesso la scrittura con il cav. Cesare Rossi in qualità di seconda donna assoluta con diritto alle parti di prima attrice che non farà la signora Pezzana.

Vi sarei grata se vi compiaceste annunciarlo nel prossimo numero del vostro accreditato giornale.

Con stima vi saluto e sono

Devotissima

Eleonora Duse»

È stato un bel colpo... quello di Cesare Rossi.

– A proposito saprete già che Cesare Rossi è stato fatto Commendatore della Corona d'Italia – non per questa scrittura, ma è stato fatto – è il *terzo Commendatore* tra gli artisti drammatici, e cioè Salvini, Ernesto Rossi e lui. Spuntarla prima di Morelli e Bellotti è stato un bel fatto, e sarà un altro bel fatto quel giorno in cui col nostro *liquido* sapremo *liquidare* tutte queste onorificenze. Intanto per oggi l'uso vuole che io dica: *mi rallegro sor Commendatore*³⁷.

Visto il peso sulle finanze della compagnia di una *prima donna* celebre come la Pezzana, Rossi, da quel capocomico sagace, spregiudicato, attento ai soldi che è, sta compensando scritturando giovani³⁸. Sono molto meno costosi, anche se forse meno attraenti per il pubblico. Sono però anche più facili da dirigere per ottenere un buon complesso, e, al di là della esplosione del fenomeno Duse, la compagnia di Rossi sarà spesso portata a esempio per la capacità d'insieme.

La Duse e suo padre alla fine vengono scritturati per 7.250 lire complessive. L'aumento è destinato formalmente ad Alessandro³⁹, anche perché l'altro giovane con un ruolo primario, Flavio Andò, prende 6.000 lire.

Confrontare il contratto della Duse con quello di Andò ci permette di vedere un altro dettaglio in cui la giovane non si è adeguata alle richieste di Rossi. Andò ha firmato per tre anni, e per lui sono previsti piccoli aumenti per i due anni successivi. Il suo contratto ci informa

³⁶ Così nella rivista.

³⁷ *Notiziario*, «L'Arte Drammatica», 3 gennaio 1880.

³⁸ La formazione della compagnia alla fine comprende, nei ruoli femminili principali: Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, Teresa Bernieri, Teresa Leigh. I principali ruoli maschili sono: Cesare Rossi, Flavio Andò, Claudio Leigh, Luigi Tebaldo Checchi.

³⁹ BF, ms. CR, cart. 24 a). Nel *Registro dei drammi e della distribuzione delle parti* (BF, ms. CR, cart. 17), possiamo vedere il tipo di parti abitualmente affidate ad Alessandro Duse, comparse come: un portinaio, un servo etc.

anche di quale fosse il preciso peso economico di un'agenzia: in calce, c'è la percentuale che il giovane deve all'agenzia Polese per la sua mediazione, il 3% della paga del primo anno, e il 2% negli anni successivi, se riconfermato. La Duse, invece, benché Rossi le avesse proposto il triennio⁴⁰, fa la scelta, grave, di firmarlo solo per un anno: un evidente rischio per un'attrice ancora così poco nota. Un altro segno che guardasse con un po' di diffidenza alla proposta. O forse della consapevolezza che la sua gravidanza ancora ignota avrebbe potuto complicare la sua vita in compagnia.

Quanto poteva essere rischioso andare a fare la *seconda donna*, sia pure in un'ottima compagnia? Rasi parlerà della miopia di Rossi nel dare questo ruolo alla Duse, ma è una lettura *a posteriori*⁴¹. Secondo Cristina Jandelli, per la scelta della *seconda donna*, destinata a coprire parti di amante o comunque di antagonista della *prima donna*, contava più la bella presenza che la mobilità espressiva, perciò il passaggio da seconda a *prima attrice* era raro e difficile⁴². Il modo in cui Rossi mette le mani avanti nella sua lettera sembra confermare l'ambiguità della sua proposta («non rovinì la sua carriera con l'accettare un contratto forse in apparenza migliore di quello che le offro io, specialmente in questi anni così critici per l'Arte, perché in questa si fa presto a salire, ma si fa anche più presto a discendere, cosa che non le auguro di certo»).

Ma non dobbiamo illuderci neppure sulla certezza dei ruoli, una pratica talmente lontana da noi da rendere quasi inevitabili tanto sopravvalutazione che diffidenza. La scelta delle parti a cui la Duse è destinata in realtà, come vedremo, dipende in gran parte dalla volontà del capocomico, dal repertorio che privilegia, e, per il resto, da quel che la *prima donna* decide di non fare, come Rossi del resto sottolinea con molta chiarezza nella sua lettera di ingaggio. Il sistema dei ruoli è una architettura portante, un perno essenziale dell'artigianato teatrale, determinante per la produzione degli spettacoli. Ma non è un sistema rigido. Ruoli, contratti, regolamenti di palcoscenico sembrano contemplare minuziosamente ogni possibilità, e tuttavia bisogna aggiungere una sostanziale

⁴⁰ BF, ms. CR, cart. 24 a).

⁴¹ Luigi Rasi, *La Duse*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 1986 (1 ed. Firenze, Bemporad, 1901), pp. 22-23.

⁴² Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 357-363.

elasticità, l'inafferrabilità di ogni regola, una sfuggevolezza continua. Molte logiche implicite ci sfuggono completamente.

Il piacere del pubblico

Chissà perché, nel contratto Duse la clausola sulla beneficiata comprende una descrizione in dettaglio che manca altrove: nelle due beneficiarie l'anno che le sono concesse, «prelevate le spese ordinarie e straordinarie, affitto del Teatro e abbonamento dei Palchi», il rimanente verrà diviso in due parti uguali, una per lei e una per il capocomico. Era l'uso⁴³, e sarà un uso che rimarrà in vigore per altri settant'anni e più: in pieno fascismo, nel 1935, ancora si discute sull'utilità delle beneficiarie, e molti attori le difendono⁴⁴. Non però quelli che si presentano come i più moderni, come Tatiana Pavlova, russa di formazione, ma in Italia da un numero sufficiente di anni per conoscere questa piccola tradizione.

Nel contratto si specifica anche che l'attrice dovrà concedere il suo nome a tutte le "recite di Beneficio" che il capocomico vorrà dare, senza pretendere alcun compenso. La differenza è fondamentale per riflettere sul particolare rapporto con il pubblico di questo teatro. Le beneficiarie, o serate d'onore, erano un introito in più potenzialmente cospicuo per gli scritturati. Quelle di pura apparenza, cioè senza risvolti economici, erano sempre un vantaggio, gli attori potevano scegliere il testo in cui presentarsi, avere il loro nome in caratteri più grandi sul cartello, applausi particolari, regali tra un atto e l'altro. Era una forma di pubblicità e di presentazione. Era un aspetto importante del corpus di abitudini teatrali ottocentesche: si diceva che gli attori ne fossero felici, perché amavano farsi applaudire, ma questo fa parte del modo sempre un po' paternalista in cui si parla di loro. Anche il gusto del pubblico – applaudire più che gustare un dramma – veniva spesso stigmatizzato.

⁴³ I caratteri anche economici delle beneficiarie sono costanti e noti, e specificati in molti contratti (per esempio, oltre che in questo primo della Duse con Rossi, nel celebre contratto della Ristori del 1852 conservato in MBA, FR). Rimando anche all'articolata voce *beneficiata*, di Silvio d'Amico, dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, che comprende anche una parte su Inghilterra e Stati Uniti, di Giorgio Brunacci.

⁴⁴ La discussione viene presentata soprattutto nelle pagine de «Il Dramma» dei primi mesi del 1935.

Proviamo però a interrogare queste pratiche con occhi meno condizionati, e a valutare le beneficiate per quel che visibilmente sono, vista la loro durata nel tempo e l'affezione per esse degli attori: un altro pilastro di un sistema teatrale. Rossi fa largo uso di quelle senza risvolto economico, mentre le beneficiate con divisione degli incassi sono pochissime, rigorosamente conteggiate dai suoi contratti. Sia quelle reali che quelle di parvenza sono un modo per presentare al pubblico uno per uno gli elementi primari della compagnia e per farli brillare.

Sono anche qualcosa di più della somma di tutti i vantaggi. Erano il momento in cui la serata si trasformava da spettacolo in qualcosa d'altro: feste, celebrazioni del legame con il pubblico, e non solo ammirata rappresentazione di un testo. Dobbiamo immaginarle in un tipo di teatro che ancora non conosce il buio in sala, ma solo una forma di abbassamento delle luci. Con tutto il loro rigido e complicato rituale di applausi, regali, anche di un certo valore, interruzioni, scelte del testo con cui proporsi, enfatizzavano, e quindi ora ci mostrano, un aspetto del teatro ottocentesco sparito nella produzione normale del Novecento. Allora la zona nevralgica del piacere del pubblico stava in una relazione spettatori-attori più forte, e diversa. Più intensa, più complessa, più chiassosa, ma anche più raffinata, di quanto non sia normalmente ora. Sono un compenso alla distanza che separa la microsocietà degli attori dal loro pubblico, perfino dei loro critici o autori.

Il piacere degli spettatori non è una questione antropologica, un'appendice, un momento folkloristico, è uno dei sensi del teatro. Gli spettatori ottocenteschi hanno complessivamente un ruolo superiore al nostro, anche per la mancanza di una vera e propria critica. Il loro apporto allo spettacolo è forte. Il consolidato assestamento anche organizzativo del teatro di fine Ottocento ha sviluppato la creazione di una relazione particolare con il pubblico.

In questo contesto le beneficiate – con i loro applausi e regali – sottolineano un aspetto importante della drammaturgia di ascolto, cioè del modo in cui gli spettatori guardano, amano, godono il teatro, al netto della bravura degli attori e del valore del testo: le interruzioni. Nelle cronache teatrali romane dell'inizio degli anni Ottanta erano un aspetto vistoso della serata. Potevano essere pause tutte interne alla zona pubblico, come l'entrata della Regina, che amava l'arte, e andava spesso a teatro. Quando arrivava, cosa che non coincideva mai con l'inizio della serata e neppure del dramma, lo spettacolo si interrompeva, il pubblico applaudiva. Gli attori si inchinavano, spesso c'era un brano musicale. Le pause

più frequenti, meno eccezionali, quelle per gli applausi, i fiori, i doni, occupavano uno spazio considerevole – e non parlo dei salti di attenzione più privati, come le chiacchiere nei palchi. Però le interruzioni, a teatro, sono pericolose: la prosa non è l'Opera, in cui la potenza della musica permette di riprendere rapidamente il filo emotivo. A fine Ottocento queste pause scandivano un respiro dello spettacolo diverso dal nostro, un ritmo fatto di apici e cali di attenzione, erano integrate, come i passaggi da un quadro all'altro in una mostra. Applausi, interruzioni, richieste di ripetere una pièce sono l'apporto diretto degli spettatori alla serata, una celebrazione della presenza del pubblico non *allo* spettacolo, ma dentro. Non rappresentano la trasformazione di uno spettacolo in evento, ma ne disegnano un diverso volto emotivo, un contenuto differente.

Questa complicità non prescindeva necessariamente da un certo disprezzo sociale, che poteva dare un sapore agrodolce al rapporto. Ma la marginalità degli attori era comunque molto meno visibile al livello delle grandi compagnie, tanto più che ora, negli anni Ottanta, la vera critica teatrale, con tutte le sue geremiadi su come il teatro italiano dovesse essere riformato e salvato dalle mani dei comici, non era quasi ancora nata.

Le lunghe permanenze delle compagnie in alcune città, complementari alla varietà del repertorio presentato, permettevano una relazione basata sulla formazione di una *connoisseurship*: consentiva di osservare gli attori in molte parti, di venire a conoscerne punti deboli e forti, intelligenza nella scelta di testi, di partnership, perfino di costumi. È un teatro di cui si parla più spesso in termini di ammirazione che di entusiasmo passionale, quello che lascia col fiato sospeso.

Interruzioni, applausi, composizione delle serate, repliche non programmate sono tutte componenti minuscole del teatro, ma non insignificanti dal punto di vista di stati emotivi del pubblico, umore degli attori, relazioni reciproche: un po' come se disegnassero aureole intorno al singolo evento, alterandone la natura, amplificando il rapporto con altri eventi e altre serate.

Il secondo contratto di Eleonora Duse

La compagnia che Rossi ha formato alla fine per la stagione 1880/1881 ha successo. Nel quadro comico pubblicato da «L'Arte Drammatica» il 21 febbraio 1880, la sua semistabile torinese, grazie alla

presenza della Pezzana, guadagna il primo posto. La Duse raggiunge la compagnia a febbraio, ormai visibilmente incinta. Il 13 marzo – l'anno comico è iniziato l'11 febbraio – il corrispondente da Venezia de «L'Arte Drammatica» segnala i grandi successi della *prima donna* tanto nelle parti drammatiche che in quelle comiche. Il 20, applaudendola in Goldoni, ricorda, di sfuggita, anche la *seconda donna*, «la brava e simpatica signorina Duse». Il 3 aprile si parla della calda accoglienza fatta dal pubblico torinese a Rossi e alla Pezzana, e della benevola attenzione per i nuovi, la Duse e Andò.

Tuttavia, come abbiamo visto, già il 22 maggio, Rossi firma la rottura consensuale con la Pezzana, e si arriva a un secondo accordo con la Duse, datato 23 maggio.

Non si tratta propriamente di un altro contratto, ma di un articolo addizionale. Però è di gran peso: la giovane è scritturata per altri due anni, dal 1881 al 1883, e Rossi «si obbliga di scritturare un'altra attrice come *seconda donna* per liberare la Signora Eleonora Duse di molte parti che fa nel corrente anno. Di più la Signora Duse si obbliga di fare tutte le *prime attrici* e *prime attrici giovani* che le vengono affidate dal Sig. Cesare Rossi. La paga della Signora Duse sarà in questi due anni di 6.250 lire e più avrà un'altra mezza serata ad uso comico». Dal punto di vista economico la situazione è rimasta quasi invariata⁴⁵, ma da quello gerarchico il passo avanti è notevole, anche se la scrittura non è quella da *prima attrice*, è più ambigua. In ogni caso, l'articolo addizionale indica che prenderà – quasi – il posto della lodatissima e costosissima Pezzana. Forse Rossi si è accorto subito del suo talento, forse vuole risparmiare.

A giugno la compagnia è a Pisa⁴⁶. Secondo Matilde Serao il figlio illegittimo della Duse nasce a Marina di Pisa, quindi presumibilmente

⁴⁵ Il 12 dicembre 1880 Alessandro Duse commenterà con il fratello che la figlia resterà con Rossi l'anno successivo, «cambierà ruolo, però l'onorario sarà uguale a quest'anno. Ciò servirà a metterla in carriera. Ora per la Eleonora succederanno nuovi destini: con quel birbone di Napoli tutto è finito, sembra però che voglia maritarsi» (*Ma Pupa*, cit., p. 339).

⁴⁶ Sono date e dati presunti, vengono dai racconti fatti dalla stessa Duse o da sue amiche molto care, come Matilde Serao, *La famiglia di Eleonora Duse*, «Nuova Antologia», 16 luglio 1927. Cfr. anche Teresa Megale, *Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano*, Introduzione a Martino Cafiero, *Volere, potere. Contro Eleonora Duse*, a cura di Teresa Megale ed Elena Lenzi, Roma, tab edizioni, 2022, pp. 11-102: 22.

in quelle settimane. «L'Arte Drammatica» del 13 annuncia che la giovane è stata «ottima Aglae» ne *La sposa di Menecle*, dramma a lieto fine ambientato nell'Atene classica dell'apprezzato Felice Cavallotti. Ha già partorito? Forse non ancora.

Il 3 luglio 1880 Polese supera sé stesso con una “notizia” (p. 3), non troppo vistosa, mescolata alle altre, ma presentata in modo veramente bizzarro. Inizia così:

Che insistenza! Sono otto o dieci giorni che mi si scrive «*Butta fuori! Butta fuori?*». Ma che cosa debbo buttar fuori? Volete sapere da me le variazioni?⁴⁷ ma siete matti – Ciò che posso fare è il raccontarvi il sogno che mi sono fatto la notte passata.

«Ero vestito tutto di bianco con pantaloni a *coscia* e larghi in fondo – calzavo guanti color d'aria di fil di Scozia; la mia cervice era coperta da uno di quei cappelli di paglia che si comprano per un *pavolo* alla bocca del Molo a Livorno, accanto al friggiatore di polpi a dieci passi di distanza dal magazzino di funi del babbo di Yorick⁴⁸; ad un tratto si bussa alla porta – la mia cameriera (in sogno mi permetto delle cameriere!) alquanto bellocchia – è una comasca – piena di viso e ben nutrita nei diversi quartieri del corpo umano – apre e mi annuncia l'elegante e bravo attore Tebaldo Luigi Checchi, attualmente primo generico – con il Comm. Cesare Rossi. Ci stringiamo la mano e faccio le mie meraviglie perché non era accompagnato da qualche bella donnina⁴⁹.

È fatta, mi dice Checchi Tebaldo – il Commendatore [Rossi] – mio intimo amico – ha scritturato la Duse e la Leigheb passerà a fare ciò che faceva e che fa quest'anno la Duse, e cioè le *belle* seconde donne, e qualche *prima attrice* che rilascerà la Duse – Ma la Duse non è la Pezzana, rispondo a Checchi – e ne rilascerà pochine⁵⁰ – È verissimo, risponde Checchi, ma devi convenire che è una buona pariglia – Ci manca adesso, prosegue Checchi, caro amico, una giovanetta di nome

⁴⁷ «L'Arte Drammatica» pubblica immediatamente tutte le variazioni nelle compagnie.

⁴⁸ Pier Coccoluto Ferrigni (si firma «Yorick» oppure «Yorick figlio di Yorick»), nato a Livorno, figlio di un commerciante. Di Polese, anche lui di Livorno e amico di Ferrigni, era nota e canzonata la tendenza a vestirsi di chiaro (Francesco Giarelli, *Vent'anni di giornalismo. 1868-1888*, Codogno, Cairo, 1896, p. 75): sono informazioni utili a capire la logica di costruzione delle “Notizie”.

⁴⁹ Checchi aveva fama di donnaiole nell'ambiente comico. Dip (pseudonimo dello stesso Polese) ci tiene a sottolinearla in quest'occasione, in cui il suo nome è legato, senza alcun chiaro motivo, a quello di una giovane attrice della sua compagnia, come è la Duse, che per di più ha da poco avuto una gravidanza illegittima. Vero o falso che fosse, il pettegolezzo rende più plausibile la rabbia che Cafiero manifesta nel suo romanzo.

⁵⁰ La Leigheb, infatti, lascerà la compagnia e sarà sostituita dalla moglie di Andò, Celeste Paladini Andò.

che stia fra le due! Una giovanetta (ripresi io) che faccia il comodo della prima donna, della prima attrice giovane e delle *belle* seconde donne! Caro Tebaldo, rifai la strada – troverai certamente la giovinetta – ma non la *giovinetta* di nome che si metta fra due fuochi – e fuochi di due belle e valenti giovani artiste – A questo punto la mia cameriera comasca – inciampa nel pianoforte, butta in terra il tavolino da notte e corre nelle braccia di Tebaldo – mi sveglio – è finito il sogno»⁵¹.

Il bambino illegittimo della Duse è morto dopo pochi giorni di vita, presumibilmente a giugno. In questa occasione il padre, il giornalista napoletano Martino Cafiero, e l'attrice hanno definitivamente chiuso la loro relazione. Un paio di mesi dopo, ad agosto, lui comincia a pubblicare a puntate il suo romanzo d'appendice autobiografico *Volere, potere*⁵², in cui disegna un ritratto molto spiacevole della Duse, e ancor più della "donna di teatro". Viene da chiedersi il perché di tanto astio. La curiosa "notizia" dei primi di luglio ce ne dà un possibile per quanto fragilissimo indizio: nell'ambiente teatrale probabilmente si mormorava che la Duse avesse iniziato una relazione con Checchi. La notizia del cambiamento di status della giovane nella compagnia Rossi è presentata da «L'Arte Drammatica», come abbiamo visto, in modo ambiguo, certo volutamente: la scelta di Checchi (di cui si sottolinea la fama di seduttore) come portavoce è immotivata, e perciò stesso ammiccante.

Le "notizie" sono informazioni d'agenzia e pettegolezzi mascherati⁵³. Presumibilmente i suoi lettori godono nel tradurre le allusioni di Polese, apparentemente velate, ma palesi per gli intenditori. Non sarebbe affatto strano se Cafiero fosse venuto a conoscenza di questa particolare diceria. Era giornalista, e «L'Arte Drammatica» era molto letta. La Ristori, in vacanza a St. Moritz, un anno dopo, si precipiterà a commentare con il marito la notizia dell'imminente matrimonio della «piccola Duse» pochi giorni dopo l'annuncio pubblicato nel periodico, e poche ore dopo averlo ricevuto⁵⁴.

Ha importanza menzionare quelle che sono in fondo solo faccende private, notizie puramente biografiche, in un contesto in cui si sta

⁵¹ *Notiziario*, «L'Arte Drammatica», 3 luglio 1880.

⁵² Cfr. *supra*, nota 46.

⁵³ Cfr. Livia Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 292-293.

⁵⁴ Lettera del 2 settembre 1881, in MBA, FR. «L'Arte Drammatica» aveva presentato l'annuncio del matrimonio nel *Notiziario* del 27 agosto.

cercando di mettere a fuoco modalità contrattuali relative all'intero mondo teatrale? Senz'altro sì, uno dei nutrimenti del legame tra attori e spettatori-conoscitori del periodo sono i pettegolezzi, inseguirli permette di capire il respiro di questo teatro, il tipo di intimità che ha con il suo pubblico. Della densità di un periodo fa parte l'interesse per la vita degli attori, perfino i pettegolezzi. Non sono la stessa cosa delle notizie da rotocalco su attori di cinema, lo status del pubblico, la sua cultura, la sua curiosità, il legame di vicinanza-disagio che instaura con gli attori sono tutti diversi.

11 settembre 1880. La Pezzana è sempre in compagnia, fino alla quaresima successiva, ma a questo punto non solo si sa della sua rottura con Rossi, ma anche delle speranze della Duse. «L'Arte Drammatica» pubblica, a firma "Fortunio", un lungo articolo sull'ensemble Rossi, in cui l'autore si ferma a vivisezionare le due giovani promesse della compagnia, senza far distinzioni gerarchiche tra loro: Teresina Leigheb, testolina bionda naturale, occhi cerulei, dentini bianchi, forse non così intensa come dovrebbe, ma ammirevole, e la Duse «bruna scintillante e superba», sottilissima, snellissima, forse un po' troppo aggraziata nei movimenti, forse con un'eccessiva tendenza a inarcare le sopracciglia. Il giornalista le dà 27 anni, mentre non ne ha ancora ventidue.

Ma con tutto ciò, l'insieme armonico, artistico, che s'impone e fa far silenzio quando apparisce; la donna fatta apposta per la scena, che ci sta franca, libera, come se stasse a casa sua... La Duse che studia per salire in alto e che spera di salire, ed alla quale tutti prognosticano un avvenire brillante e che è, oggi, a bella scuola. La Duse simpatica, garbata, ben educata, di relazioni amabilissime e che ha pieno il cuore di bei sentimenti e li esprime talvolta ispiratamente, senza pensarci, o li scrive, li compendia in una riga scritta, che è un ringraziamento o una garbatezza!

L'articolo, in realtà, è essenzialmente una lode sentitissima alla Pezzana, che è grande e «vera» («La Pezzana è umana. I suoi gesti, i suoi gridi, i suoi slanci, il suo dolore, la sua passione, il suo sguardo, il suo... silenzio! Sono il vero, l'umano, l'umanità»⁵⁵). Il ritratto parallelo

⁵⁵ "Fortunio" è uno pseudonimo usato da un paio di critici, ma prevalentemente da Achille Bizzoni, garibaldino, anticlericale, legato nel passato, come anche Polese, all'anarchico «Gazzettino rosa», grande ammiratore della Pezzana. Potrebbe forse essere lui.

delle due giovani aspiranti conferma i dubbi espressi da Polese nel suo sogno: insinua – all'orecchio degli esperti, delle due interessate, delle gentili signore del pubblico a cui spesso gli articoli si rivolgono – un sospetto di rivalità senz'altro utile al capocomico. Le gare sono un polo di attrazione notevole per il pubblico. Ma anche per gli attori, quanto meno per i più combattivi, una certa competizione è uno sprone, e forse anche di questo Rossi era cosciente. L'ascesa della Duse è meno lineare di quanto sembrava a luglio.

Un altro articolo del periodico, del 16 ottobre 1880, conferma quanto fosse complicata la situazione: la Duse avrà diritto a parti sia da *seconda donna* che da *prima*. Però anche la Leigheb farà qualche parte sia da *prima donna* che da *seconda donna*. In più è stata scritturata Claudia Lichi, come *amorosa*, ma con diritto a qualche *seconda donna* e forse perfino a *prima*: «vedremo un po' come si farà con tante *prime parti!*», si stupisce l'autore, che si firma Biancone. Il commento che Polese aggiunge in calce, come spesso fa, è ironico: «Alle legnate... no, perché son tutte care donnine». Ancora una volta segnalo come la struttura per ruoli, in pieno vigore, certamente fondamentale, è però piena di varianti.

Terzo contratto

Un anno dopo, terzo contratto per la Duse, datato Genova, 21 giugno 1881. Anche questo riguarda un periodo triennale.

Ora non si parla più di condividere le prime parti. Rossi si impegna ad alzarle la paga, sia pure in un futuro ancora lontano: 10.000 lire per il 1883, mille in più nell'84 e altre mille nell'85. Avrà anche diritto a ben cinque beneficiate, una in più di quelle che erano state stabilite per la grande Pezzana. A Genova, per l'appunto, la compagnia sta avendo ottimi successi. Il 17, c'era stata una serata d'onore della Duse, con *La principessa di Bagdad*: incasso lordo di 1.247,30 lire. Tolte le spese (pesanti, solo il teatro si prende il 50%), alla giovanissima attrice arrivano 318,82 lire, quasi un mese di stipendio: gli attori devono ponderare con molta cura la pièce da proporre per le loro beneficiate reali. Il celebre Rossi in una serata d'onore a Roma aveva fatto incassare alla compagnia 1.634,70 lire (lorde). Però nella sua beneficiata genovese, pochi giorni prima della Duse, l'introito

complessivo era stato ben più magro, solo 685,99 lire in tutto, poco più di una normale buona serata⁵⁶.

Nel libro contabile di Rossi, il *Giornale della Drammatica Compagnia della Città di Torino*, possiamo trovare un altro dettaglio, che spesso cade dalle recensioni: il titolo del secondo lavoro della serata: un altro dato noto che possiamo ripensare dal punto di vista della fruizione degli spettatori. A fine Ottocento una serata a teatro era qualcosa di più di uno spettacolo. Al pezzo forte veniva aggiunto quasi sempre altro, in genere piccole pièce brillanti non repute degne di osservazioni da parte della critica, spesso non menzionate neppure negli annunci. In questo caso, la drammatica *Principessa di Bagdad* era accompagnata da *L'amore dell'arte*, di Eugène Labiche, scrittore di commedie leggere e di farse.

Questo comportava, per il capocomico, la necessità di avere in compagnia attori per tutti i tipi di genere, tanto più che la rapida alternanza, la stessa faticosa lunghezza della serata spesso impediva ai *primi attori "drammatici"* di presentarsi anche nelle farse. Molti spettatori erano interessati solo al dramma centrale. Ma avevano comunque pagato un biglietto che permetteva loro di sorridere, di commuoversi, di apprezzare. Di ridere e di piangere. L'atto unico iniziale, quando c'era, dava loro l'eventuale agio di scegliere se arrivare un po' dopo oppure godersi un aperitivo teatrale. La pièce finale permetteva di distendere i nervi dopo un dramma, oppure si andava via in cerca di altri piaceri. Il fatto che la serata teatrale non coincidesse con un singolo spettacolo poteva comportare una concentrazione minore su un particolare spettro emotivo: funzionava bene per un periodo teatrale più solido che emotivamente travolgente. Era una logica accettata, che ci è estranea. Naturalmente si sa bene che per gli spettatori il teatro di allora era (anche) un luogo in cui stare, in cui intrattenersi, con gli attori e non solo, però rimane interessante l'altalena emotiva, che spostava velocemente chi guardava dal dramma, dall'arte, dall'intelligenza alla risata pura.

Mi viene in mente una lettera di Adelaide Ristori al figlio Giorgio⁵⁷: è stata a vedere la *Francesca da Rimini* della Duse-d'Annunzio (tragedia, lunghissima, la serata non comprende altre pièce). Le offrono un posto in palco per la seconda replica, ma rifiuta, ne ha avuto abbastanza.

⁵⁶ Gli incassi sono indicati nel *Giornale della Drammatica Compagnia*, cit. Per la beneficiata genovese Rossi aveva proposto *Gli ultimi giorni di Goldoni*, di Valentino Carrera, che pure era una novità. Seguiva la farsa *Moglie e buoi dei paesi tuoi*.

⁵⁷ Lettera del 14 dicembre 1901, in MBA, FR.

Invece va con la figlia al Valle, dove Ermete Novelli proponeva un nuovo dramma di Roberto Bracco, *Sperduti nel buio*, che al pubblico era molto piaciuto. La marchesa lo trova troppo triste («Che accorazione! Una tristezza orribile! Non se ne poteva più! C'era da piangere sempre, oppure d'averne stretto il cuore!»). Ma per fortuna, scrive Adelaide Ristori, la grande, intelligente, acutissima intenditrice di teatro, dopo c'era una farsa veramente esilarante e si rise di vero cuore.

L'artigianato modella il rapporto emotivo con il pubblico.

Obsessione

Arte e artigianato non sono la stessa cosa, e se anche il secondo plasma la fisionomia dell'evento scenico, non ha però a che fare con la visione o il talento. Può però esserne supporto, e talvolta in modo determinante. È per questo che l'ultima parte del mio saggio riguarda quella che potrebbe sembrare una deviazione: un esempio della pressione emozionale che la Duse sapeva indurre nei suoi spettatori. Già dai primi anni della sua crescita come *prima attrice*, la Duse mette a punto una relazione col pubblico che rende quest'ultimo vulnerabile al nuovo, intensissimo spettro emotivo imposto dall'artista: l'ossessione Duse. E per farlo, si basa proprio su elementi tipici dell'artigianato teatrale ottocentesco, in particolare la mancanza di programmazione e le beneficiarie. Possiamo così osservare come l'artigianato possa qualche volta essere il trampolino per una trasformazione, una rivoluzione, uno scarto.

Il 10 maggio 1881, la giovane Duse presenta per la prima volta al pubblico romano *La principessa di Bagdad*, la pièce più recente di Dumas, che in Italia non è piaciuta al punto da far cadere clamorosamente le interpretazioni della Pezzana, della Marini, e della Tessero⁵⁸. Poi la Tessero rimonta, fino a strappare “gridi d'entusiasmo”, benché il parere negativo sulla pièce rimanga⁵⁹. Quando la Pezzana lascia la compagnia, Duse e Rossi mantengono la pièce. La Duse era combattiva, però era anche – allora – intellettualmente timida, ed era comprensibilmente terrorizzata dal

⁵⁸ *La principessa di Bagdad*, testo e interpretazione, sono al centro del volume Donatella Orecchia, *La prima Duse*, cit.

⁵⁹ «L'Arte Drammatica», 19 marzo e 16 aprile 1881.

confronto con la Pezzana⁶⁰. Rossi, da parte sua, aveva probabilmente pagato un po' troppo il diritto a rappresentare questo testo infelice per lasciarlo cadere. Inaspettatamente, la Duse-Leonetta ha successo, e di nuovo piace quando la ripresenta l'anno successivo, facendo nascere confronti con la già celeberrima Sarah Bernhardt, che a inizio '82 aveva fatto una importante tournée in Italia. La Duse è una *seconda donna* da poco promossa, senza uno stipendio adeguato, apprezzata, ma non molto di più: a fine aprile, la compagnia Rossi aveva portato a Roma *La sposa di Menecle*, di Cavallotti, in cui la Duse aveva una buona parte. Nel «Capitan Fracassa» non viene neppure nominata, si parla solo della grandezza di Cesare Rossi⁶¹.

Poi, però, a maggio, il successo della sua *Principessa* a Roma è grande, superiore alle previsioni. La vede la Ristori, e ne conserva un vivo ricordo per molti anni. La vede Gegé Primoli, e diventa amico della Duse per tutta la vita. Dai libri di conti di Cesare Rossi possiamo vedere cosa voglia dire tutto questo in termini di soldi: incassi non più che discreti, 358,50 lire⁶². Sempre grazie al *Giornale della Drammatica Compagnia* di Cesare Rossi, sappiamo che la *Principessa* è stata replicata altre due volte, con incassi minori. Ciò nonostante, il *Notiziario* de «L'Arte Drammatica» del 14 maggio proclama: «È una gran bella vittoria! E quando le vittorie sono splendide lo spenderci parole sarebbe diminuire il merito, il vanto artistico». Nella sua Appendice per «L'Opinione», Francesco D'Arcais, uno dei giornalisti più rispettati del periodo, musicologo che si occupa anche di teatro, afferma che la compagnia Rossi ha «compiuto il miracolo», ha fatto apprezzare una brutta pièce. Pochi giorni dopo, la Duse sceglie per la sua serata d'onore *Divorçons*, di Sardou, nel quale mostra un talento comico e brillante. È una scelta un po' azzardata, dopo il successo della *Principessa*, ma sarà premiata dagli spettatori. Anche questa pièce è replicata. Viene poi ripresa ancora *La principessa*.

La prassi ottocentesca è quella di cambiare pièce il più spesso possibile, quasi ogni sera, per attirare sempre nuovo pubblico: l'ovvia necessità di un teatro auto-finanziato. Le repliche stabilite dalla sera

⁶⁰ Ce lo raccontano le sue lettere ai corrispondenti del periodo (per esempio quelle a Montecorboli, cfr. Anna Gioia, *L'archivio privato di Enrico Montecorboli. Epistolario inedito*, «Biblioteca Teatrale», n. 57-58, gennaio-giugno 2001, pp. 201-240).

⁶¹ «Capitan Fracassa», 1° maggio 1881.

⁶² *Giornale della Drammatica Compagnia*, cit. Ma queste cifre non sembrano tener conto degli abbonamenti, e bisogna considerare anche i biglietti di favore.

alla mattina ci indicano la prontezza delle compagnie nell'adeguarsi alle più piccole inclinazioni d'umore o di gusto del pubblico. Essendo un fenomeno non episodico, ci suggeriscono anche la realtà di una programmazione quasi inesistente, perfino per una compagnia primaria. Altri indizi mostrano come i biglietti siano raramente comprati in anticipo. C'erano gli abbonamenti, naturalmente, che sembrano riguardare non l'intera stagione di un teatro, ma solo la permanenza di una specifica compagnia. Ma nella maggior parte dei casi gli spettatori sembrano in gran parte decidere solo all'ultimo momento se andare a teatro. Il teatro è un piacere – divertimento non mi sembra la parola giusta –, non una operazione culturale.

Pur tenendo conto della difficoltà di conteggiare gli abbonamenti, la flessibilità delle programmazioni, l'acquisto all'ultimo minuto dei biglietti fanno pensare a sale difficilmente strapiene, quanto meno di pubblico pagante, e lo conferma lo stupore per l'afflusso di spettatori nei primi successi dusiani. Eppure, il teatro, almeno al livello della compagnia Rossi, è un buon mestiere, dà solidi guadagni, permette paghe alte⁶³.

Parlare di mercato teatrale è giusto, ma non semplice, ha ben poco a che fare con la nostra idea di economia. Quello ottocentesco è un settore produttivo su piccola scala, perfino nel caso di artisti di spicco. La sua economia presenta caratteri di assoluta diversità rispetto alla nostra: mi verrebbe da definirla una economia complessa ma incapace di industrializzazione, di aumentare progressivamente. Si muove per picchi e pause, rimane una sacca destinata ad estinguersi. Non per questo è meno articolata o meno interessante.

Nelle permanenze romane della Duse dell'81 e dell'anno successivo, il fenomeno delle repliche decise giorno per giorno diventa ossessivo. Per *La moglie di Claudio*, il grande successo dell'82, ne ho contate otto, ma potrebbe essermene sfuggita qualcuna. Le sale si riempiono, i proventi aumentano, il pubblico si allarga: per poter ammirare questo fenomeno d'attrice di cui tutti parlano, anche le famiglie più timorate vanno a sentire le pièce di Dumas, non importa se considerate

⁶³ Può essere interessante paragonare le paghe di Rossi a quelle di Rasi nel 1899, esaminate per questo Dossier da Serena Sansoni: gli stipendi teatrali di fine secolo sembrano molto inferiori a quelli degli anni Ottanta. Segno di una situazione meno florida, delle conseguenze della crisi più generale?

immorali⁶⁴. Il fatto che i teatri siano sempre tanto pieni indica un allargamento di pubblico, ma anche un accentuarsi della visione reiterata di alcuni: la fascia sociale degli spettatori è ristretta, per riempire così tanto e tante volte una sala devono esserci state parecchie persone che si ripresentavano. Non era normale, stava nascendo un fenomeno nuovo, l'ossessione. Insistendo non solo su una tipologia di parti, ma sulle stesse pièce, che ripete una sera dopo l'altra, poi un anno dopo l'altro, la Duse pilota questo fenomeno, a partire dal tipo di relazione con il pubblico che ho cercato di tratteggiare parlando delle beneficiate. Rossi, uomo d'affari assai accorto, cede alla sua *prima donna* sempre più spazio, perfino il proprio camerino⁶⁵.

Prende a crearsi un clima del tutto particolare, una situazione di apprezzamento quasi maniacale, provocato dall'arte della giovane attrice e dal tipo speciale di eccitazione che crea nel pubblico. È resa in gran parte possibile dalla reiterazione permessa dalle repliche decise *à l'improptu*, nelle quali l'emozione si ribatte e si accentua. Intorno alla giovane attrice si crea un clima sempre più denso. A una replica del 1883 de *La signora dalle camelie*, la cronista del «Capitan Fracassa» (Chiquita, Matilde Serao), che avrebbe dovuto riferire le sue impressioni sulle *toilettes* del pubblico femminile, dichiara di non aver potuto farlo, di averlo scordato, presa dall'emozione, ma di aver potuto solo, da donna, piangere «come tutte le altre donne piangevano»⁶⁶.

Quanto cominciasse a essere vistosa la fiamma dell'ossessione ce lo mostrano soprattutto le reazioni e l'irritazione di chi ne rimaneva estraneo, e constatava comportamenti inusuali, festeggiamenti sempre più frenetici, curiosità sempre più avida e inappropriata. Come quella che, con grande disgusto dei pochi immuni, spingeva le spettatrici a infilarsi tra le quinte per afferrare il polso e contare le pulsazioni dell'attrice tra un atto e l'altro⁶⁷.

⁶⁴ Cfr. una lettera di Pio al fratello Giuliano Capranica del Grillo del 28 dicembre 1884, in MBA, FR.

⁶⁵ Come accade nel corso di una permanenza a Firenze, cfr. «L'Arte Drammatica», 31 marzo 1883.

⁶⁶ «Capitan Fracassa», 28 ottobre 1883.

⁶⁷ Barone Cicogna (Giuseppe Turco), *Le lettere di un'attrice*, «Capitan Fracassa», 15 giugno 1884. Il riferimento alla Duse è indiretto, ma trasparente per tutti, ne parla anche Matilde Serao a Primoli.

Gli spettatori sono stati costretti a scivolare sempre di più nel campo dell'emozione, del turbamento, della passione lasciandosi alle spalle l'ammirazione per lo spettacolo. Con la Duse diventano spettatori coinvolti, e cercano una emozione speculare nell'attrice. Nella loro ottica, le frenetiche pulsazioni della Duse indicano la rottura di tutti i diaframmi tra lei e il suo personaggio. Nell'ottica di chi si occupa di storia d'attore, sembrano piuttosto il segno della totalità dell'impegno della giovane, della fatica che costa una concentrazione assoluta.

La trasformazione dello spettro emotivo richiesto al teatro, l'immissione di sentimenti, passioni nuove, la fine della contemplazione della grand'arte in scena viene dalle incredibili capacità della Duse. Però abbiamo potuto vedere anche su che puntelli la giovanissima artista si sia poggiata, su quali germi emotivi e perfino organizzativi.

Chiudo su un'altra notizia apparentemente poco utile, un altro scarto: le lacrime della Duse, per una volta tanto fuori scena, la descrizione del saluto che le tributa nel 1883 il pubblico romano al termine della stagione. Tutti sappiamo che la Duse è stata amata e festeggiata e che nel corso della sua vita le capitò spesso che la sua carrozza venisse trainata da spettatori e non dai previsti cavalli. Qui, però, siamo ancora nell'83, molto lontani dalla vera celebrità⁶⁸. Proprio perciò, in questa descrizione si comincia a vedere allo stato puro la fiamma dell'ossessione, quella che poi farà di lei "la Duse", resa possibile da abitudini preesistenti, sicuramente rovesciate, stravolte e usate dalla giovane per dar forma alla sua arte. Qui possiamo vedere le emozioni, e con le emozioni le lacrime, fare un giro, e diventare non solo quelle degli spettatori, ma anche quelle della Duse: non in scena, però, secondo una idea di immedesimazione troppo semplice, ma di fronte alla passione del suo pubblico, a questa cosa nuova che la sua arte sta accendendo.

La serata d'addio della stagione romana del 1883 è descritta non solo da tutti i quotidiani della capitale, ma anche da «L'Arte Drammatica»,

⁶⁸ È molto interessante paragonare il festeggiamento simile, del 1845, con cui si chiude il saggio di Giulia Taddeo per questo Dossier, che riguarda una danzatrice celeberrima, e si svolge con gran pompa, secondo la studiosa forse in parte architettato dalla protagonista o dall'impresario, fino a concludersi di fronte all'Hotel Danieli di Venezia con questo evento molto più casereccio, e sicuramente spontaneo, che vede al centro un'attrice ai primi albori della sua fama, inseguita fin nella sua casa d'affitto romana, ed è così spesso raccontato, privatamente e pubblicamente, proprio perché costituisce una eccezione del tutto anomala rispetto alla prassi teatrale.

che conta puntigliosamente le chiamate, e perfino da Pio Capranica del Grillo, che ne scrive al fratello, all'estero con la celebre moglie. Scelgo, tra tante, la cronaca del «Fanfulla» del 31 ottobre:

Ieri sera al Valle la compagnia Rossi ha data la sua rappresentazione d'addio. L'ha data colla *Moglie di Claudio*, protagonista la signora Duse. Questo spiega tutto: spiega la folla, l'entusiasmo, il delirio di ieri sera. Quando, a recita finita, il proprietario del Valle è andato per una curiosità a misurare il teatro, ha trovato, con sua grande contentezza, che la platea, sotto la pressione della folla, s'era allargata di quattro metri.

Il pubblico s'addensava nel *foyer*, per le scale, nei corridoi [...]. Io credo che ogni spettatore avesse usato la precauzione di portar con sé due mani di riserva per potere continuare gli applausi durante tutta la rappresentazione. Nonostante molti debbono essere tornati a casa colle dita rotte, colle mani a brandelli. Bisognava sentire quando cominciavano... ed una volta preso l'aire, non c'era più verso di indurli a farla finita. Insomma era una frenesia. [...] Era un andare e un venire di diplomatici, di signori in giubba lunga e cravatta bianca, di autori drammatici, di giornalisti che si raccoglievano in campanelli dinanzi al camerino della signora Duse-Cecchi aspettando il momento di offrire i loro omaggi. Non ci mancava che Musurus bey⁶⁹.

Fra le quinte notavasi Tommaso Salvini, che trovandosi di passaggio per Roma, era venuto a fare alla signora Duse le sue congratulazioni.

Finita la recita, all'uscir dal teatro, la folla ha improvvisata alla signora Duse una dimostrazione imponente. Molte signore aspettavano nell'atrio; altre erano scese dalla carrozza, e stavano in prima fila nella strada. Così la signora Duse è tornata alla sua abitazione traversando la folla plaudente, scortata dai carabinieri, accompagnata a fuochi di bengala, preceduta da un concerto, seguita dalla folla che ha invaso la via dei Sediari, e per sei volte ha voluto rivedere l'egregia attrice alla finestra.

L'ultima volta, la signora Duse-Cecchi, vinta dalla emozione, piangeva a dirotto⁷⁰.

⁶⁹ Diplomatico dell'Impero ottomano.

⁷⁰ «Fanfulla», 1° novembre 1883. La rubrica *Teatri* del «Fanfulla» comprende di volta in volta semplici cronache o piccole recensioni. La firma è, come quasi sempre, «noi», uno pseudonimo che non sono riuscita a decifrare.

Serena Sansoni

LA SCRITTURA DI UN TROVAROBE PER UNA STORIA DELLE RETROVIE

Il punto di partenza di questo contributo è il contratto di una figura professionale solo apparentemente marginale all'interno della compagnia capocomicale: il trovarobe o fornitore, lo scritturato che provvedeva materialmente al fabbisogno della scena in termini di oggettistica e illuminazione¹. L'indagine ha prodotto dettagli utili per la ricostruzione delle pratiche latenti dello spettacolo e dei compiti di coloro che, attuandole, ne divenivano un'impercettibile parte integrante. Per questa ragione, per il carattere così poco vistoso del suo lavoro, ho voluto aggiungere un profilo biografico del trovarobe Luigi Bergonzio, anche attraverso alcune testimonianze successive, provando così a tracciare il percorso di un teatrante invisibile.

Il contratto in questione è quello che Bergonzio firma con Luigi Rasi² per la Compagnia Fiorentina dei Comici Affezionati, anno comico 1899/1900, contenuto nella cartella 14 del Fondo Rasi della Biblioteca Museo Teatrale SIAE. Nella stessa cartella troviamo anche le scritture di quasi tutti i ruoli della formazione³. Gli articoli aggiuntivi del contratto sono stati poi confrontati con quelli di scritture di trovarobe coevi: quelle

¹ Si veda la voce *Trovarobe* in Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 423-425.

² Per un approfondimento su Luigi Rasi, attore, insegnante, studioso e autore drammatico, si vedano Mirella Schino, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, in Luigi Rasi, *La Duse*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 157-333; Ead., *Rasi, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, *ad vocem*; Francesca Simoncini, *Luigi Rasi (Ravenna, 20 giugno 1852-Milano, 9 novembre 1918)*, «Drammaturgia», a. XIII (n.s. 3), 2016, pp. 247-275; Leonardo Mancini, *Luigi Rasi, la declamazione come scienza nuova*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis, 2021.

³ Fatta eccezione del contratto del *primo attore* contenuto nella Cartella 11 dello stesso fondo.

di Dario Darè con il capocomico Francesco Pasta e di Epaminonda Bedei e Coriolano Rissone con la compagnia dello stesso Pasta e Tina Di Lorenzo, redatti tra il 1891 e il 1896 e conservati nel Fondo Pasta dello stesso archivio⁴. Infine, sono stati consultati due diari: quello di Teresa Sormanni, moglie di Rasi, che segue la compagnia e racconta giorno dopo giorno le sfide del marito, e quello di qualche anno successivo dell'attore Guido Noccioli, contenente alcuni aneddoti su Bergonzio e sul trovarobato⁵.

⁴ Nell'ordine: scrittura di Dario Darè con Francesco Pasta per l'a.c. 1891-1892 (Roma, Biblioteca Museo Teatrale SIAE [d'ora in poi BMTS], Fondo Francesco Pasta, cart. 2, n. 5); Epaminonda Bedei con Pasta-Di Lorenzo per l'a.c. 1894/95 (ivi, cart. 20, n. 1); Coriolano Rissone con Pasta-Di Lorenzo per l'a.c. 1895/96 (ivi, cart. 16, n. 4). La BMTS ha rilevato l'archivio del capocomico e amministratore di compagnie Francesco Pasta (Roma, 1839 – Firenze, 1905), un'ampia documentazione intorno alla sua attività. Il fondo è composto da circa 5.000 lettere di attori, autori, impresari; da contratti; da 13 copioni interi e un centinaio di parti per interpreti di copioni manoscritti; da una settantina di volumi. I materiali coprono il periodo 1882-1903 (cfr. Amedeo Benedetti, *Biblioteca e raccolta teatrale del Burcardo*, «Biblioteche oggi», a. XXIV, n. 9, novembre 2006, pp. 19-26). Nel 1890 Pasta scrittura l'attrice Tina Di Lorenzo che resterà con lui sei anni, divenendone socia nel 1894. Per Tina Di Lorenzo si vedano Alberto Manzi, *Di Lorenzo, Concetta Carolina Amelia, detta Tina*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1931, *ad vocem*; Andrea Camilleri, *Di Lorenzo, Tina (Concetta)*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. IV, Roma, Le Maschere, 1957, *ad vocem*; Angelo Fortuna, *Tina Di Lorenzo, il fascino e l'arte della "Encantadora"*, Messina, Armando Siciliano Editore, 2003.

⁵ Il diario di Teresa Sormanni, intitolato dall'autrice *Ricordi e Note* (BMTS, MS13, d'ora in poi *Diario Sormanni*), è stato pubblicato negli anni Novanta: Teresa Sormanni, *Diario della Compagnia drammatica Fiorentina dal 18 febbraio 1899 al 5 dicembre 1899. Cinque mesi con Eleonora Duse*, a cura di Alfredo Barbina, «Ariel», a. VI, n. 1, gennaio-aprile 1991, pp. 67-90. Per le citazioni ho scelto di utilizzare il manoscritto. Il diario di Guido Noccioli (BMTS, MS14-15) è stato parzialmente pubblicato: Guido Noccioli, *Diario (1906-1907)*, in *Eleonora Duse nel suo tempo*, a cura di Gerardo Guerrieri, Milano, Tecnografica Milanese, 1962; Id., *Duse on tour. Guido Noccioli's diaries, 1906-1907*, a cura di Giovanni Pontiero, Manchester, Manchester University Press, 1982. Il documento intero è stato oggetto della mia tesi magistrale: Serena Sansoni, *Guido Noccioli, Diario 1904-1909*, Tesi di laurea in DAMS, Università degli Studi Roma Tre, rel. prof.ssa Mirella Schino, a.a. 2023/2024.

Luigi Rasi e l'impresa dei Comici Affezionati

La storia è nota⁶: per lanciare come *prima donna assoluta* a soli sedici anni l'allieva prediletta Teresa Franchini nell'anno comico 1899/1900, Luigi Rasi fonda la Compagnia Fiorentina dei Comici Affezionati, maggiormente conosciuta come Drammatica Compagnia Fiorentina. La dicitura Comici Affezionati tratteggia un'idea di teatro, l'ingenuità del capocomico che vorrebbe legarsi e legare i suoi compagni sotto il segno dell'affezione, dell'attaccamento profondo, della stima reciproca: «Quale sventura l'esser capocomico, coll'illusione di fare dei compagni d'arte dei fratelli», annota nel suo diario il 5 aprile 1899 Teresa Sormanni, a riprova dei propositi del marito evidentemente disattesi. La gestione finanziaria dell'impresa rompe presto il sogno del capocomico: la giovane Franchini riesce a ottenere un generale apprezzamento ma la poca affluenza di spettatori, le troppe spese e le continue richieste d'aumento rendono la situazione economica della ditta decisamente precaria. In alcuni momenti di sconforto Sormanni paragona la compagnia e il possederne una a «un baratro orribile», «a un sogno, dal quale sarei tanto felice di svegliarmi»⁷. Rasi è alla prima esperienza capocomicale ed è sopraffatto dalle numerose difficoltà legate alla gestione amministrativa della compagnia. Nel raccontarle la moglie costella la narrazione di informazioni preziose, come quella relativa all'impossibilità di evitare l'intervento degli agenti per la stesura delle scritture:

Intanto già sperimentiamo le complicazioni, le difficoltà per le scritture; non si fanno direttamente; ma per mezzo di agenti, che si devono dagli artisti *tener buoni*,

⁶ Schino ha approfondito la vicenda concentrandosi sull'insolito passaggio al professionismo di Teresa Franchini e sul rapporto Rasi-Duse: Mirella Schino, *Teresa Franchini. Profilo di una prima attrice di scuola*, «Quaderni di teatro», n. 28, maggio 1985, pp. 86-94; Ead., *La Duse contro il teatro del suo tempo*, cit.; Ead., *La Compagnia dei Fiorentini e Teresa Franchini. Da Santarcangelo a Via Laura*, «Ariel», a. VI, n. 1, gennaio-aprile 1991, pp. 67-90 (in cui troviamo l'edizione di una parte del dattiloscritto autobiografico di Teresa Franchini e undici lettere inviate dall'attrice a Luigi Rasi); Ead., *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008. Paolo Bosisio ripercorre l'intera vicenda biografica dell'attrice pubblicandone l'autobiografia in «*Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*». *Teresa Franchini: un'attrice per d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2000; si veda anche Mancini, *Luigi Rasi*, cit.

⁷ *Diario Sormanni*, 19 marzo 1899 e 6 aprile 1899.

e anche dai Capocomici! Mi par già un nome questo che non s'attagli al carattere di mio marito, al suo modo di procedere, senza politica... Vedremo⁸.

Il capocomico si trova nella complessa posizione di dover gestire una fitta rete di corrispondenze e trattative: un lavoro quotidiano e pressante fatto di incontri, telegrammi e lettere per il quale la moglie non lo ritiene adatto per assenza di qualità politiche e strategiche. Immaginiamo dunque l'impegno richiesto a Rasi per ogni scrittura, un Rasi forse disabituato alle dinamiche burocratiche dell'ambiente essendosi dedicato negli ultimi diciassette anni esclusivamente alla sua scuola di Via Laura, allo studio biografico dei *Comici italiani*⁹ e a una vita essenzialmente stanziale. Non più avvezzo al nomadismo attorico e al tempo stesso famelico di documenti riguardanti l'universo-teatro, conserva della tournée una serie di materiali eterogenei.

Tra questi troviamo un prestampato per l'abbonamento al Teatro Nuovo di Firenze per il primo corso di recite dei Comici Affezionati dal 18 febbraio 1899¹⁰ che documenta come gli abbonamenti teatrali fossero legati alla stagione di una compagnia e non a quella del teatro, e costituiscono un'utile fonte per comprenderne le modalità. In questo caso il potenziale abbonato inseriva dati e preferenze in una parte ritagliabile di questo pieghevole a due ante contenente l'elenco della compagnia, il repertorio, una mappa del teatro dove venivano indicati i posti per gli

⁸ Ivi, seconda pagina non datata. Verso la fine dell'Ottocento prende corpo la figura dell'agente o corrispondente che si propone come mediatore tra l'impresario, le imprese, le direzioni dei teatri, gli artisti, gli autori e i fornitori. Cfr. Lamberto Trezzini, *Il sistema di produzione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, dir. da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, Torino, Giulio Einaudi, 2000, pp. 1047-1071; voce *Agente*, in Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, cit., p. 385; Livia Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006; Valentina Venturini, *Appunti sulle scritture teatrali* (2011), consultabile sul sito di «Teatro e Storia», nella sezione *Libri e Studi* della pagina *Materiali e ricerche*.

⁹ Luigi Rasi venne nominato direttore della Regia Scuola di Recitazione in via Laura a Firenze il 5 novembre 1881. Per approfondimenti sulla scuola si vedano Luigi Rasi, *La verità nell'arte rappresentativa*, Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1882; Id., *La scuola di recitazione di Firenze. Ricordi del direttore*, «La Lettura», a. V, n. 8, agosto 1905, pp. 689-695; Rosaria Bux, *Il teatro e la scuola di recitazione di Via Laura: cronistoria dalle origini alla demolizione*, tesi di laurea in Lettere, Università degli Studi di Firenze, rel. prof. Siro Ferrone, a.a. 1992/1993. Nel 1897 Luigi Rasi pubblicò la sua opera più importante, *I comici italiani*, un dizionario degli attori italiani che comprendeva quattro secoli di teatro, dal Cinquecento in poi.

¹⁰ BMTS, 25-095.

abbonati, una lista dei prezzi serali per i singoli biglietti e le condizioni di abbonamento per trenta o sessanta recite¹¹. Dati utili per valutare le modalità di fruizione dell'evento teatrale e le trame che legavano gli attori al pubblico, così lontane da quelle contemporanee: lo spettatore, saggiando i nomi in elenco e le drammaturgie proposte, poteva scegliere di recarsi nello stesso teatro per assistere al lavoro di una stessa compagnia anche per sessanta repliche. Da un punto di vista più economico, un'analisi incrociata dei prezzi dei singoli biglietti, degli abbonamenti, degli incassi del teatro e delle paghe degli scritturati potrebbe restituire un quadro più esaustivo delle economie della ditta capocomicale¹².

A riprova di una differenza del professor Rasi rispetto all'ambiente, Polese Santarnecchi già nell'ottobre del 1898, in un articolo sulla formazione della compagnia, scrive:

L'amico Rasi si è già messo al lavoro ed à scritturato un gran numero di artisti. À fatto le cose da gran signore: ebbi da lui delle confidenze e mi accorsi che non lesinò nelle paghe, accordando a quasi tutti anche più del loro valore commerciale effettivo. Disponibili, siete avvertiti: Gigi Rasi è uno di quelli dell'antica scuola che pagano molto. Accorrete, accorrete a lui!¹³

La chimera dei compagni/fratelli, la mancata conoscenza delle prassi correnti, il desiderio di scegliere attori di buon livello per una compagnia debole dal punto di vista della *prima attrice*, potrebbero aver influenzato Rasi nelle decisioni economiche. Il 1898 è infatti un anno di profonda

¹¹ Di seguito un elenco dei prezzi serali. Biglietto d'ingresso: una lira; palchi di 1° e 2° ordine: 8 lire; palchi di 3° ordine: 5 lire; poltrone (oltre l'ingresso): 2 lire; posti distinti (oltre l'ingresso): una lira. Per quanto riguarda gli abbonamenti indicherò quello per trenta recite e poi quello per sessanta. Biglietto d'ingresso: 18/30 lire; palchi di 1° e 2° ordine: 150/240; palchi di 3° ordine: 90/150; poltrone (oltre l'ingresso): 36/60; posti distinti (oltre l'ingresso): 18/30. Per l'abbonamento sembrerebbe dunque che l'abbonato pagasse due cifre diverse: una per i biglietti di ingresso (a prezzo ridotto rispetto a quello ordinario), l'altra per l'affitto della seduta scelta.

¹² In questa direzione si muovono gli studi raccolti in *Spettacolo dal vivo, economie, politiche culturali. Italia 1840-2025*, a cura di Matteo Paoletti, Livia Cavaglieri, Stefano Locatelli, Ruben Vernazza, Bologna, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 2026, DOI 10.6092/unibo/amsacta/8829. Il lavoro indaga l'evoluzione dello spettacolo dal vivo italiano attraverso un'analisi sistematica del mercato delle arti performative in Italia dall'Ottocento ai giorni nostri, fondato sull'analisi quantitativa e qualitativa di un ampio numero di fonti archivistiche.

¹³ «L'Arte Drammatica», 1° ottobre 1898.

recessione¹⁴: le paghe, basse se confrontate con quelle degli anni Ottanta¹⁵, per Polese Santarneckchi sono «da gran signore». Il capocomico, forse troppo ottimista circa gli esiti della tournée, valorizza gli attori con stipendi superiori al loro valore commerciale ma, come vedremo, i risultati non saranno quelli sperati.

Luigi Bergonzio

Il trovarobe della Drammatica Compagnia Fiorentina è l'attore Luigi Bergonzio, figlio dell'attrice Giulia Perelli e del trovarobe e attore Giuseppe Bergonzio, entrambi milanesi. Un figlio d'arte, uno di quelli che Tofano avrebbe più avanti definito «trovarobe di razza»¹⁶: figlio d'arte e a sua volta padre di attori. Luigi, infatti, così come le sue tre sorelle Adalgisa, Linda e Carolina, uniche sopravvissute di undici fratelli, abbraccia «l'arte de' parenti»¹⁷ e sposa, a sua volta, un'attrice: Luisa Valenti. Dal matrimonio na-

¹⁴ Il Governo Di Rudini, pesantemente screditato dagli scandali che avevano coinvolto il suo predecessore Francesco Crispi, riuscì a salvare il bilancio dello Stato con una rigida politica di tagli al già misero stato sociale: l'introduzione del protezionismo, la «guerra doganale» con la Francia, il boom edilizio di Roma, la crisi monetaria e una serie di cattivi raccolti misero in grave difficoltà l'industria: «Gli anni 1888-1896 furono dunque di gravissima crisi per l'economia italiana» (Rosario Romeo, *Breve storia della grande industria in Italia, 1861-1961*, Milano, Il Saggiatore, 1988, pp. 45 ss.). Fu dunque un anno di scioperi e rivolte: un operaio in Italia guadagnava meno di 2 lire al giorno lavorando anche undici ore e il pane costava in media 45 centesimi al chilo (cfr. Mauro Luoni, *La rivolta del pane*, «Varesefocus», a. X, n. 5, 2009, p. 57; Angelo Bertolini, *Scioperi in Italia nel 1898 e 1899, 1900*, «Giornale degli Economisti», a. XIII, n. 24, 1902, pp. 530-553).

¹⁵ Cfr. l'analisi delle paghe di Mirella Schino nel suo contributo per questo Dossier: il più pagato della compagnia Rasi, il *primo attore* Carlo Rosaspina, percepisce uno stipendio annuale di 8.000 lire. Cesare Rossi, per lo stesso ruolo, nel 1880 ne riceveva 20.000.

¹⁶ «Ma una volta il trovarobe, il vero trovarobe, il trovarobe classico, il trovarobe di razza, quello che poteva vantare tutta una progenitura di trovarobe – ce n'erano alcuni dal casato famoso – era colui che possedeva in proprio tutto il trovarobato, per il quale percepiva dal capocomico un forfait serale. L'infinita congerie di roba inzeppata nei suoi bauli superava di gran lunga ogni possibilità di inventario. Non c'era oggetto, non c'era cosa, che egli non potesse all'occorrenza far sbucare fuori da quei cassoni, come prestigiatore colombe dal cilindro» (Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Adelphi, 2017, p. 77).

¹⁷ Voce *Bergonzio-Perelli Giulia*, in Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I, Firenze, Bocca, 1897, p. 357. Adalgisa Bergonzio sposa l'attore Alessandro Meschini; Linda Bergonzio l'attore Enrico Belli-Blanes.

scono quattro figli, tutti attori: Rasi ne *I comici italiani* riporta il solo nome di Teresina, promettente attrice morta a Roma nel 1893. Risaliamo agli altri componenti del nucleo grazie a due diversi documenti. Il 9 maggio del 1890 Bergonzio scrive da Palermo una lettera al capocomico Francesco Pasta¹⁸ chiedendogli un ingaggio per l'anno successivo: il trovarobe è in tournée con Cesare Rossi¹⁹, l'anno comico 1890/1891 non è iniziato da molto ma, avendo sentito dire che Pasta farà compagnia, cerca di assicurarsi un posto temendo sia già troppo tardi. Nel farlo, offre l'intera famiglia: propone sé stesso come *generico giovane e da parrucca* e fornitore, le figlie Anita e Teresina per i ruoli di *prima attrice giovane* la prima e *amorosa e serva* la seconda, e il figlio Giuseppe per il ruolo di fornitore. Alla fine resteranno con Rossi, eppure la lettera chiarisce i tempi di composizione delle formazioni, la natura incerta del lavoro e la continua ricerca a cui erano spinti gli attori. La figlia più piccola di Bergonzio è Modesta, scritturata con il padre nel contratto che esamineremo più avanti. Questa genealogia essenziale illumina il panorama sullo sfondo, il paese dai confini incerti in cui si svolge l'esistenza di Bergonzio e della sua famiglia: la tournée.

Nel 1899, anno in cui firma il contratto che lo lega alla compagnia dei Comici Affezionati, Bergonzio è un attore da molti anni: stando a un'approfondita cronistoria delle compagnie di passaggio a Modena dal 1842²⁰, è già attivo insieme ai genitori e alle sorelle nel 1858, con la Drammatica Compagnia Lombarda condotta da Zamarini e Socio²¹. Il

¹⁸ BMTS, AUT-014-A11-01.

¹⁹ Con la Drammatica Compagnia della Città di Torino di Cesare Rossi. Nell'elenco, oltre a Luigi Bergonzio, troviamo: Annita Bergonzio, Teresita [*sic*] Bergonzio e Giuseppe Bergonzio («L'Arte Drammatica», 8 marzo 1890).

²⁰ Vincenzo Tardini, *I teatri di Modena. Contributo alla storia del teatro in Italia*, vol. I: *La drammatica nel nuovo Teatro comunale*, Modena, Ditta G.T. Vincenzi e nipoti, 1899. Si tratta di un volume interessante che contiene non solo, suddiviso in anni e mesi, l'elenco di tutte le compagnie di passaggio in città, ma anche l'indicazione giorno per giorno delle opere rappresentate, suddivise in due colonne: *Tragedie*, *Drammi*, *Commedie* da un lato e *Farse* dall'altro. L'autore ha incluso anche il prezzo dei biglietti e degli abbonamenti, aneddoti sulle serate e resoconti sulla storia cittadina.

²¹ Abbiamo ricostruito alcuni movimenti di Luigi Bergonzio grazie alla stessa cronistoria e ai Quadri delle compagnie drammatiche pubblicati da «L'Arte Drammatica»: 1860/1861 Drammatica Compagnia Lombarda diretta da Carlo Romagnoli; 1872/1873 Drammatica Compagnia Casalini-Biagi-Rosa; 1878/1879 Compagnia Alamanno Morelli; 1880/1881 Compagnia Morelli e Tessero diretta da Alamanno Morelli; dal 1881/1882 al 1883/1884 Compagnia Alamanno Morelli; 1884/1885 Compagnia Vittorio Pieri

1860, anno della spedizione dei Mille, è per lui un momento decisivo: Bergonzio è infatti uno degli artisti che prende parte all'impresa garibaldina²². Sarà un suo vanto per tutta la vita. Il 4 luglio 1907 viene celebrato il centenario della nascita dell'eroe risorgimentale e Bergonzio, all'epoca in compagnia con Eleonora Duse, si presenta alla prova esibendo quattro medaglie sulla camicia rossa. Dal diario di Guido Nocchioli:

Prova animata, allegrissima. La Signora era di umore piacevole. Abbiamo esordito con un episodio patriottico. Oggi, centenario della nascita di Giuseppe Garibaldi, il nostro Bergonzio (trovarobe) era garibaldino à indossato la brava camicia rossa, à sfoderato 4 medaglie, e così s'è presentato alla prova. La Signora ne è rimasta meravigliata ed entusiasta: «Bravo, bravo Bergonzio! Io non sapevo che lei era stato con Garibaldi. Bravo! Bisogna stringergli la mano!». E à dato lei il buon esempio. [...] A Bergonzio à poi dato una busta con del denaro, per festeggiare il fausto giorno²³.

Luigi Bergonzio, dopo l'esperienza con Rasi, rimane al fianco di Duse già a partire dal 1901: è il trovarobe nell'allestimento di *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio²⁴. Le prove dello spettacolo vengono

diretta da Alamanno Morelli; 1886/1887 Compagnia Drammatica condotta e diretta da Vittorio Pieri; dall'anno comico 1888/1889 al 1893/1894 è con Cesare Rossi nella Drammatica Compagnia della Città di Torino (gli ultimi due anni figura come direttore di scena); 1894/1895 con Adolfo Drago e Giuseppe Majoe-Diaz; 1895/1896 con Luigi Ferrati; 1896/1897 con Luigi Raspantini; 1897/1898 con Alfredo De Sanctis; 1898/1899 con il Teatro d'Arte di Torino, diretto da Alfredo De Sanctis; 1899/1900 Drammatica Compagnia Fiorentina; gli anni successivi, almeno fino al 1908, è con Eleonora Duse.

²² Da «L'Arte Drammatica» del 6 luglio 1907: «Viva Garibaldi! – L'Italia tutta à esultato – giovedì – onorando l'Eroe del Popolo. Il Grande amò grandemente anche l'Arte e lo attestano delle sue lettere al Glorioso nostro Gustavo Modena! Gli artisti italiani, che sono anzitutto dei buoni cittadini, si uniscono al magnifico coro del popolo italiano, che acclama al suo liberatore. Evviva Garibaldi! Gli artisti garibaldini viventi! – Onoriamo i superstiti della grande schiera garibaldina. Come temevo, nel numero scorso dimenticai parecchi artisti garibaldini. Ripeto oggi la lista: Ettore Paladini – Antonio Bozzo – Niccola Benassai – Luigi Mazzi – Gaudenzio Frigerio – Edoardo Giraud – Ambrogio Bazzero – Antonio Dassi – Luigi Bergonzio – Alessandro Marchetti – Raffaele Venafrò – Francesco Gervasi Benincasa – Vincenzo Bissi – Achille Leighen. Onoriamo questi modesti eroi, onoriamoli! Fecero il loro dovere e non ne ebbero né croci, né pensioni: come sono tutti degni del nostro riverente rispetto! Artisti italiani! Scopritevi innanzi loro».

²³ *Diario Nocchioli*, 4 luglio 1907.

²⁴ Per una ricostruzione delle prove di *Francesca da Rimini* si vedano Schino, *La Duse contro il teatro del suo tempo*, cit., in partic. pp. 205-233; Ead., *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 228-240.

raccontate da Teresa Sormanni che sostiene il marito nel compito affidatogli da Duse e d'Annunzio: guidare gli attori più giovani destinati alle parti minori e dirigere i movimenti di scena delle ancelle e delle masse. Scrive Sormanni il 23 novembre 1901:

Quant'è comico Bergonzio, il trovarobe, che si crede il direttore di tutto e di tutti! Quando le ancelle cantano, egli batte il tempo e ogni tanto si arrabbia per dar segni del suo *comprendonio*. Quando recitano le masse, al momento della battaglia e che mio marito le dirige, egli si mette a uguale distanza fra il suggeritore e il campo di battaglia, e fa segnali e batte i piedi e grida: *basta* e degli *avanti* e corti monosillabi, dei quali nessuno si accorge, all'infuori di lui, cioè dico male; nessuno si accorge, perché disturbano, e oggi mio marito gli gridò: *Ma che ha quello là, che è matto?* Egli diventò rosso e tentò una difesa che andò perduta²⁵.

Francesca da Rimini è una produzione gigantesca e certi atteggiamenti rispondono forse all'esigenza di mostrarsi all'altezza della situazione. Per quanto faccia sorridere l'immagine del vecchietto "matto", il passaggio documenta qualcosa di più: una presenza attiva e costante del trovarobe durante le prove, ma anche un prendersi uno spazio che forse non gli era del tutto negato. Come avremo modo di vedere anche più avanti, ipotizziamo che il trovarobe avesse una piccola funzione di raccordo tra il capocomico e la compagnia e quindi, anche per questo, una sua rilevanza²⁶.

Troviamo Bergonzio in altre pagine del diario di Nocchioli entrato in compagnia Duse il 24 novembre 1906 come direttore di scena. I due lavorano quindi a stretto contatto. Il 2 dicembre 1906, ad esempio, viene raccontato l'allestimento de *La Gioconda* di d'Annunzio. Eleonora Duse detesta i mobili scelti per i primi due atti e categorica intende cambiare tutto. Non apprezza neanche l'arredamento del terzo atto: nel diario si racconta di una prima ipotesi di scena in cui figurano molte statue poi rimosse. Un altro problema sono le tappezzerie scelte: «Il trovarobe, Luigi

²⁵ *Diario Sormanni*, 23 novembre 1901.

²⁶ Rimando a un lavoro di Emanuela Chichiriccò sui copioni di Macbeth di Adelaide Ristori: Emanuela Chichiriccò, *Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e Lady Macbeth*, «Drammaturgia», a. XXI (n.s. 11), 2024, pp. 27-44, DOI 10.36253/dramma-15864. Nell'articolo si fa riferimento a Federico Verzura, che ha un contratto come guardarobiere, trovarobe, magazziniere e *generico* ma che in una lettera viene definito *régisseur* della compagnia. Il copione dello stesso presenta inoltre annotazioni simili a quelle di un *suggeritore*.

Bergonzio, per scusarsi dice: “Signora, le altre volte mettevamo queste tende!”. Ciò fa andare in bestia la Signora: “Non mi parli delle altre volte. È una scusa vigliacca che non ammetto!”. Come Dio vuole anche le tende sono cambiate: ora tutto va bene. Tantomeglio»²⁷. Il 14 febbraio 1907 la capocomico fa una scenata a Bergonzio perché non sono stati stesi i soliti tappeti. Mobili spostati, tende cambiate, viavai di statue, scambi concitati: immagini rare e vivide del brulicare nelle retrovie del palcoscenico, uno spaccato del tempo e del lavoro che precede lo spettacolo, del fare che resta invisibile agli spettatori²⁸. Duse orchestra con enorme attenzione ogni momento dell’evento teatrale che la vede protagonista, senza lasciare nulla al caso e plasmando l’intera esperienza del suo pubblico. Ma non è sola: gli oggetti che la circondano e che condizionano i suoi percorsi creativi vengono selezionati dal trovarobe, il cui ruolo è dunque intimamente connesso alla resa complessiva della performance.

Il pittore²⁹ Gordon Craig è a Nizza per presiedere la messa in scena del lavoro. Inutile dire che à trovato montata orribilmente la sua scena... Perciò grandi scenate col macchinista, con l’elettricista, l’amministratore, il direttore di scena, il trovarobe. Gran caos di orribili favelle che s’incrociavano. L’inglese di Gordon Craig aveva sì delle strane analogie col puro bolognese del Macchinista Pompeo Giordani, ma non era in armonia col fiorentino del direttore di scena, con l’italiano dell’amministratore, col nizzardo dell’elettricista, col milanese del trovarobe. Quante insolenze sono volate!³⁰

Noccioli racconta con ironia l’episodio che sancisce la fine della collaborazione nata tra Gordon Craig ed Eleonora Duse per la messinscena

²⁷ *Diario Noccioli*, 2 dicembre 1906.

²⁸ Un’invisibilità che contribuisce a costruire il “mistero” dell’accadimento teatrale. Non è semplice reperire informazioni sulle fasi preparatorie di uno spettacolo ottocentesco: vi era una volontà di tenerle nascoste, separate. Durante una prova di *Francesca da Rimini*, Eleonora Duse lamenta la presenza di alcuni critici in sala con queste parole: «Voi qui non ci dovrete entrare, non dovrete vedere le mende, le pecche che precedono il compimento dell’opera; la dovrete vedere intera, e allora giudicarla; non potete più, se no liberarvi delle prime impressioni e, a traverso un errore, corretto, voi vedete sempre l’errore. Il palcoscenico dovrebbe essere l’area misteriosa in cui nessuno penetra; quello che vi si prepara dovrebbe venir innanzi nuovo!» (*Diario Sormani*, 5 dicembre 1901).

²⁹ Nel definirlo “pittore”, Noccioli ci racconta che le due figure, quelle dello scenografo e del pittore, venivano in un certo modo confuse: tradizionalmente lo scenografo era sostanzialmente un pittore.

³⁰ Ivi, 8 febbraio 1907.

di *Rosmersholm* di Ibsen. Craig, furioso con l'attrice, si sfoga con i tecnici, responsabili materiali della disfatta: Pompeo Giordani, macchinista; l'elettricista nizzardo, di cui non è rimasto il nome; Giuseppe Masi, amministratore di compagnia; Guido Noccioli, direttore di scena, e infine Luigi Bergonzio, trovarobe. Un'altra accesa testimonianza dell'operato degli invisibili.

Come si evince dalla scrittura, Bergonzio poteva esser chiamato a intervenire sulla scena per piccole parti, con o senza battute. Il diario Noccioli ci regala a proposito un altro aneddoto. Durante la tournée le prove venivano spesso allestite negli hotel, ed è questo il caso di una prova a Rio de Janeiro, nel luglio del 1907. La compagnia si raduna nel salone dell'albergo di Eleonora Duse ma ad accoglierla trova insopportabili rumori di martello e piccone: c'è un gruppo di operai al lavoro e l'atmosfera è certamente tesa. L'apparizione di Bergonzio riesce però a trasformare repentinamente una situazione potenzialmente esplosiva:

Durante il 1° atto, mentre deve entrare in scena Bergonzio che fa la parte del portiere, la Signora esclama, battendo le mani: «Ecco perché si fa questa commedia: per Bergonzio! Evviva Bergonzio!». E ride, e la sua faccia, che era prima rannuvolata, si spiana, s'illumina, si trasforma. Sta davanti a noi un'altra Duse, più bella e più giovane! Così la prova procede senza altri incidenti, rapidamente.

Racconti come questo palesano un particolare tipo di vicinanza che si costruisce dentro e fuori la scena, giorno dopo giorno, mese dopo mese, anno dopo anno. Esistono pesi differenti, gerarchie ben definite, ma nel quotidiano tutti contribuiscono agli equilibri e alla riuscita dell'insieme, alla necessaria stabilità del gruppo. Terminiamo quindi questa fragile ricostruzione biografica con un ultimo ricordo dal diario: Eleonora Duse che, prima di partire per l'America, saluta la compagnia e, in particolare, l'ormai anziano Bergonzio:

[...] ci à raccomandato di stare allegri, e di essere buoni e disciplinati, quindi à baciato tutte le attrici che erano commosse. Dopo, rivolta a noi à esclamato: «Voi altri non vi bacio... non sapreste che cosa farvene dei miei baci...». Noi abbiamo protestato energicamente: ella à sorriso e à baciato Orlandini per tutti. Noi abbiamo baciato la sua mano che ci à porto ognuno. Prima di andarsene, avendo scorto Bergonzio, lo à baciato in faccia dicendo: «Due baci al mio vecchio fedele». E il vecchietto era gongolante, e noi lo abbiamo invidiato³¹.

³¹ Ivi, 14 maggio 1907.

La scrittura

Il contratto tra Luigi Bergonzio e Luigi Rasi per l'anno comico 1899/1900 è una scrittura privata in tre fogli prestampati su carta intestata della Compagnia Fiorentina dei Comici Affezionati. Il documento non è autenticato e non abbiamo notizie circa una sua eventuale registrazione presso gli uffici finanziari dello Stato³². Si compone di quattordici articoli ai quali seguono alcuni addizionali scritti a mano. Com'era d'uso per i componenti di una stessa famiglia, Bergonzio viene ingaggiato insieme alla figlia Modesta, *prima generica giovane*. Grazie a un elenco redatto nel diario da Teresa Sormanni e al prestampato per l'abbonamento, sappiamo che in compagnia c'erano anche la moglie Luisa e la figlia Anita, scritturata insieme al marito Cesare Dondini. Bergonzio mantiene nel contratto l'articolo relativo all'eventuale rinnovo di due anni, depennato da altri, soprattutto dai ruoli principali³³.

Molti articoli poco attinenti alle mansioni del trovarobe rimangono nel contratto, valendo per la figlia. Entrambi, all'occorrenza, sono chiamati a interpretare sei parti di favore anche senza parlare e ad accettare di prender parte a due distinti spettacoli nello stesso giorno, come di recitare sia il giorno della partenza che dell'arrivo. Un articolo che ci informa su un tratto distintivo della vita nomade: la fatica. Gli attori spesso si trovano costretti a recitare anche prima o dopo un lungo viaggio. A volte,

³² Nel *post scriptum* di una lettera di Teresa Franchini a Luigi Rasi leggiamo infatti: «P.S. Il papà si permette di esprimerle il desiderio che la presente scrittura non venga registrata e ciò per sfuggire, almeno in questo primo anno, alle unghie del Fisco, che altrimenti mi colpirebbe inesorabilmente colla tassa di ricchezza mobile proprio adesso che debbo sostenere tutte le spese per il mio corredo artistico. Perdoni la libertà e di nuovo mille cose e saluti» (in Schino, *La Compagnia dei Fiorentini e Teresa Franchini*, cit., p. 82). La richiesta dell'attrice pone interrogativi sul lavoro attoriale, il pagamento delle tasse e il registro delle scritture.

³³ C'è da chiedersi se fosse Rasi a non volersi impegnare con la riconferma di alcuni ruoli, per ragioni artistiche o economiche, o se gli stessi firmatari preferissero evitare questa possibilità preferendo scegliere di volta in volta. La *prima attrice*, grata, lascia la porta aperta al suo maestro ma in calce al contratto viene apposto un articolo addizionale: «in caso di riconferma, il Prof. Luigi Rasi pagherà alla Signorina Teresa Franchini, come già convenuto, Lire 6.000 (seimila)», pel secondo anno e Lire settemila (7.000) pel terzo». Il capocomico si impegna dunque ad aumentare di ben mille lire l'anno il compenso dell'attrice pur di tenerla con sé.

entrambe le cose³⁴. Non è assurdo immaginare che per un trovarobe la fatica fosse anche maggiore, dovendo reperire su piazza il necessario per la messinscena ed essendo impegnato nell'allestimento. Rasi, oltre all'obbligatoria presenza alle prove, chiede agli attori di uniformarsi agli ordini della direzione «e di vestirsi, per recitare, a tutte proprie spese, con decenza e precisione artistica e storica»: un piccolo indizio di un'attenzione alla messinscena non comune³⁵.

Per quanto riguarda le paghe, viene riportata la cifra annuale soltanto per i due ruoli principali, 8.000 lire per il *primo attore* Carlo Rosaspina e 5.000 per Teresa Franchini, mentre per tutti gli altri viene indicata la cifra giornaliera. Questo articolo permette di constatare la disparità dei trattamenti attorici: la paga più bassa è di 5 lire giornaliere ed è quella destinata alla *seconda amorosa* o *seconda donna di spalla* e al *secondo suggeritore*³⁶. Bergonzio e la figlia *prima generica giovane* ricevono una paga complessiva di 11 lire. Trattandosi di uno stipendio cumulativo è difficile stimare con esattezza in che punto della graduatoria paghe si situasse il trovarobe: è probabile che per esser scritturati insieme padre e

³⁴ Significativo in tal senso un passaggio del diario Noccioli. Sono passati alcuni anni, ma la quotidianità in tournée non sembra essere cambiata. Nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1909 la compagnia, quella di vernacolo fiorentino di Andrea Niccoli, parte per Milano dopo una replica con il diretto delle 4.25. Scrive Noccioli il 18 ottobre: «Siamo arrivati stanchissimi. Gran disperazione per trovare l'alloggio. Scarsità di camere e prezzi da rintontire. E che scortesia nei padroni di casa! Molti di noi siamo stati costretti ad andare in albergo. Una delizia! Tutto questo basta per renderci odiosa Milano e i suoi abitanti scortesissimi. Siamo appena arrivati e già sogniamo di andarcene. Novelli è già arrivato da ieri. Stasera prima recita al Teatro dei Filodrammatici con *L'acqua cheta*».

³⁵ Non ho trovato alcun accenno alla «precisione artistica e storica» negli altri contratti che ho analizzato: Francesco Pasta e Tina Di Lorenzo richiedono «molta decenza e lusso», ma non vi è alcun riferimento alla necessità di un'aderenza del costume al periodo storico in cui è ambientata la pièce rappresentata.

³⁶ Seguono le paghe per i ruoli della Compagnia Fiorentina dei Comici Affezionati. *Secondo suggeritore/ultime parti* e *amorosa/generica giovane*: lire 6; *generico con e senza parrucca* e *seconda donna di spalla*: lire 7; *generico giovane e da parrucca* e *primo suggeritore*: lire 7,50; *primo attor giovane/primo amoroso* e amministratore: lire 8; *prima caratterista/prima madre*: lire 9; *prima attrice giovane*: lire 12; *primo caratterista/promiscuo* e *attore giovane di prima importanza*: lire 15. Per quanto riguarda le paghe cumulative dei coniugi: *primo attore/generico di prima importanza* e moglie *seconda donna di spalla*: lire 14; *generico con e senza parrucca* e moglie *seconda donna*: lire 15; *brillante* e *primo attore comico* e moglie *seconda generica di importanza* con esclusione ultime parti: lire 18.

figlia ricevessero meno di quanto sarebbe spettato loro individualmente. Negli altri contratti che ho analizzato, di pochi anni prima, i trovarobe ricevevano, soli, tra le 9 e le 9,50 lire. Tutti gli scritturati venivano pagati il doppio qualora recitassero due spettacoli diversi nello stesso giorno.

Il contratto termina con gli addizionali, gli articoli più interessanti della scrittura del trovarobe, che ho potuto confrontare con quelli di Dario Darè, Epaminonda Bedei e Coriolano Rissone con la compagnia di Francesco Pasta e quella di Pasta e Tina Di Lorenzo. In queste tre ultime scritture viene sancito l'obbligo del trovarobe di «mettere la scena sempre col massimo lusso e precisione anche nei fini piccoli particolari», secondo le indicazioni del capocomico. Viene inoltre chiarito l'onere di trovarsi alle prove nell'ora stabilita anche non dovendovi prendere parte come attore: le prove servono infatti al trovarobe per annotare tutto il necessario per lo spettacolo. In questo articolo Pasta inserisce una richiesta curiosa: vieta a Rissone di portare i baffi, probabilmente per una neutralità qualora servisse come attore. Il trovarobe deve attenersi non solo ai dettami del capocomico, ma anche alle indicazioni del direttore di scena e, in sua assenza, sostituirlo «in tutto e per tutto». Nelle compagnie Pasta e Pasta-Di Lorenzo il trovarobe non può stare in scena in maniche di camicia, né durante le prove né durante la rappresentazione: non volendo usare abiti di sua proprietà, indosserà una blusa che gli verrà consegnata dal capocomico e che sarà obbligato a lavare tutte le volte necessarie. Si pretende dunque un decoro nella scelta degli abiti anche dietro le quinte, una sorta di divisa³⁷. Per quanto riguarda i costumi, qualora fossero chiamati sulla scena a recitare, il contratto vincola Coriolano Rissone a farsi fare a sue spese una livrea secondo precise indicazioni del capocomico e Darè a vestirsi da comparsa alla borghese o nel costume che gli verrà indicato.

Sono articoli che mancano nel più sommario contratto Bergonzio, ma le scritture hanno una parte simile per quanto riguarda le indicazioni concrete, e in particolare per la cosiddetta «fornitura di scena d'obbligo», un insieme di oggetti che il trovarobe deve procurare alla compagnia: una parte è di sua proprietà, una parte la reperisce di volta in volta su piazza in base alle

³⁷ Ho trovato lo stesso addizionale nel contratto del macchinista e apparatore Cesare Cappa con la compagnia di Francesco Pasta e Tina Di Lorenzo per l'anno comico 1894/1895 (BMTS, Fondo Francesco Pasta, cart. 18, n. 3). Era dunque una consuetudine nelle compagnie di Pasta esigere una cura nell'abbigliamento anche dietro le quinte.

necessità³⁸. Sono esclusi dalla fornitura d'obbligo attrezzi, «lampadarini»³⁹, tappezzerie, comparsame⁴⁰, quadri e tutto ciò che ha un carattere speciale, di cui è economicamente responsabile il capocomico. Spetta a Bergonzio, da scrittura, il cosiddetto «cottimo serale» per otto persone: bibite, caffè, occorrente da fumo, cibi simulati e vini a imitazione. Nel contratto Bedei e in quello Rissone il cottimo è per dodici persone e viene incluso il pane di Spagna, il pane semplice e le bibite di qualunque genere, tra cui limonata e caffè. Il cottimo include anche le candele destinate all'illuminazione della scena: dodici per Bergonzio, quindici e «di giusta misura» per gli altri tre trovarobe. In tutte le scritture il capocomico fornisce il di più: i vini scelti, se veri, le vivande vere o «buone», le candele in eccedenza e si fa carico delle spese riguardanti gli oggetti che debbano esser rotti per necessità scenica. Nei contratti Darè, Bedei, Rissone viene specificato che sono di proprietà del fornitore/trovarobe tutti gli oggetti che «passano mano», quegli oggetti cioè che non restano sull'attore: possiamo immaginare, a titolo di esempio, una lettera. In tutti i contratti il trovarobe ha l'obbligo di conservare il mobilio, il vestiario, il comparsame o la tappezzeria⁴¹ di proprietà del capocomico. Bergonzio non è responsabile del loro deperimento mentre le altre scritture impegnano i trovarobe ad averne somma cura «non tralasciando di smacchiare, spazzare, rammendare e attaccare bottoni e di lavare i piccoli oggetti di scena come ad esempio cravatte, guanti, calze, colli». Durante le beneficiate degli artisti o *serate*, escluse quelle di nome, le scritture prevedono per i trovarobe una «lista» fissata a tre lire, probabilmente una somma di denaro che il trovarobe riceve in più⁴². Un altro articolo vago è quello

³⁸ A tal proposito Sergio Tofano ricorda, non senza ironia, gli ingombranti cassoni di trovarobe pieni di «cianfrusaglie, chincaglierie, soprammobili, aggeggi, ciarpame, apparecchi e accessori d'ogni genere, articoli di lusso e a buon mercato, oggetti, oggettini, ninnoli, anticaglie, ricordi, servizi e forniture per tutti i bisogni» (Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, cit., pp. 77-80).

³⁹ Così nella scrittura.

⁴⁰ Analizzando la parola *comparsame* nelle diverse scritture, sembrerebbe sensato pensare si trattasse di oggetti generici.

⁴¹ Nei contratti Darè e Rissone sono esclusi dalla tappezzeria i grandi tappeti e le «striscie» [*sic*].

⁴² Troviamo lo stesso articolo nella scrittura di Cesare Cappa (cfr. *supra*, nota 37). Il macchinista ha obblighi diversi dal trovarobe, eppure in caso di beneficiate riceve una «lista» di tre lire. È dunque assai probabile che si intendesse una somma di denaro in più rispetto alla paga giornaliera.

in cui Pasta obbliga Darè a pagare il trasporto degli oggetti che possano occorrere in scena per le ultime recite.

L'insieme degli addizionali appena citati tratteggia un'immagine delle pratiche del trovarobe e degli strumenti del suo mestiere: candele, cibo, bevande, tappeti, tende, un mondo di oggetti silenziosi, compagni di scena che il trovarobe predispondeva sulla ribalta⁴³.

Le richieste degli scritturati: due diversi punti di vista

Nel giugno 1899 la compagnia Rasi è a riposo⁴⁴, un riposo forzato – per cui, da contratto, gli artisti non possono pretendere alcuno stipendio⁴⁵. Fervono però i preparativi per la ripresa: Eleonora Duse ha infatti scritturato la compagnia, con qualche modifica dell'organico, per un corso di recite all'estero, dal 16 agosto al 24 dicembre 1899⁴⁶. Stando a una cartolina non datata che Bergonzio invia a Rasi da Roma⁴⁷, il trovarobe riceve la sua aggiunta alla scrittura e quelle di alcuni colleghi⁴⁸, si reca a

⁴³ Cfr. Arnaldo Picchi, *L'aiutante magico nella forma degli oggetti di scena*, in *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Atti dei convegni (Bologna, 1994-1996), a cura di Paola Bignami e Giovanni Azzaroni, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 170-182: 177.

⁴⁴ «L'Arte Drammatica», 3 giugno 1899: «Gli Affezionati riposano. – A Gigi Rasi era stato offerto per il giugno il Sannazzaro di Napoli ma – tutto ben calcolato – gli convenne maggiormente rinunciarvi e dal primo giugno à posto in riposo la sua compagnia. E – dopo Roma – gli Affezionati si dispersero per lo stivale».

⁴⁵ L'articolo XIV permette a Rasi di dare alla compagnia un mese di riposo «senza che i Signori Artisti possan pretendere per quel tempo alcuno stipendio». L'articolo è soppresso nei soli contratti Rosaspina e Franchini.

⁴⁶ *Diario Sormanni*, 30 aprile 1899: «Ora la compagnia continua il suo giro nelle Romagne, nel Veneto e finirà a Torino, da dove partiremo tutti colla Duse. Noi la raggiungeremo, appena principiate le vacanze. Ci solleva lo spirito, che ne aveva bisogno, il pensiero di questa tournée che consideriamo un compenso a quanto abbiamo fin qui sofferto, sotto tutti i rapporti, e a quanto avremo ancora da soffrire prima della partenza». La scrittura della compagnia da parte di Eleonora Duse è stata conservata da Rasi (BMTS, Fondo Luigi Rasi, cart. 11, n. 38).

⁴⁷ BMTS, AUT-014-A11-02.

⁴⁸ Le integrazioni alla scrittura per le recite all'estero sono documenti redatti a mano su carta semplice composti da otto articoli da considerarsi come facenti parte del primo contratto. Sono conservate insieme alle scritture (BMTS, Fondo Luigi Rasi, cart. 14). Bergonzio riceve quelle di Arnaldo Tombari e Virginia Del Moro e le rispedisce a Rasi insieme a quelle di Rosa Ingargiola e Ferruccio Garavaglia.

farle firmare e si affretta a rispedirle al capocomico, divenendo così un ponte tra Rasi e la compagnia. A riprova di questa sua funzione di intermediario, chiede al capocomico, anche per Arnaldo Tombari e Virginia Del Moro, un anticipo per pagare le spese di viaggio e potersi recare alla riunione di compagnia fissata per il 1° luglio a Vicenza⁴⁹. Evidentemente Rasi non risponde perché il trovarobe, questa volta con un certo imbarazzo, insiste scrivendo il 21 giugno 1899 una seconda cartolina postale⁵⁰ nella quale inserisce il prezzo dei biglietti per convincere Rasi della ragionevolezza della richiesta: 18,90 lire a testa e spese di bagaglio⁵¹.

⁴⁹ Per il tema degli anticipi del capocomico, rinvio ai contributi di Mirella Schino e Livia Cavaglieri per questo Dossier.

⁵⁰ BMTS, AUT-014-A11-03.

⁵¹ Il prezzo del biglietto veniva calcolato in base alla distanza fra la stazione di partenza e quella di arrivo, stabilendo un costo a km e sommando 5 centesimi di tassa di bollo. Un altro calcolo veniva fatto poi per il bagaglio e per il facchinaggio. Il portale archivistico della Fondazione FS Italiane (disponibile al link <<https://www.archiviofondazionefs.it/>>, ultima consultazione del 26 giugno 2026) permette l'accesso ai cosiddetti *Orari Ufficiali delle Strade Ferrate delle tramvie, della navigazione e delle messaggerie postali del Regno d'Italia con la indicazione delle principali corrispondenze estere compilato per cura del Regio Ispettorato Generale delle Strade Ferrate*. Consulto il terzo volume, quello redatto nel marzo del 1899, l'anno in cui la Drammatica Compagnia Fiorentina è in tournée. Faccio riferimento alla tabella B del tariffario, quella in cui vengono indicati dei prezzi di riferimento per calcolare il costo a tariffa ordinaria dei biglietti per viaggi su tutte quelle linee nei cui rispettivi quadri orari non erano indicati dei prezzi fissi (p. LXX). Nel tariffario viene fatto l'esempio di un biglietto a tariffa ordinaria, con treni accelerati, omnibus o misti, in terza classe da Roma Termini a Firenze S.M.N., per un viaggio di 316 km: il prezzo definitivo del biglietto era di 16,15 lire. Gli scritturati con le paghe più basse pagavano un biglietto del genere con ben tre giorni di lavoro. Dopo la prima tappa a Firenze, la compagnia si sposta a Forlì: una distanza totalmente approssimativa di 80 km su linea ferroviaria: un biglietto a tariffa ordinaria costava circa 9,95 lire in prima classe, 6,97 in seconda e 4,52 in terza. Aggiungendo le 0,05 lire di bollo, viaggiando in terza classe, uno degli scritturati meno pagati, spendeva quasi l'intera paga. Secondo le *Prescrizioni e norme pel trasporto dei bagagli e dei cani* ciascun viaggiatore poteva portare gratuitamente in carrozza piccoli colli di massimo 20 kg e di certe dimensioni. Tutto il resto doveva passare il controllo in accettazione e veniva spedito nella stazione di arrivo dove poteva poi essere ritirato tramite uno scontrino. L'articolo VII della scrittura di Rasi è quello relativo al trasporto degli equipaggi sia per mare che per terra, compresa la presa e resa a domicilio, tutto a carico del capocomico. Si fa eccezione per il bagaglio necessario a otto recite da stabilirsi di volta in volta. L'articolo viene ovviamente soppresso nel contratto dell'amministratore. Nell'articolo VIII Rasi specifica di non assumersi alcuna responsabilità per le perdite o i danni che potrebbero verificarsi a causa dei trasporti. È

Tombari e Del Moro hanno bisogno di circa 100 lire, Bergonzio di 80, per poter così provvedere al suo biglietto e a quelli della sua famiglia. Come abbiamo visto, il trovarobe e la figlia Modesta guadagnano 11 lire al giorno: le 80 lire per il viaggio equivalgono a più di una settimana di lavoro, senza contare che, essendo a riposo forzato, non stanno percependo stipendio. Alle spese di viaggio andranno poi sommate quelle di vitto e alloggio: la richiesta appare dunque più che legittima. Rasi però non risponde nemmeno questa volta, tanto che gli attori inviano una terza cartolina⁵² a pochi giorni di distanza, in cui chiariscono che l'anticipo serve anche a bloccare le stanze in affitto. Non sappiamo se il capocomico abbia infine ceduto, ma quel che è certo è che gli affari non stanno andando bene e la compagnia a riposo ne è il sintomo più evidente. La tournée con Duse permette un po' di respiro ma a dicembre i Comici Affezionati rientrano in Italia senza la grande attrice e riprendono un ultimo corso di recite ai Filodrammatici di Milano, fino ai primi di marzo 1900. Luigi Rasi cerca di tenere insieme le aggrovigliate fila della compagnia, di muoversi all'interno di questo stratificato campo di forze, ma non ce la fa: la Drammatica Compagnia Fiorentina non viene rinnovata l'anno successivo. Le numerose richieste degli scritturati, anche legittime come quelle di Bergonzio, stando al racconto di Sormanni, vengono percepite dal capocomico come un'esagerazione, una persecuzione⁵³: «Povero Gigi, colle sue illusioni fraterne!! I suoi, *amici*, fuori di questo centro, non lo conoscono se non per tormentarlo, qui dentro!...»⁵⁴. Gli attori che chiedono sono attori "ingrati"⁵⁵. Le parole di Sormanni sono quelle di una moglie devota che vede il marito soccombere a un ruolo che non sa gestire, un racconto parziale, il punto di vista del capo della ditta che non riesce a scindere il rapporto amicale da quello lavorativo. Alla fine, Rasi

possibile calcolare il costo dei bagagli seguendo lo stesso tariffario. I viaggiatori dovevano provvedere a loro cura al trasporto dei bagagli, ma potevano avvalersi di facchini che le Amministrazioni ferroviarie affidavano ad imprese esterne. I compensi venivano pagati direttamente ai facchini e ogni stazione aveva un suo determinato tariffario.

⁵² BMTS, AUT-014-A11-04.

⁵³ Cfr. *Diario Sormanni*, 30 aprile, 17 agosto, 18 agosto 1899.

⁵⁴ Ivi, 25 agosto.

⁵⁵ Ivi, 26 agosto: «Garavaglia voleva venire a chiedere denari; fortunatamente non lo ha fatto; ci voleva un bel coraggio. Che vita disordinata la sua, e che ingratitudine verso mio marito che, scritturandolo, gli ha dato sì gran prova di fiducia, non solo come artista, ma come uomo!».

e la moglie lasciano la «colonia artistica che gira il mondo»⁵⁶ e tornano a una vita regolare, alle care abitudini «non fatte per il retroscena del palcoscenico»⁵⁷.

Luigi Bergonzio, teatrante delle retrovie, ha invece abitato quel retroscena tutta la vita, incarnando pratiche e abitudini, frammenti impalpabili ma essenziali del paradigma teatrale ottocentesco.

⁵⁶ Il 5 settembre 1899 Sormanni descrive così la compagnia in tournée: «La sera, davanti alla Tonhalle, abbiamo trovato Mazzanti, Galliani, Sala, poi, nella birreria Scalpellini, Nepoti. Mi fa sempre effetto questa colonia artistica che gira il mondo!!!».

⁵⁷ Ancora Sormanni nella pagina conclusiva del diario dedicata alla Drammatica Compagnia Fiorentina: «E ora siamo usciti dall'intricato labirinto, non senza un grandissimo deficit, che il nostro lavoro coprirà, e che si può dar risposta a quelli che affermavano esser la Compagnia per azioni e non, com'era, esclusivamente di mio marito... Rientreremo in una vita regolare, attiva di un lavoro conveniente alle nostre indoli, alle nostre abitudini, non fatte per il retroscena del palcoscenico». Ricorda poi con affetto i cinque mesi passati con Eleonora Duse, «non lieve compenso alle tante amarezze dell'anno comico», terminando il racconto con ironia: «A momenti dicevo: abbiamo fatto bene a far Compagnia!».

Gabriele Sofia

RIPENSARE L'*HAMLET*
DEL TEATRO D'ARTE DI MOSCA (1908-1912)
IL LAVORO CON GLI ATTORI

L'*Hamlet* andato in scena a Mosca l'8 gennaio del 1912¹ è uno degli spettacoli più famosi e studiati del Novecento. Evento chiave delle culture teatrali europee di inizio secolo², ha visto protagonisti il co-direttore del Teatro d'Arte di Mosca, Konstantin Sergeevič Stanislavskij, e il regista inglese Edward Gordon Craig, la cui fama ha fatto sì che l'intero processo produttivo sia stato, fin dai suoi albori, seguito, osservato, registrato, analizzato. Per questa ragione gli studiosi hanno potuto contare su una mole di documenti certamente anomala per dimensione e eterogeneità.

Le numerose ricerche che ne sono derivate³ hanno comprensibilmente dato centralità ai documenti relativi alle idee, ai progetti e ai dialoghi

¹ Nel 1912 in Russia era ancora in vigore il calendario giuliano che ha una differenza di tredici giorni rispetto a quello gregoriano. In questo articolo, per indicare le date, si farà riferimento al calendario gregoriano.

² Il famoso poeta russo Valerij Jakovlevič Brjusov definì questo spettacolo non «solo un'altra rappresentazione, ma un vero evento nella vita artistica d'Europa». La frase è citata in Tat'jana Izrailevna Bačelis, *Šekspir i Krèg* (Shakespeare e Craig), Moskva, Nauka, 1983, p. 288. Quando non indicato diversamente, tutte le traduzioni dal russo sono dell'autore, che a tal scopo si è avvalso della preziosa collaborazione di Diana Uryupina.

³ Ci riferiamo prima di tutto agli studi pionieristici di Ferruccio Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 1966; Nikolaj Nikolaevič Čuškin, *Gamlet-Kačalov. Iz sceničeskoj istorii «Gamleta» Šekspira. Na putjach k geroičeskomu teatru* (Amleto-Kachalov. Dalla storia scenica dell'«*Hamlet*» di Shakespeare. Sulle vie del teatro eroico), Moskva, Iskusstvo, 1966; Brian Arnott, *Edward Gordon Craig & Hamlet*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1975; fino ad arrivare alla «ricostruzione» di Laurence Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet. A reconstruction*, London, Greenwood Press, 1982 e al dettagliato lavoro di Tat'jana Bačelis, *Šekspir i Krèg* (Shakespeare e Craig), Moskva, Nauka, 1983. Più recentemente è tornato sul tema Arkady Ostrovsky, *Craig monte "Hamlet" à Moscou*, in *Le Théâtre*

di Craig e Stanislavskij. *Hamlet*, in altre parole, è stato studiato come uno spettacolo crocevia, in cui si sono confrontate, fino a scontrarsi, due poetiche, due concezioni registiche, due idee di teatro antitetiche.

Qui tenterò un approccio diverso, concentrando l'analisi sul lavoro che gli attori hanno realizzato con i due registi e focalizzando l'attenzione sulla coabitazione scenica di artisti di diversa provenienza, impegnati a mettere in relazione delle pratiche eterogenee.

Proverò, insomma, a non studiare questo spettacolo come l'emanazione scenica delle teorie dei due grandi protagonisti, ma come il risultato di quella circolarità tra progettazione teorica e lavoro attoriale che caratterizza le pratiche performative. L'obiettivo è quello di osservare l'evento da una prospettiva differente, capace di rendere maggiormente conto della sua dimensione plurale.

Il lavoro per questo spettacolo è, per entrambi i registi, una preziosa opportunità di sperimentazione: offre a Stanislavskij l'occasione di allontanarsi dal registro realistico e di sperimentare il suo nascente "sistema" in un contesto estetico diverso da quello in cui si è sviluppato⁴ e mette a disposizione di Craig le risorse tecniche e umane di uno dei teatri più importanti dell'epoca.

Fin dall'inizio, però, il lavoro è condizionato da alcune pressioni sia interne (provenienti soprattutto dalla direzione artistica, condivisa da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, e dal Consiglio di amministrazione del Teatro d'Arte, nel quale erano rappresentati i principali finanziatori),

d'art de Moscou. Ramifications, voyages, a cura di Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, CNRS Éditions, 2005, pp. 19-61. A questi bisogna aggiungere anche le riflessioni su *Hamlet* formulate nell'ambito dei lavori monografici sugli artisti coinvolti, e in particolare le biografie di Stanislavskij realizzate da David Magarshack, *Stanislavsky: A Life*, Boston, Macgibbon & Kee, 1950 e da Jean Benedetti, *Stanislavski. His life and Art. A Biography*, London, Methuen, 1999, o i lavori su Craig di Ferruccio Marotti, *Edward Gordon Craig*, Bologna, Cappelli editore, 1961, di Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, London, Heinemann Educational Publishers, 1966, di Edward Craig (figlio di Gordon Craig), *Gordon Craig. The Story of His Life*, New York, Alfred A. Knopf, 1968, di Christopher Innes, *Edward Gordon Craig. A Vision of Theatre*, London, Routledge, 1998, di Fernando Mastropasqua, *In cammino verso Amleto. Craig e Shakespeare*, Pisa, BFS Edizioni, 2000 e di Lorenzo Mango, *Edward Gordon Craig*, Roma, Carocci, 2021.

⁴ «Stanislavskij, quando iniziò a lavorare su Amleto, credeva che la tragedia di Shakespeare sarebbe servita come un enorme laboratorio per la sperimentazione di una nuova "grammatica" della recitazione». Cfr. Bačelis, *Šekspir i Krèg*, cit., p. 251.

che esterne (l'attenzione e la curiosità di giornalisti, studiosi, colleghi, giovani artisti⁵). Un progetto nato con grandi ambizioni sperimentali si è trovato puntati addosso i riflettori delle culture teatrali e della critica internazionale⁶, cosa che ha generato una deleteria attenzione verso il risultato scenico e la sua ricezione pubblica, facendo precipitare *Hamlet* nell'aporia di una sperimentazione che non può permettersi un risultato diverso dal successo.

Questa situazione ha determinato una doppia categoria di documenti, in parte voluta dagli stessi Craig e Stanislavskij. Da una parte c'è tutto ciò che era deliberatamente rivolto verso l'esterno (le dichiarazioni ufficiali, i dialoghi con i giornalisti, gli articoli pubblicati da Craig o Stanislavskij), oppure destinato a diventare, in un modo o nell'altro, di dominio pubblico (come gli interventi di Stanislavskij al Consiglio del Teatro d'Arte o le famose conversazioni tra i due registi, diligentemente stenografate dai traduttori)⁷. Dall'altra, ci sono tutti i dialoghi, le lettere, gli appunti, le conversazioni necessariamente privati, ma che hanno uno scopo più marcatamente operativo e inerente alla produzione scenica. È il livello che riguarda in maniera più diretta il lavoro di attori e assistenti⁸.

⁵ È noto, ad esempio, che «molte persone chiesero di assistere alle prove, specialmente i giovani, o artisti allora sconosciuti come Michail Čechov» (ivi, p. 272) e persino Vachtangov fece richiesta alla direzione del teatro di poter «assistere a tutte le prove» (ivi, p. 271).

⁶ «Craig è un grande artista, è nostro ospite e in Europa seguono con attenzione il modo in cui accoglieremo il suo lavoro. Non vorrei che facessimo una brutta figura» scrive, ad esempio, Stanislavskij a Suler in una lettera del 5 gennaio 1912, poco prima del debutto. Cfr. Leopold Suleržickij, *Povesti i rasskazy. Stat'i i zametki o teatre. Perepiska. Vospominanija o L. A. Suleržickom* (Racconti e storie. Articoli e note sul teatro. Corrispondenza. Memorie di L. A. Suleržickij), Moskva, Iskustvo, 1970, p. 486.

⁷ La sensazione che ogni parola stenografata sarebbe diventata pubblica era ben presente sia in Stanislavskij che in Craig. Scrive infatti quest'ultimo nei suoi quaderni di regia: «They write down everything and find each idea so important to register so that later it may all be brought to bear with full force and nothing lacking. [...] The whole aim of Stanislavsky is that his company may all be filled with the same knowledge of the piece», Gordon Craig, *Hamlet 1909* [Cahier de mise en scène pour Hamlet], Fondo Edward Gordon Craig, Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi BnF), coll. EGC-MS-B-24, pagine non numerate. Innes a questo proposito commenta: «the transcript of their discussions gives the impression of two parallel monologues that never meet». Innes, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 162.

⁸ È però doverosa un'avvertenza metodologica: i documenti a cui si farà ricorso per ricostruire questo secondo livello sono soprattutto – anche se non esclusivamente – tratti

Pensare in questi termini alla documentazione è utile sia perché, in alcuni casi, i due livelli si contraddicono (anche in maniera eclatante⁹) sia perché facilita un'analisi di *Hamlet* come risultato di un processo collettivo, e non semplicemente di due persone di genio¹⁰.

Inoltre, osservando in maniera specifica il modo di operare dei due registi con gli attori è possibile notare come, sugli impervi sentieri che dal progetto generale conducono verso la realizzazione scenica, la linea di demarcazione tra i due approcci si faccia progressivamente meno netta, lasciando affiorare inattesi punti di contatto.

1. *La genesi: il primo viaggio di Craig*

Il progetto ha la sua origine in una lettera che Isadora Duncan invia a Craig, nell'inverno del 1908, parlandogli di uno Stanislavskij desideroso di conoscerlo, collaborare con lui e lasciargli «mani libere» per lavorare

dalle memorie e dalle autobiografie degli attori e degli artisti del Teatro d'Arte. Questo crea una disomogeneità documentaria tra testimonianze prodotte durante il lavoro e i ricordi prodotti dagli attori a diversi anni di distanza. A ciò bisogna aggiungere l'aggravante di memorie in buona parte scritte in anni di dittatura, in cui le considerazioni su episodi riguardanti i movimenti culturali prerivoluzionari dovevano in qualche modo rispondere a un'ottica ben precisa, soprattutto se riguardavano un cittadino occidentale. Questo problema, che non trova soluzioni all'interno di questo articolo, ci invita a considerare questo studio come un punto di inizio, uno spostamento della prospettiva di osservazione che chiede di essere ampliato da ulteriori ricerche che studino, ad esempio, gli archivi privati e le corrispondenze personali degli attori. Al momento, infatti, solo i diari di Alisa Koonen sono stati pubblicati, sebbene in versione parzialmente rimaneggiata dall'attrice stessa: cfr. Alisa Koonen, «*Moja stichija – bol'she vnutrennie volnenija*», *Dnevnik. 1904-1950* («La mia natura sono i grandi turbamenti interiori». Diari, 1904-1950), Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020. Il presente lavoro, anche a causa delle recenti tensioni geopolitiche, si è basato solamente sulle fonti russe editate o sui documenti d'archivio presenti in Europa occidentale, e in modo particolare sul Fondo Edward Gordon Craig della BnF.

⁹ Emblematico è il caso delle parole di elogio verso il «Teatro di Constan» che Craig pubblica su «The Mask» del gennaio del 1910, quando ormai la sua disillusione verso il progetto è evidente. Cfr. Gordon Craig, *The art of the theatre. Second Dialogue*, «The Mask», a. II, n. 9, January 1910, pp. 105-126.

¹⁰ Spesso è stata messa in evidenza l'importanza – reale e probabilmente ancora oggi sottovalutata – che ebbe Leopold Sulerzickij. Ma pur tramutando la coppia in un trio si rimane ben lontani da quell'ottica plurale che qui si vuole adottare.

con i suoi attori, «per tutto il tempo necessario»¹¹. Da artista e attenta osservatrice, Duncan capisce che ciò che manca a Craig non sono né le idee né i progetti, ma le persone in grado di attuarle.

Craig, in quel momento, è già molto conosciuto grazie al suo *The Art of the Theatre*, pubblicato nel 1905. Di lì a poco sarebbe diventato un punto di riferimento delle culture teatrali grazie alla rivista «The Mask», da lui fondata e diretta, e al celebre saggio *The Actor and the Über-Marionette*, pubblicato nel 1908¹².

Stanislavskij, dal canto suo, non ha ancora pubblicato nessun saggio di particolare rilevanza, ma si è imposto come uno dei registi più importanti del panorama europeo grazie alla tournée in Germania del 1906. Nello stesso anno, inizia quel lungo percorso di sistematizzazione che avrebbe dato forma al suo sistema¹³.

Sotto gli auspici di Duncan, nell'estate del 1908, Stanislavskij e Craig avviano una corrispondenza conoscitiva, con l'obiettivo di preparare il loro primo incontro a Mosca. In questi primi scambi il tema del lavoro con gli attori è centrale. Scrive l'inglese:

All Enthusiasm has left the hearts of those who work in the theatres of Europe. They work without playing. They work without laughing or singing. To me the Art is a game... a wonderful and exciting game. I hope your workmen would be prepared to play it with me¹⁴.

¹¹ «Mr. Stanislavsky, the regisseur of the Theatre, is a wonderful man – really Beautiful & Great – I talked with him many hours about you – He says he would love to have you come & be regisseur altogether, as he prefers to *act*. [...] He says he would give you a perfectly free hand in the Theatre – that the actors would all follow your directions as to movements, etc. & that you could do what you liked & take all the time you liked to do it in». Edward Gordon Craig, Isadora Duncan, *Your Isadora: The Love Story of Isadora Duncan & Gordon Craig*, a cura di Francis Steegmuller, New York, Random House, 1974, pp. 286-287.

¹² Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, «The Mask», a. I, n. 2, April 1908, pp. 3-16.

¹³ Nel giugno del 1906, ad esempio, mentre si trovava in Finlandia, ha iniziato a scrivere l'*Opyt rukovodstva dramatičeskim iskusstvom* (Saggio sulla direzione dell'arte drammatica), che avrebbe costituito la base di un testo redatto proprio tra il 1908 e il 1912 e intitolato *Pereživanie*. Cfr. Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le Système de Stanislavski. Genèse, histoire et interprétations d'une pratique du jeu de l'acteur*, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2022, p. 62.

¹⁴ Lettera di Craig a Stanislavskij, 10 luglio 1908, citata in Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 17.

Il gioco, la sperimentazione, l'entusiasmo, ridere, cantare: è con un atteggiamento decisamente fiducioso che Craig arriva per la prima volta a Mosca nell'autunno del 1908, accolto con curiosità e ammirazione da tutti i membri del teatro. I primi incontri con Stanislavskij si svolgono sotto il segno di una forte intesa e i dialoghi vertono soprattutto su alcune idee generali riguardanti l'arte e il teatro. Craig interloquisce spesso anche con Leopold Suleržickij, detto Suler (che conosceva l'inglese grazie alle sue esperienze in Canada) e frequenta alcuni attori, tra cui Olga Knipper, vedova di Anton Čechov, con cui ha una breve relazione sentimentale¹⁵. Torna in Italia il 25 novembre 1908.

Il primo febbraio 1909, il Consiglio d'amministrazione del Teatro d'Arte stabilisce che la pièce da mettere in scena sarà *Hamlet*, che Craig assumerà il ruolo di regista e che Stanislavskij sarà il suo assistente. Quest'ultimo vorrebbe iniziare subito ed esorta Craig a tornare a Mosca «immediatamente»¹⁶. L'inglese, dal canto suo, si è insediato da poco all'Arena Goldoni e non vuole lasciare in maniera così repentina Firenze perché pensa di poter dare vita in breve tempo alla sua scuola. Promette di raggiungere Mosca nel giro di un paio di mesi. A quel punto, Stanislavskij compie il primo strappo: decide di iniziare il lavoro su *Hamlet* senza di lui.

2. «How humane»: il secondo viaggio di Craig

A partire dal 26 gennaio 1909, «tutti i giorni, dalle 12:30 alle 13:30, Stanislavskij conduce delle conversazioni sul “Sistema” con un gruppo di attori del Teatro d'Arte e fa “esercizi” con loro»¹⁷. Stanislavskij è impaziente di mettere alla prova il suo metodo, di cui ha già delineato

¹⁵ Il biografo di Knipper ha definito questa relazione una «minor emotional explosion». Cfr. Harvey Pitcher, *Chekhov's Leading Lady. A Portrait of the Actress Olga Knipper*, London, John Murray, 1979, p. 204.

¹⁶ «Stanislavskij telegrafa a Craig: “Inizieremo subito la produzione di Amleto. Ti preghiamo di venire immediatamente. È impossibile iniziare senza di te!”». Cfr. Irina N. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo: Letopis'* (Vita e opera di K. S. Stanislavskij: Cronaca), vol. II: 1906-1917, Moskva, Moskovskij Chudožestvennyj Teatr, 2003, p. 160.

¹⁷ Ivi, p. 159.

con precisione alcuni principi¹⁸. A un attore che, ad esempio, proponeva di realizzare un'alterazione della voce per interpretare il fantasma di Amleto, Stanislavskij risponde in maniera perentoria:

È proprio questo l'errore: non è affatto importante. Anzi, è persino impossibile. Tutto ciò deve nascere per via riflessa, a partire da un sentimento realmente vissuto.

Occorre risvegliare in sé la memoria affettiva legata, per esempio, a una malattia, ricordando quando si è provata la febbre e così via. Quando si riesce a risvegliare la memoria affettiva, essa permette di ritrovare i momenti necessari delle singole esperienze e dei relativi sentimenti; immediatamente tutti gli stati fisiologici che accompagnavano quelle esperienze riemergono spontaneamente, per riflesso. Le mani si muoveranno da sole dove e come devono, il cuore prenderà a battere secondo quel vissuto, il sangue affluirà alle guance e la voce assumerà naturalmente il timbro richiesto.

Ma non si deve mai procedere nel senso opposto, vale a dire a partire da un riflesso riprodotto consapevolmente¹⁹.

La logica è eminentemente unidirezionale, e prevede un percorso che da una sensazione "interna" (riguardante la memoria affettiva) genera quasi spontaneamente un'organizzazione coerente delle azioni. Siamo in un periodo in cui Stanislavskij attinge a piene mani sia dalla psicofisiologia (in maniera particolare da Théodule Ribot, da cui acquisisce il concetto di «memoria affettiva») sia dalle pratiche dello yoga e della meditazione, da cui trae alcuni principi e concetti (come quelli legati all'anima o all'emissione e ricezione di "raggi") che sarebbero stati occultati negli anni del realismo socialista²⁰.

Gli attori, dal canto loro, avevano immediatamente avvertito l'inconciliabilità tra questo approccio e il lavoro fatto di forme, ritmo, dinamica musicale che invece era stato prospettato da Craig:

¹⁸ Nell'estate del 1909 avrebbe messo per la prima volta per iscritto i principi generali, redatti in un documento intitolato semplicemente *Moja sistema* (Il mio sistema). Cfr. *ivi*, p. 193.

¹⁹ *Stanislavskij repetiruet: Sbornik* (Stanislavskij dirige le prove. Raccolta Miscellanea), a cura di Irina N. Vinogradskaja, Moskva, Moskovskij Chudožestvennyj Teatr, 2000, p. 38.

²⁰ A questo proposito si può consultare l'articolo di Marie-Christine Autant-Mathieu, *L'inconscient créateur dans le Système de Stanislavski*, «La Revue russe», n. 29, 2007, pp. 9-30 e il volume di Sergei Tcherkasski, *Stanislavsky and Yoga*, London-New York, Routledge, 2016.

Quando Konstantin Sergeevič annunciò alla compagnia che Craig avrebbe messo in scena *Hamlet*, la notizia suscitò grande sconcerto e persino un certo allarme. Le ricerche di Craig sembravano troppo incompatibili con il “sistema” che Konstantin Sergeevič stava sviluppando. A replicare a questi scettici, Stanislavskij dichiarò che il Teatro d’Arte aveva recentemente iniziato a sentire i segni della stagnazione, di un pericoloso autocompiacimento, e che il teatro non poteva funzionare normalmente senza un’iniezione di sangue fresco di tanto in tanto. Affermò inoltre che Craig è il tipo di uomo che senza dubbio avrebbe rivoluzionato l’intero mondo del teatro²¹.

È la grande attrice russa Alisa Koonen a ricordare queste sensazioni, in un volume di memorie pubblicato postumo nel 1975. Koonen ha appena vent’anni quando Craig torna per la seconda volta in Russia, nell’aprile del 1909, ma già da tre lavora al Teatro d’Arte di Mosca. Poteva comunicare direttamente in inglese con Craig, cosa che la rende una delle testimoni più importanti del processo di produzione su *Hamlet*²².

Il 16 aprile 1909 Craig raggiunge il Teatro d’Arte a San Pietroburgo, dove la compagnia tiene le consuete rappresentazioni primaverili. La sua presenza viene percepita come una scossa:

Konstantin Sergeevič aveva ragione. La presenza di Craig ha immediatamente smosso l’atmosfera gelida del teatro: il consueto ritmo placido della vita è spezzato. Sembrava che le persone avessero persino iniziato a muoversi più velocemente²³.

I due registi si incontrano ogni giorno da mezzogiorno alle sette di sera, discutono le linee guida della pièce, gli elementi estetici e la composizione. Fin dai primissimi incontri la questione su come lavorare con gli attori è la più spinosa. Sebbene, sul livello teorico, il nascente «sistema» avesse riscontrato un iniziale interesse (Stanislavskij gliene parla subito

²¹ Alisa Koonen, *Stranicy žizni* (Pagine di vita), Moskva, Iskustvo, 1975, pp. 128-129.

²² Nel 1914 Koonen avrebbe fondato il Kamernyj teatr insieme ad Aleksandr Tairov e con lui avrebbe lavorato fino al 1948 come attrice e collaboratrice. Su Tairov e sul ruolo di Koonen nella compagnia del Kamernyj teatr cfr. Silvana De Vidovich, *Aleksandr Tairov. Il teatro delle emozioni*, Imola, Cue Press, 2025.

²³ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 129. Un’impressione simile è registrata anche dall’allievo della «classe di regia» del teatro, Nikolaj Petrov: «I suoi movimenti rapidi e il suo passo impetuoso sembravano in qualche modo disarmonici rispetto al ritmo di vita del Teatro d’Arte». Cfr. Nikolaj V. Petrov, *50 i 500. 50 let tvorčeskoj dejatel’nosti i 500 postanovok* (50 e 500. 50 anni di attività e 500 allestimenti), Moskva, VTO, 1960, p. 59.

«nel dettaglio»²⁴, i problemi pratici riguardanti la recitazione affiorano rapidamente. Lo stesso Stanislavskij, ne *La mia vita nell'arte*, riporta un episodio emblematico:

Lessi a Craig, in modo e con tecniche di recitazione diverse, scene e monologhi da varie opere, di cui prima aveva avuto ovviamente una traduzione. Gli mostrai la vecchia maniera francese convenzionale, quella tedesca, quella italiana, quella russa declamatoria, quella russa realistica e quella nuova impressionistica, in voga allora. Non c'era niente che gli piacesse. Da una parte protestava contro la convenzionalità, che gli ricordava il teatro tradizionale, dall'altra non accettava la naturalezza e la semplicità, che secondo lui privavano la recitazione della poesia. Craig, come me, voleva la perfezione, ricercava l'ideale, cioè la semplice, forte, profonda ed elevata espressione artistica del vivo sentimento umano in tutta la sua bellezza: non riuscì a ottenerlo²⁵.

Da un lato il tentativo testardo, da parte di Stanislavskij, di tassonomizzare ogni variabile dell'arte recitativa; dall'altro l'ostinata fiducia di Craig verso ciò che ancora non c'è. Fin dalle prime battute, la distanza più importante tra i due registi non sembra né estetica né poetica ma metodologica, forse quasi ermeneutica.

Probabilmente Stanislavskij supponeva che l'operato di Craig sarebbe rimasto confinato nell'ambito dell'estetica della scena (costumi e *screens*) o dell'analisi del testo shakespeariano²⁶. Craig, al contrario,

²⁴ «Nei giorni scorsi ho parlato a Duncan in dettaglio del mio sistema e le ho spiegato i miei cerchi e le mie frecce. Pensavo che avrebbe riso di questa teoria, ma mi sono accorto che per lei e Craig questa teoria è interessante e utile. Questo mi ha incoraggiato molto». Cfr. la lettera di Stanislavskij al figlio Igor' Konstantinovič Alekseev del mese di aprile 1909 citata in Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., pp. 181-182.

²⁵ Konstantin Stanislavskij, *La mia vita nell'arte* (*Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, Academia, 1926), traduzione di Raffaella Vassena, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 355. Senelick inserisce questo evento nella primavera del 1910 (*Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 110), ma con molta probabilità risale alla primavera dell'anno precedente, come segnalato da Vinogradskaja (*Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 183). Questo elemento non è secondario, perché mostra come i dissidi sul lavoro con gli attori furono evidenti fin dall'inizio.

²⁶ Vasilij Kačalov, che avrebbe interpretato Amleto, ricorda ad esempio come Craig fosse stato «chiamato non per dominare e regnare nel teatro, ma soltanto per contribuire al rinnovamento e all'innovazione dei mezzi più prettamente scenografici del teatro». Il testo è citato in Nikolaj Čuškin, Boleslav-Iosif Rostockij, *Obrazy Šekspira v tvorčestve V. I. Kačalova* (I personaggi di Shakespeare nelle opere di Kačalov), in Vasilij Ivanovič Kačalov, *Sbornik statej, vospominanij, pisem* (Raccolta di articoli, memorie e lettere),

non vedeva l'ora di lavorare – anzi, più precisamente “giocare” – con gli attori del Teatro d'Arte, così ben disciplinati e dediti alla ricerca. *Hamlet* non doveva solo essere uno spettacolo, ma il manifesto vivente di un'arte nuova.

Nei giorni passati dall'inglese a San Pietroburgo, però, gli attori sono impegnati nelle rappresentazioni e lo incontrano solamente in situazioni informali²⁷. Il 20 maggio 1909, mentre Craig viaggia con tutta la compagnia su un treno che procede da San Pietroburgo a Mosca, torna a interrogare Stanislavskij su come intende lavorare con gli attori:

“How do you deal with your actors” – I asked.

He grimaced – then he smiled: his whole face puckers up at all points – the lips always closed.

He puts up his hands. We take the actor like this (his left hand took him) we take his part like this (his right hand took it up and closed to a fist) and we bang it into him thus and one two three went his right fist into his left palm with slow thuds.

I thought: “how humane”²⁸.

Questo breve scambio, su cui Craig torna più volte nei *daybook* e nei racconti²⁹, è significativo da diversi punti di vista. Prima di tutto ci se-

a cura di Vitalij J. Vilenkin, Moskva, Iskusstvo, 1954, p. 241. In un'intervista del 1914, Suler sostiene addirittura che, in base agli accordi iniziali, Craig non doveva lavorare con gli attori: «Sorse il problema di come Craig avrebbe potuto lavorare con gli attori. Si stabilì che avrebbe dapprima illustrato i propri progetti ai registi del Teatro; questi, una volta assimilate le sue idee, avrebbero diretto gli attori durante il lavoro». Cfr. Suleržickij, *Povesti i rasskazy*, cit., p. 338.

²⁷ Non rinuncia a frequentarli nel tempo libero, oppure la sera dopo lo spettacolo, discutendo con loro – sempre grazie alle traduzioni di Suler – e incappando anche in qualche litigio. Un appunto di Craig redatto alle quattro di mattina del 4 maggio, mentre ancora si trovava a San Pietroburgo, indica un'animata discussione avvenuta con gli attori. Cfr. Senelick, *Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit., p. 81.

²⁸ Ivi, p. 104. Senelick lo cita come un appunto di Gordon Craig datato 5 agosto 1930.

²⁹ Edward Craig era presente quando il padre raccontò lo stesso episodio al conte Kessler nel 1929: «On the way back to Moscow, Craig asked Stanislavsky how they trained the actors in their parts. Stanislavsky replied: “here is the part” – he put an imaginary something in the palm of his right hand – “and here is the actor” – he placed another imaginary object on the top of the first, and then “Pam-pam-pam”, he almost shouted, as he brought the clenched fist of his left hand into the palm of the right... the actor was being forced into the mould of the part! Craig was rather horrified». Craig, *Gordon Craig*, cit., pp. 251-252.

gnala l'importanza delle conversazioni informali tra i due che, in assenza di traduttori e senza una lingua comune, devono farsi aiutare dai gesti, assumendo posizioni più dirette, meno sfaccettate. Sebbene sia difficile verificarne la veridicità, l'episodio non sembra inverosimile, poiché in questa fase l'analisi minuziosa della parte è per Stanislavskij un antidoto contro l'ostentazione di "personalità" che, secondo lui, caratterizzava la pratica grandattoriale di tradizione ottocentesca.

Vero o no, l'episodio rimane una spia delle crescenti frizioni tra i due. Così, quando Craig si rende conto che anche a Mosca il lavoro previsto da Stanislavskij si basa su un'analisi delle scene "a tavolino", non riesce a trattenere il disappunto. In una testimonianza rilasciata diversi anni dopo, la disillusione del momento sembra ancora permanere nelle parole di Craig:

Day by day we took scene after scene, and the actors who were in the first scene would come in and sit down there and listen to the nonsense that we talked. We were talking about how it began, the play, what was the first movement, what was the first sound what was the scene like, what was the lighting like but that meant nothing to these actors. It never does mean anything, you know. But that was the method³⁰.

Tutto il primo mese di lavoro prosegue in questo modo. Craig riesce, però, a definire alcune linee generali della messinscena: i personaggi devono essere rappresentati dal punto di vista di Amleto (da qui i famosi costumi zoomorfi di Claudio, Gertrude, ecc.) e l'idea portante dello spettacolo deve insistere sul tema della lotta dello spirito contro la materia. Sulla base di questi principi Craig produce subito numerosi bozzetti di costumi e di scene, tra cui il celebre disegno della corte reale rappresentata come una piramide sovrastata da un lungo mantello dorato.

Il 15 giugno si conclude il secondo viaggio dell'inglese e la sua prima sessione di lavoro effettivo sullo spettacolo. I due registi si lasciano con stati d'animo contrastati. Stanislavskij, benché negli interventi pubblici continui a lodare il collega³¹, inizia ad essere intimorito

³⁰ David Tutaev, *A Great Nurse. Gordon Craig remembers Stanislavsky*, «Theatre Arts», n. 46, April 1962, pp. 17-19: 18.

³¹ A una giornalista che lo interroga a proposito dei dissapori avuti con Craig, Stanislavskij risponde: «Tutto ciò che si dice su Craig non è che pura fantasia. Si è già cominciato a perseguitarlo perché è un uomo fuori dal comune. Non solo Nemirovič, il Teatro e io non abbiamo perso fiducia in lui, ma al contrario siamo certi che sia un

dal suo carattere imprevedibile e dalla sua intransigenza³². Craig, dal canto suo, non riesce a smaltire la frustrazione e, a distanza di qualche settimana, sembra averne già abbastanza. In un appunto sul *daybook* del 18 settembre 1909, scrive:

This HAMLET production for Russia is wasting my time. I seek to know. I do not seek a position or success – and this work in Moscow is old work. I have passed it all – gone on into places where I have seen really – something – a glimpse of something.

And now I have to return and work at this nothing – this “producing HAMLET”. It kills me – it must not go on this kind of work. A college!!! that is my need – masters – our need, to come to know our Art – our need³³.

Solo un anno prima sognava di lavorare con attori «fatti di entusiasmo», mentre adesso si ritrova a desiderare tutt'altro: una scuola. E sebbene nel *Second Dialogue on the Art of the Theatre*, redatto proprio in quei mesi, indichi il «Teatro di Constant» come mirabile esempio di rigore, precisione e organizzazione³⁴, il suo pensiero è già oltre, è già alla scuola per «gli artisti del teatro del futuro»³⁵.

genio». Lettera a Ljubov' Gurevič del 27 maggio 1909, citata in Konstantin Stanislavski, *Correspondance (1886-1938)*, a cura di Marie-Christine Autant-Mathieu, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2018, p. 213.

³² In uno degli ultimi giorni passati a San Pietroburgo, Stanislavskij viene coinvolto in un furioso litigio tra Craig e Isadora Duncan. Quest'ultima partecipa, insieme a Stanislavskij, Craig e a una non meglio identificata «giovane segretaria di Duncan» a una cena sfociata in una veemente scena di gelosia, di cui si hanno versioni diverse e contrastanti. Ne parla Duncan in alcune parti della sua autobiografia tagliate dalla versione del 1927 e pubblicate solo nel 2013 grazie al lavoro di recupero fatto da Joan Acocella (Isadora Duncan, *My Life. The Restored Edition*, a cura di Joan Acocella, New York, Liveright Publishing Corporation, 2013). Ne parla anche Craig nel *Book of Topsy*, scritto nel 1944, mai pubblicato e citato da Harvey Pitcher in *Chekhov's Leading Lady*, cit., pp. 206-207. L'episodio, in ogni caso, mise in cattiva luce Craig nei confronti di Stanislavskij e, al di là della questione privata, indica come il rapporto umano tra i due si sia incrinato ancor prima di mettere piede al Teatro d'Arte.

³³ Gordon Craig, *Untitled text about Stanislavsky*, BnF, coll. EGC-Ms-B-149, sottolineature nell'originale.

³⁴ Gordon Craig, *Second Dialogue on the Art of the Theatre*, «The Mask», a. II, n. 9, January 1910, pp. 105-126.

³⁵ Il nome della scuola sarebbe stato infatti *The School for the Art of the Theatre*, facendo eco al saggio, *The Artist of the Theatre of the Future*, che Craig aveva pubblicato sul primo numero di «The Mask» (vol. I, n. 1, March 1908, pp. 3-5).

3. Attori incisi nel legno: il terzo viaggio di Craig

Durante l'estate del 1909 Stanislavskij e Craig mantengono comunque uno scambio epistolare abbastanza serrato. Con una mossa a sorpresa, Craig chiede a Stanislavskij di interpretare Amleto³⁶. Stanislavskij rifiuta categoricamente: l'attore designato per la parte è Vasilij Kačalov.

Kačalov è uno degli attori più famosi del Teatro d'Arte, un intellettuale, un attore-filosofo³⁷ che, pur avendo una grande esperienza, è «tutto tranne che un attore di movimento»³⁸. Appare fin da subito il meno adatto al tipo di lavoro immaginato dall'inglese («sembra un cavallo timido»³⁹, scrive sui suoi quaderni di regia), ma è anche uno degli attori meno convinti del sistema di Stanislavskij⁴⁰.

Craig sarebbe dovuto tornare in Russia nell'autunno del 1909, ma rimanda il suo viaggio al febbraio dell'anno seguente, adducendo

³⁶ «Più leggo Amleto, più vedo la tua immagine davanti a me. Non posso credere per un secondo che qualcosa di diverso dalla massima semplicità nel trasmettere questa immagine possa elevarla a quelle altezze a cui si erge Shakespeare». Lettera di Craig a Stanislavskij, 6 settembre 1909, citata in Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., pp. 196-197. In realtà la cosa era già stata anticipata da Craig alla moglie di Stanislavskij, Marija Lilina, in una lettera del 13 febbraio del 1909 (cfr. Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 251).

³⁷ È così che lo definisce, nel 1933, Ettore Lo Gatto nell'Enciclopedia Italiana Treccani, disponibile all'URL <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vasilij-ivanovic-kačalov_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/vasilij-ivanovic-kačalov_(Enciclopedia-Italiana)/>) (ultima consultazione il 17 luglio 2026).

³⁸ Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 153. Un osservatore d'eccezione come il mariolettista Sergei Obraztsov lo descrive così: «One had the impression that Kachalov was not merely speaking but thinking aloud, and that the words one heard were only a part of what he was seeing with his inner eye. For that reason people did not merely listen to Kachalov, they watched what he was talking about». Sergei Obraztsov, *My profession*, Moscow, Foreign Languages Publishing House, 1950, p. 215.

³⁹ Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁴⁰ Si può ipotizzare che proprio per questo motivo Stanislavskij provi a barattare il ruolo principale della pièce con una maggiore disponibilità verso il suo approccio. Solo in una lettera del 21 giugno 1910, quindi successiva alla terza permanenza di Craig in Russia, Stanislavskij può rallegrarsi di un minimo interesse di Kačalov verso Amleto e verso il suo sistema: «Una piacevole sorpresa è che Kačalov ha iniziato a mostrare interesse per il ruolo di Amleto. Ho lavorato con lui a San Pietroburgo, e poi Mosca, Mardžanov e io abbiamo esaminato il suo intero ruolo e preso appunti secondo le tue istruzioni e il mio sistema, che ancora non ti piace ma che soddisfa i tuoi obiettivi meglio di qualsiasi altra cosa». Lettera di Stanislavskij a Craig, 21 giugno 1910, in Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 243. La data esatta della lettera è desunta da Stanislavski, *Correspondance (1886-1938)*, cit., p. 227.

motivi di salute. Probabilmente è una scusa, dato che l'ardore creativo verso questo progetto si è già molto affievolito. Sei anni dopo avrebbe pubblicato su «The Mask» il testo delle conferenze che avrebbe dovuto realizzare per gli attori del Teatro d'Arte durante il viaggio annullato. Benché tanti passaggi-chiave trovino un riscontro in alcuni appunti presenti sui quaderni di regia, c'è il sospetto che questi testi siano stati redatti a posteriori, forse proprio nel 1915 (in un momento in cui, a causa della guerra, i contenuti per la rivista diventano sempre più difficili da reperire), o comunque dopo il debutto. Con il suo abituale gusto per il paradosso, descrive gli attori moscoviti come persone troppo intelligenti e acculturate per affrontare correttamente le «poesie drammatiche» di Shakespeare, che avrebbero invece bisogno di attori capaci di puntare ai sensi dello spettatore e non alla sua intelligenza⁴¹. Non è difficile individuare tra le righe un riferimento abbastanza esplicito all'«attore-filosofo» Kačalov.

Stanislavskij, dal canto suo, passa l'estate del 1909 in Francia, continuando a studiare yoga e ad approfondire i testi di Ribot. Le sue prospettive di ricerca allargano il raggio d'azione, *Hamlet* non è più un obiettivo ma una tappa. Scrive una lettera al consiglio direttivo del teatro per chiedere l'apertura di un nuovo studio dove mettere in pratica il suo sistema: «Non voglio solo trovare il principio base della creatività, non voglio solo sviluppare una teoria su di esso, voglio anche metterlo in pratica»⁴².

Il 28 febbraio del 1910, Craig è di nuovo a Mosca per riprendere il lavoro su *Hamlet*. L'obiettivo di questo terzo viaggio è più concreto rispetto a quelli precedenti, gli attori hanno bisogno di un contatto più diretto e di indicazioni più precise sul da farsi. Benché Stanislavskij spera ancora di convincere Craig dell'efficacia del suo sistema («che ancora non ti piace ma che soddisfa i tuoi obiettivi meglio di qualsiasi altra cosa», gli avrebbe scritto, pochi mesi dopo, in una lettera⁴³), l'inglese non sembra intenzionato a ridimensionare il suo progetto.

⁴¹ «By means of the brains... by thinking, one can act cleverly. A clever man is he who thinks; and you are acknowledged by Europe to be the cleverest company of actors in the west. By means of the senses and the soul you may become the most profound... the most beautiful... the most spiritual». Gordon Craig, «*Hamlet* in Moscow», «The Mask», a. VII, n. 2, May 1915, pp. 109-115: 112.

⁴² Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 223.

⁴³ Lettera di Stanislavskij a Craig, 21 giugno 1910, ivi, p. 243.

Per questa nuova permanenza moscovita ha a disposizione due laboratori all'interno del teatro. Nel primo viene collocato un *model stage*, ovvero una riproduzione in scala della scena del Teatro d'Arte, dove Craig, con l'aiuto di alcuni macchinisti, può installare e far muovere dei modelli di *screens*⁴⁴: è qui che, alla fine di ogni giornata, Stanislavskij, Suler e alcuni giovani apprendisti della «classe di regia» si recano per osservare il modo in cui Craig intende realizzare le varie scene di *Hamlet*. Un secondo laboratorio, più piccolo, è invece adibito a incidere e ritagliare delle piccole figure di legno – chiamate *white figures* – che rappresentano i diversi personaggi della pièce e che, una volta posizionate sul *model stage*, vengono animate e dirette da Craig tramite una lunga bacchetta. Sembra che, in questo secondo laboratorio, Craig passi diverse ore in solitudine a intagliare le figure e cantare, come racconta l'allora aspirante regista Nikolaj Petrov:

Craig ha portato con sé una vasta quantità di libri su *Hamlet* e Shakespeare. Gli fu assegnata una stanza nel teatro accanto a quella del *Model Stage*: questo era l'ufficio del regista di *Hamlet*. C'era un'ampia scrivania e scaffali pieni di libri lungo le pareti. Una grande poltrona e uno spesso tappeto completavano l'arredo di questa stanza austera.

L'affascinante artista trascorreva ore lì dentro. Non sapevamo cosa facesse, ma spesso abbiamo sentito, mentre lavoravamo lì vicino, come Craig interrompesse il silenzio mettendosi a ridere forte e a cantare canzoni popolari inglesi⁴⁵.

Poiché gli allievi della classe di regia hanno anche il compito di assistere Craig nella realizzazione del suo *model stage*, le loro memorie sono molto utili per capire l'importanza che questo lavoro aveva nel processo creativo craighiano. Petrov, ad esempio, descrive anche il modo con cui queste *white figures* venivano tramutate in *black figures*, ovvero xilografie nate dall'inchiostatura delle figure intagliate per il *model stage*:

Craig si avvicinava al tavolo di lavoro, sceglieva una tavoletta del formato necessario, prendeva alcuni scalpelli di diverse forme e iniziava a incidere dei solchi sulla tavoletta. Era un magnifico incisore su legno e spesso, invece di un disegno a matita, ci proponeva artistiche xilografie.

⁴⁴ Gli *screens* erano delle piattaforme rettangolari che dovevano muoversi in sinergia con i movimenti della luce per conferire alla scena espressività e dinamismo.

⁴⁵ Petrov, *50 i 500*, cit., p. 58.

Incideva il legno non in silenzio, ma canticchiando tra sé qualche allegra melodia. Quando la matrice era pronta, la premeva contro un cuscinetto impregnato d'inchiostro, poi la applicava a un foglio di carta da disegno Whatman leggermente inumidito, lo posava su uno sgabello, vi accumulava sopra una grande quantità di libri e, come peso supplementare, si sedeva lui stesso sui libri. Già mentre impilava i libri il suo canticchiare diventava più forte e chiaro ma, quando Craig si issava sopra quella pila, il suo canto diventava aperto e squillante, chiaramente destinato a noi⁴⁶.

Cantare incidendo è un'abitudine di Craig che va ben oltre il progetto *Hamlet*⁴⁷. L'impressione è che l'atto del cantare, con le sue risonanze interne e l'alterazione della respirazione, consenta a Craig di riconfigurare la sua sfera percettiva, rendendola più consona alle procedure creative. In questo caso segnala anche un entusiasmo ritrovato verso questo spettacolo. Un entusiasmo straniante, perché scatenato da una sorta di autoisolamento all'interno dei suoi laboratori⁴⁸, ma che ci suggerisce come il *model stage* non possa essere considerato semplicemente una versione miniaturizzata di un progetto irrealizzabile: è, al contrario, quello spazio di gioco e invenzione che Craig aveva tanto desiderato fin dall'inizio dell'avventura moscovita. È il luogo in cui mette in scena il suo *Hamlet*, recitando una dopo l'altra le battute della pièce e guidando allo stesso tempo i movimenti delle *white figures* e della scena:

Gordon Craig disponeva gli *screens* sul *model stage*, che doveva rappresentare il luogo dell'azione. Leggeva il testo inglese dell'*Hamlet*, lo interpretava secondo la propria concezione, analizzava la psicologia dei personaggi e poi, servendosi di un mucchio di figure di legno intagliate da lui stesso, rappresentava una scena. Erano davvero gli spettacoli più straordinari e più perfetti che io abbia mai visto. Le sue figure erano di una tale espressività e forza plastica da incantare lo sguardo⁴⁹.

⁴⁶ Ivi, pp. 60-61.

⁴⁷ Il figlio, Edward Craig, racconta, ad esempio, come il padre cantasse spesso durante il lavoro sul modello della *Passione Secondo Matteo* (Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 313) e anche Peter Brook ne parla quando descrive i suoi incontri con Craig (Peter Brook, *Il punto in movimento, 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 25).

⁴⁸ «The quiet work in the room with the models & dictating the mise-en-scène, I enjoy the most. June 20, 1910». Cfr. Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁴⁹ Eteri N. Gugushvili, *Kote Marjanishvili*, Moskva, Iskusstvo, 1979, p. 100. Questo ricordo è attribuito al giovane Koté Mardžanov, allora parte della «classe di regia» e che qualche anno più tardi avrebbe fondato il «Teatro libero» di Mosca. Tra l'altro, proprio durante il lavoro sul *model stage* traspare in maniera ancora più evidente quel processo di identificazione con il personaggio stesso di Amleto che avrebbe condizionato

La lotta della materia contro lo spirito, motore drammaturgico della messa in scena di *Hamlet*, è per Craig anche il nodo nevralgico della creazione teatrale, che deve fare costantemente i conti con la distanza che intercorre tra la perfezione dei progetti immaginati e le condizioni materiali di produzione⁵⁰. Queste rappresentazioni private, dedicate a un numero esiguo di testimoni, in cui la pièce viene sezionata in singole scene, e in cui la precisione dei movimenti non raffredda la resa scenica ma ne esalta l'espressività, possono essere considerate il tentativo più fedele di dare concretezza alle utopie registiche craighiane, e forse anche alla sua concezione più alta di teatro⁵¹.

La pratica di lavoro con *model stage*, frequente anche nell'Arena Goldoni, è stata spesso interpretata come la realizzazione dell'ideale di artista-demiurgo capace di ricondurre a una sola mente tutto il progetto spettacolare, alimentando la vulgata che vede in Craig il teorico di una concezione verticistica e assoluta di regia. Ma questa idea è costantemente contraddetta dal desiderio di sperimentazione con gli attori che Craig manifesta per tutta la durata del progetto. Il *model stage*, di fatto, non è un surrogato della scena, bensì il dispositivo più adatto a mostrare come si possa comporre uno spettacolo prediligendo gli strumenti del movimento (ritmo, plastica, melodia, contrasto) rispetto a quelli della narrazione (personaggi, dialoghi, ambientazione).

Il lavoro tecnico e concettuale sulla scena animata dagli *screens* (di cui Craig deposita il brevetto nel gennaio 1910, poche settimane prima di tornare a Mosca) ha anche l'effetto di rigenerare la riflessione

a più riprese la biografia di Craig: «Suleržickij raccontava che per Craig era “odioso tutto ciò con cui Amleto entrava in contatto”. Persino le figure ritagliate per le *maquettes* venivano trattate da lui a seconda che rappresentassero persone vicine ad Amleto o suoi nemici. Se si fosse trattato delle figure di Polonio, Claudio o Ofelia, le avrebbe spostate con un disgusto evidente. La figura di Amleto, invece, la prendeva con cautela, con tenerezza». Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 13.

⁵⁰ Forse per questa ragione scrive sulla prima pagina del quaderno di regia la frase: «*Hamlet is the story of Theatre*». Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁵¹ In un articolo recente Ferruccio Marotti ha raccontato la grande emozione che ha provato ripercorrendo insieme a Craig, negli anni Sessanta, la messa in scena di *Hamlet* così come lui l'aveva immaginata al Teatro d'Arte. Cfr. Ferruccio Marotti, «*The Old Man and the Crazy Italian Boy*». *Un contributo alla storia degli studi su Edward Gordon Craig*, «Biblioteca Teatrale», n. 115-116, luglio-dicembre 2015, pp. 31-42.

sull'*Über-marionette*⁵². L'imprescindibile precisione dei gesti, evocata nel suo famoso saggio, adesso è parte di una sinergia più ampia, che comprende anche il movimento del dispositivo scenico e della voce⁵³. L'artista della scena, cioè, può essere anche un attore, purché consapevole del rapporto tra il proprio movimento e quello globale dello spettacolo. Koonen, a tal proposito, riporta nelle sue memorie:

Una volta ho chiesto a Craig perché il concetto di super-marionetta è associato al suo nome e se pensa davvero che le marionette possano sostituire gli attori. Ha risposto che se tutti gli attori fossero stati come Rachel, Salvini o sua madre, Ellen Terry, allora, ovviamente, non avrebbe mai sognato le marionette⁵⁴.

Nella sua semplicità, si tratta di una testimonianza cruciale, perché chiarisce come l'obiettivo di Craig fosse quello di superare la mediocrità e non la creatività degli attori, il loro autocompiacimento e non la loro autonomia.

4. La via del paradosso

Il 3 aprile 1910 l'intero ensemble degli attori del Teatro d'Arte è riunito per ascoltare Craig su *Hamlet*. Non si tratta delle conferenze che

⁵² Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, cit. Il forte legame che intercorre tra il lavoro sul *model stage* e la riflessione sull'*Über-marionette* è suggerito anche dal modo con cui Craig chiosa la pubblicazione (nel 1915) delle conferenze su *Hamlet* destinate agli attori del Teatro d'Arte: «This is the gist of what I wished to say to the actors of the Moscow Art Theatre. But on seeing their kind faces and wrinkled brows I had not the heart to add one more wrinkle. I had at least the wit to abstain once more... and I made one more design for an Über-Marionette». Gordon Craig, «*Hamlet*» in *Moscow*, cit., p. 115.

⁵³ Azione, Scena e Voce vengono indicati nel primo dialogo sull'arte del teatro come «i materiali con cui un artista del teatro dell'avvenire creerà i suoi capolavori». Cfr. Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, Edinburgh-London, T. N. Foulis, 1905. Tra gli appunti dei quaderni di regia questa nuova sfumatura data al lavoro dell'attore emerge in maniera evidente in quanto la sinergia tra questi tre elementi avrebbe prodotto l'«estasi» del pubblico: «In the audience the feeling must be that all is going well – that catastrophe is near at hand & that Deliverance comes with it. Extacy [sic] in audience by Extacy [sic!] in acting, scene & voice». Craig, *Hamlet 1909*, cit. In questo modo l'inglese fa un passo in più verso quell'idea onnicomprensiva di sinergia tra azione, scena e voce che in *Towards a New Theatre*, apparso nel 1913, avrebbe definito «divino movimento». Cfr. Franco Ruffini, *Il Delsarte segreto di Craig*, «Teatro e Storia», n. 28, 2007, pp. 57-113.

⁵⁴ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., pp. 138-139.

avrebbe pubblicato nel 1915 su «The Mask», bensì di un discorso diverso, più concreto, meno teorico e più aperto a una dimensione dialogica. Sul quaderno di lavoro relativo a quei giorni rimangono alcuni appunti:

To the Actors.

You have for many years perfected yourself in the art of portraying life in a most successful manner. No one could say of your work that it was without life. This is almost exact imitation of life.

And now I ask you to add another victory to your list of success. I want to portray BEAUTY.

All life is not beautiful and all plays are generally ugly. But Shakespeare had created a work [or life] of Beauty. Because the Beauty lies in the manner or style, not in the subject nor the psychology, in vision not in imitation.

The Beauty is the touch of the artist, the tone of the artist, the aroma of the artist. So do not bother yourselves any more as to why & which & way, but only how⁵⁵.

Craig adotta una postura antintellettualistica apertamente provocatoria, forse indirizzata ancora una volta a Kačalov. E proprio sul ruolo di Amleto è continuato il dialogo:

La figura centrale del teatro è Amleto. È più importante del regista. L'opera è lui. È l'opera, e tutto dipende dalla sua interpretazione. [...] Al regista spetta un unico diritto: fissare l'impostazione concettuale e l'interpretazione complessiva del dramma. Ma la cosa più importante in teatro, lo ripeto, è Amleto⁵⁶.

Che cosa significa dire che Amleto è più importante del regista? Che senso ha mettere sulla stessa scala di importanza un personaggio di una pièce e una persona reale?

La risposta sta negli appunti citati precedentemente: «non scervellatevi più sul perché, su chi, sulla direzione, ma solamente sul come». Per Stanislavskij, Amleto è un personaggio di carta, a cui gli attori devono dare corpo, motivazioni, intenzioni, di cui devono ricostruire i *perché*. Per Craig, al contrario, Amleto è un punto di arrivo, un orizzonte di bellezza assoluta. Il compito degli attori consiste allora nel capire *come* realizzare un equivalente di questa bellezza pura attraverso il movimento, la sua

⁵⁵ Craig, *Hamlet 1909*, cit., sottolineatura presente nell'originale.

⁵⁶ Questa seconda parte del discorso è stata ricostruita negli anni Trenta da Petrov, intervistato da Čuškin per la scrittura del libro *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 13. Per questa ragione si riporta direttamente la traduzione italiana.

musicalità e la sua poesia⁵⁷. In quest'ottica, il compito del regista si limita a dare un'interpretazione complessiva, un'unità scenica ai diversi *come* che gli attori mettono in atto.

Inizia a questo punto un dialogo con Kačalov, incalzato ancora da Craig: «Allora, come cominciare?»⁵⁸.

L'attore, forse colto di sorpresa, risponde:

Fino ad ora non mi sono mai interrogato così profondamente sulla figura di Amleto... Sono vuoto. Posso accogliere tutto ciò che Craig vorrà trasmettermi [...] Vorrei sapere come concepisce lei la figura di Amleto⁵⁹.

Ribatte allora Craig:

Amleto è il trionfo dell'amore. È una canzone meravigliosa, una canzone sublime, attraversata da una figura che supera tutti gli ostacoli. L'amore è musica. Per questo è difficile parlarne con le parole. Trionfo dell'amore, dell'amore universale, della fantasia e della musica⁶⁰.

Torna ancora una volta la forma canzone, utilizzata in questo caso come chiave di lettura per affrontare il personaggio di Amleto. La canzone, come la musica o la poesia, è un'altra porta d'ingresso verso quel territorio della creazione che non prevede immedesimazione o rappresentazione e che esplora percorsi paradossali⁶¹. Continua infatti Craig:

⁵⁷ A questo proposito nota bene Marotti: «Per lui [Craig] la “verità” del testo, e quindi il mostrarla al pubblico, era un “a priori”; il suo interesse era rivolto non a un'indagine dei caratteri del testo al fine di comprenderli e farli comprendere, ma ai modi con cui comunicare le sue sensazioni di artista di fronte al dato obiettivo del testo. E queste sensazioni di artista erano in lui oltremodo fluttuanti, perché egli era uomo di un'età di transizione». Marotti, *Amleto o dell'Oxymoron*, cit., pp. 270-271.

⁵⁸ È interessante notare come nei quaderni di Craig la difficoltà di “iniziare” il lavoro di Kačalov viene descritta come uno dei problemi principali: «Katchaloff. My difficulty to bring him to start a role. He is like a shy horse. The actors (Stanislavskij says) are all like this». Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁵⁹ Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 17.

⁶⁰ Ivi, p. 18.

⁶¹ Questo si spiega anche alla luce di ciò che viene scritto da Craig in *The Art of the Theatre*, dove la «voce cantata» è indicata come un pilastro della creazione scenica per la sua capacità di emozionare gli spettatori senza ricorrere a stilemi realistici (Craig, *The Art of the Theatre*, cit.). Su questo aspetto si può consultare anche il terzo capitolo del mio *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra Grande Guerra e fascismo*, Roma, Carocci, 2025.

Non si possono dare spiegazioni aride di ciò che è difficile esprimere a parole: le sfumature dei sentimenti umani... Io mi contraddico a ogni istante, come accade a tutto nella vita... Shakespeare stesso è una contraddizione... E Amleto è un intreccio continuo di contraddizioni. Se l'attore penserà meno al contenuto e più alla musica del verso, Shakespeare gli verrà in aiuto... Non bisogna essere cervellotici⁶².

E aggiunge, mostrando ancora una volta una certa attenzione verso l'autonomia creativa degli attori:

Non darò indicazioni continuamente; faccio tutto questo per l'artista. Nei ruoli che avete creato sono già presenti tutti i tratti necessari per Amleto. Dovete soltanto scegliere, all'interno del vostro materiale artistico, ciò che è necessario⁶³.

Poi, rivolgendosi in maniera ancora più diretta a Kačalov:

Vede, nel vuoto c'è Amleto... Bisogna fondersi con Amleto, diventarne una parte integrante, ma non nel modo in cui ciò avveniva negli altri spettacoli del Teatro d'Arte, perché questa messinscena è più alta, più astratta, più soprannaturale. [...] Bisogna allontanarsi da questa figura cupa con le braccia conserte, da questo Amleto triste, da questo Amleto nero, e risalire all'ideale umano [...] Per raggiungere la tragedia bisogna essere gioiosi⁶⁴.

Craig desidera liberare Amleto dalla vita, dalla psicologia e dalla carnalità, per farlo diventare simbolo del sublime, dell'arte; musica, poesia, amore, tutto fuorché l'insieme di piccolezze che riempiono la spicciola quotidianità. Se l'obiettivo finale è la tragedia, la direzione da seguire è quella opposta: l'ombra della morte che lo accompagna è una figura dorata, che si esprime solo attraverso musica celtica. «Let us create something beautiful and paradoxical», chiede ancora agli attori⁶⁵.

Così, mentre Stanislavskij definisce i confini, i metodi e le modalità di un sistema che aspira ad avere l'efficacia di una scienza, Craig getta gli attori nella burrasca dei paradossi. Non senza ripercussioni. Koonen ricorda a tal proposito le difficoltà di Kačalov:

Le prove erano difficili e gli attori erano stanchi. Kačalov era nervoso quando ci incontrammo, si lamentava di essere confuso tra l'interpretazione di Stanislavskij e

⁶² Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., pp. 18-19.

⁶³ Ivi, p. 22.

⁶⁴ Ivi, pp. 22-23.

⁶⁵ Craig, *Hamlet 1909*, cit.

quella di Craig e di non riuscire a trovare il suo posto. Spesso, dopo le prove, diceva con tristezza di non essere affatto in grado di interpretare Amleto, di non essere un attore tragico e che sarebbe stato meglio se il ruolo fosse andato a Leonidov, che sognava appassionatamente di interpretare Amleto.

Stanislavskij una volta invitò Craig a una delle sue prove a tavolino. Dopo la prova, Craig disse educatamente: «Tutto è perfetto, tranne una cosa: non c'è Shakespeare»⁶⁶.

5. Alla ricerca della musica cristallizzata: il lavoro con Kačalov

«The actor's words are as flesh is to the soul»⁶⁷, scrive di getto Craig sul suo quaderno di appunti, creando un chiasmo concettuale che colloca l'attore nell'emisfero dell'irreale, dell'inafferrabile, dell'anima. Il problema, che Craig conosce bene, è in qualche modo che tutto questo deve tornare a essere carne, corpi, sudore.

Esplorando l'insieme documentario che risponde al livello di lavoro "interno", è possibile individuare due momenti in cui l'inglese ha la possibilità di lavorare direttamente con degli attori: il lavoro con Vasilij Kačalov per la parte finale della scena della "Trappola per topi" (atto III, scena 2) e quello con Alisa Koonen sulla pazzia di Ofelia (atto IV, scena 5).

Kačalov è un attore storico del Teatro d'Arte di Mosca, in cui è entrato nel 1900. Nato nel 1875, in quegli anni è all'apice della sua maturità artistica. La vicinanza anagrafica con Craig contribuisce forse all'insofferenza rispetto alle sue indicazioni: «Mi sentivo come su una piazza pubblica»⁶⁸, racconta per descrivere il modo con cui Craig lo invitava ad assumere un'attitudine anti-intimista. Tra Kačalov e Craig ci sono anche dei conflitti personali: l'attore ha una relazione nascosta con Alisa Koonen⁶⁹, che viene però corteggiata da Craig, ignaro del rapporto tra i due⁷⁰.

⁶⁶ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 131.

⁶⁷ Craig, *Hamlet 1909*, cit.

⁶⁸ Kačalov, *Sbornik statej, vospominanij, pisem*, cit., p. 523.

⁶⁹ Kačalov era sposato e non intendeva lasciare la moglie. La relazione, di conseguenza, non poteva essere resa pubblica.

⁷⁰ Scrive Koonen nel suo diario del 24 aprile 1909: «Eravamo seduti: Craig e Vas. Ho civettato con Craig. Lui mi guardava innamorato, e Vas beveva... beveva ottusamente...». Koonen, *Moja stichija – bol'sie vnutrennie volnenija*, cit., p. 211.

Queste frizioni ridimensionano le richieste del regista:

«I movimenti di Amleto», disse, «devono essere come lampi che squarciano il palcoscenico. Il temperamento dell'attore deve rivelarsi qui in tutta la sua forza, in impetuosi scoppi di rabbia, disperazione, ironia e, infine, trionfo». Vasilij Ivanovič cercò di convincere Craig che questo avrebbe rovinato la caratterizzazione del personaggio. Ma Craig non cedette. Alla fine, abbandonando ogni freno, Kačalov diede libero sfogo ai suoi movimenti e alla propria voce. Amleto assunse un ritmo completamente diverso. La figura maschile e possente di Kačalov si lanciava freneticamente attraverso i complessi passaggi che attraversavano la sala del palazzo. Il palcoscenico sembrava prendere le ali.

E, curiosamente, fu proprio in questi momenti che Kačalov suscitò l'ammirazione del pubblico durante le rappresentazioni⁷¹.

L'occhio attento di Alisa Koonen registra il modo in cui le indicazioni di Craig riescono, a lungo andare, a scalfire le barriere erette dall'attore. Alla fine della scena della "Trappola per topi", Craig suggerisce a Kačalov una particolare sequenza di azioni:

Lui avrebbe voluto che Amleto si avvicinasse verso uno *screen*, come se fosse portato dal vortice di una bufera, piegando il busto in avanti, tenendo in avanti le braccia piegate verso il pavimento, facendo un movimento brusco e impetuoso, ma allo stesso tempo plastico e musicale, ruotando il torso, e tendendo la sua intera figura verso l'alto, e ancora dando le spalle allo spettatore in un'insolita prospettiva.

Kačalov non poteva e non voleva recitare così⁷².

Possiamo scorgere, in queste testimonianze, quell'idea di musicalità – che non sfocia necessariamente nelle forme della danza, ma che rimane veicolo per una recitazione non naturalista – come principio d'organizzazione e di composizione della scena.

Nel 1935, mostrando sempre a Čuškin i disegni di *Towards a New Theatre*, Craig fa riferimento a una precisa immagine:

Per me l'Amleto è la musica, guardate questa figura disegnata sul bozzetto, guardate la sua postura, le sue linee, fluiscono, scorrono. Io volevo che questo fosse raggiunto dall'interprete mostrando non la riflessione ma l'impressione della musica cristallizzata⁷³.

⁷¹ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 133.

⁷² Koonen intervistata da Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 153.

⁷³ Ivi, p. 24.

Ecco la chiave con cui, più di vent'anni dopo, Craig prova a far capire al suo interlocutore il senso della sua ricerca: «l'impressione della musica cristallizzata». Quello che l'inglese riusciva a fare alla perfezione con i suoi disegni diventa un modello e una sfida per il lavoro sulla scena. Čuškin non dice a quale immagine Craig si stesse riferendo ma, dalle indicazioni, si potrebbe ipotizzare che si riferisse al suo *Study for Movement*, realizzato nel 1906, in cui viene proprio rappresentato il movimento dell'uomo piegato in avanti portato dal vortice della bufera (Fig. 1)⁷⁴.

I punti in comune tra questo disegno e la descrizione del lavoro con Kačalov sono infatti moltissimi: l'avvicinamento a uno *screen*, la presenza della bufera, il busto piegato in avanti, la rotazione del torso, il movimento «plastico e musicale».

Nel breve testo con cui Craig, nel 1913, accompagna il disegno, si delinea un percorso concettuale che dall'incisione vuole, attraverso un processo di sottrazione, raggiungere la rappresentazione del movimento puro. Il punto di partenza, ovvero quello del disegno, è la rappresentazione dello scontro tra il movimento umano "reale" e il movimento della natura: «Here we see a man battling through a snowstorm, the movements of both snow and man being made actual»⁷⁵. Da qui, Craig immagina un passo successivo: in che modo questo scontro potrebbe essere rappresentato da un essere umano reale ma in assenza della bufera di neve?

Now I wonder whether it would be better if we should have no snowstorm visualized, but only the man, making his symbolical gestures which should suggest to us a man fighting against the elements. In a way I suppose this would be better⁷⁶.

Avanzando ancora, propone di rappresentare solo il movimento puro di questo scontro tra umano e natura, senza dover fare affidamento né su un essere umano reale né su una bufera di neve. Si giungerebbe così alla rappresentazione della lotta dell'«anima dell'uomo» contro l'«anima della natura»:

⁷⁴ Gordon Craig, *Towards a New Theatre. Forty Designs for Stage Scenes with Critical Notes*, London-Toronto, J. M. Dent & Sons, 1913, p. 48 (in questo volume solo le pagine contenenti i testi di accompagnamento alle immagini sono numerate in maniera sequenziale, mentre le pagine contenenti le immagini stesse non sono numerate. Per tale ragione, sia nelle note a piè di pagina che nelle didascalie delle immagini, si è deciso di prendere come riferimento il numero di pagina relativo al testo di accompagnamento).

⁷⁵ Craig, *Towards a New Theatre*, cit., p. 48.

⁷⁶ *Ibidem*.

Still I have some doubts; for following that line of argument in its logical sequence, then, would it not be still more near to art if we had no man, but only movements of some intangible material which would suggest the movements which the soul of man makes battling against the soul of nature? Perhaps it would be even better to have nothing at all⁷⁷.

Ma, conclude Craig, dato che sulla scena bisogna per forza affidarsi a qualcosa di materiale, forse sarebbe meglio una scena mobile, piuttosto che un essere umano: «But if we are to have the actual man going through actual gestures, why not have the actual scene going through its actual pantomime?»⁷⁸. L'inglese conduce per mano il lettore per mostrargli come i suoi *screens* sarebbero molto più adatti di un attore nel rappresentare le meraviglie di un movimento “puro”, scaturito dallo scontro tra anima umana e anima della natura.

Cerchiamo dunque di capire cos'ha a che fare tutto questo con il lavoro di Kačalov su *Hamlet*. Craig ha realizzato questo disegno nel 1906, due anni prima di iniziare l'avventura moscovita. Il breve testo appena analizzato, la descrizione del disegno, è invece del 1913, un anno dopo la sua conclusione. Riordinando secondo un criterio cronologico, avremmo prima il disegno (1906), poi il lavoro con Kačalov (1910) e infine il testo descrittivo (1913).

Ciò significa che nel 1906 Craig realizza un disegno con l'obiettivo di fare uno “studio per movimento” (è il titolo del disegno) che rappresenti il conflitto tra essere umano e natura. Quattro anni dopo, nel 1910, queste riflessioni vengono utilizzate per indurre Kačalov a cercare il “modo” per giungere a quella densità di movimento, quella musica che Craig era riuscito a “fermare” materialmente sulla carta (Fig. 1). Kačalov non ci riesce, anzi «non voleva e non poteva recitare così»⁷⁹. Dall'insoddisfazione maturata nel corso del lavoro con l'attore russo nasce il testo del 1913, che Craig aggiunge al disegno *Study for Movement*, e in cui ribadisce l'impossibilità di avvicinarsi alla perfezione del movimento attraverso l'essere umano.

Nonostante le difficoltà, il lavoro con Kačalov si configura dunque come una tappa cruciale della ricerca craighiana sul movimento, di quello

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Cfr. Koonen intervistata da Čuškin in Id., *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 153.

studio sulla «musica cristallizzata» capace di agire sui sensi degli spettatori e di costituire un equivalente scenico delle «poesie drammatiche» di Shakespeare⁸⁰.

6. La scena irrealizzabile: la follia di Ofelia

È evidente come Craig, in questi anni, si stia ancora riprendendo dal disorientamento percettivo provocato dalla visione della danza di Isadora Duncan e dal suo modo di tramutare il corpo umano in poesia dinamica. Tale influenza è tangibile anche in una lettera che Stanislavskij invia alla danzatrice il 3 aprile 1910 e in cui annuncia: «Domani Craig vestirà tutti gli attori in calzamaglia per studiare i loro corpi e i loro movimenti»⁸¹.

⁸⁰ Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani sostengono che l'apporto più rilevante per lo sviluppo pedagogico di Stanislavskij arrivò dal modo di lavorare dei romanzieri dell'epoca. Stanislavskij aveva intuito che: «La complessità che regola la vita di un dramma scritto dovrebbe regolare anche la logica delle azioni degli attori, sia pure in assenza dell'opera letteraria drammatica da rappresentare»; Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, *Sulla scienza di Stanislavskij*, in Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006 (1ª ed. 1985), p. 96. La finalità ultima di Stanislavskij era quindi «La messa-in-vita di un procedimento che caratterizzava la messa-in-romanzo di dettagli attinti dall'osservazione della vita. Un rovesciamento sottile – microscopico e vertiginoso – che forse nasconde un enigma di saggezza» (ivi, p. 98). Nel caso di Craig cambia il punto di partenza, ma non il meccanismo di rovesciamento. Se Shakespeare non ha prodotto testi ma «poesie drammatiche», l'attore che intende cimentarsi con un suo personaggio deve operare la messa-in-vita di una poesia: «Shakespeare, come tutta la poesia, è un regno di simboli. Nulla qui deve ricordare la vita! Shakespeare è un poeta, le sue creazioni sono magia. Qui deve esistere un'altra verità e un'altra logica, capace di rivelare il significato interiore, cioè misterioso, di *Amleto*. La vera arte è irrazionale». Craig intervistato da Čuškin nel 1935, in Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 24. Per tale ragione il materiale di lavoro privilegiato da Craig non riguarda le circostanze date ma il ritmo, non le memorie biografiche ma il contrasto tra le forme dell'essere umano e quelle della natura. Sia Craig che Stanislavskij erano ossessionati dalla ricerca della perfezione. La differenza riguardava le risorse a cui bisognava attingere per raggiungerla. Stanislavskij lottava contro la metrica dei versi di *Hamlet* e cercava la risposta nella precisa ricostruzione della memoria affettiva. Craig voleva invece tradurre in corpo-in-movimento quella perfezione che altre arti ottenevano con grande esattezza: prima fra tutte la musica – di cui era un irrefrenabile appassionato – e il disegno, di cui padroneggiava tecniche e strumenti.

⁸¹ «Demain, Craig fait mettre en collant tous les interprètes du spectacle pour étudier leurs corps et leur mouvement». Stanislavski, *Correspondance (1886-1938)*, cit., p. 223.

Di questo esperimento non rimane nessun'altra testimonianza, ma è probabile che da questa esperienza esca rafforzato il rapporto tra Craig e Alisa Koonen, amica di Duncan ed entrata al Teatro d'Arte anche con lo scopo di dirigere gli esercizi plastici per gli attori⁸². Craig sfrutta i pochi momenti in cui la scena del Teatro d'Arte non è occupata da altre prove o spettacoli per osservare il movimento di Koonen tra i volumi della scenografia⁸³, provando a immaginare sinergie possibili tra i suoi passi danzati e il ritmo della scena⁸⁴.

L'idea, inizialmente proposta da Stanislavskij, di affidare a lei il ruolo di Ofelia viene dunque ben accolta da Craig, che le illustra il suo progetto per la scena di follia:

Le messe in scena che Craig creò davanti ai miei occhi furono sbalorditive per la loro audacia. Una di esse mi è rimasta impressa nella memoria: la scena della follia di Ofelia. Purtroppo, non fu realizzata. Craig immaginò un'ampia scalinata che conduceva dal fondo del palcoscenico direttamente al pubblico. L'Ofelia impazzita appare improvvisamente sul pianerottolo superiore. Indossa un abito bagnato e lacerato, con alghe di fiume che le penzolano dal lungo strascico. È quasi irriconoscibile. Severa, vincolata dalle ferree regole dell'etichetta di corte all'inizio della tragedia, ora assomiglia a una rozza prostituta. Canta la sua canzone con una voce strana e aspra, suggerì Craig, e poi, con un impulso improvviso, come spinta da una folle paura, rotola giù a capofitto per le scale⁸⁵.

⁸² Osservando alcuni attori lavorare con Koonen, Stanislavskij annotava: «Perché i giovani del dipartimento [...] sono così poco plastici? Questo difetto finirà per ricadere con tutto il peso sui registi quando, come ad esempio in *Hamlet*, sarà necessario rendere plastici corpi non allenati, con quei raffinati requisiti che Craig impone all'artista». Cfr. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 226.

⁸³ «Craig era considerato un grande conoscitore di Shakespeare e io, naturalmente, seguivo con particolare attenzione tutto ciò che faceva e diceva. Si comportava con me in modo molto cordiale e non solo mi permetteva di assistere al suo lavoro, ma ben presto mi prese persino come assistente. Quando, dopo qualche tempo, durante le pause tra le prove e gli spettacoli, gli fu messo a disposizione il palcoscenico, sul quale avevano già iniziato a montare alcune parti della scenografia, mi propose di aiutarlo a provare la messinscena. La cosa mi appassionò enormemente. Con entusiasmo recitavo una scena dopo l'altra, leggendo il testo per Ofelia, per Amleto, per la Regina e perfino per Polonio». Cfr. Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 129.

⁸⁴ «Alle prove preliminari del Teatro d'Arte, Craig spesso le chiedeva di muoversi a tempo di musica, vestita con un chitone, fra i suoi screens». Cfr. Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., pp. 153-154.

⁸⁵ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 130.

In un'intervista rilasciata a Nikolaj Čuškin, Koonen si concentra maggiormente sulla componente ritmica della scena:

Ofelia, all'apice della sua pazzia, dal punto più alto doveva precipitarsi dalle scale, quasi a testa in giù, senza tenersi (non c'erano le ringhiere a cui tenersi). Parlando di questa Ofelia dagli occhi pazzi sognata da Craig, Koonen batteva sul tavolo il ritmo precipitoso della corsa per mostrare l'estrema difficoltà di questo compito registico. Ma malgrado tutto questo entusiasmo per questi ricordi lontani ribadiva l'irrealizzabilità delle idee di Craig: «Era irrealizzabile, non esiste l'artista che può interpretarlo»⁸⁶.

Anche in questa occasione sembra che Craig provi a declinare sulla scena un disegno fatto alcuni anni prima su carta e che, nel 1913, avrebbe pubblicato su *Towards a New Theatre*. Si tratta della sequenza di quattro disegni chiamata semplicemente *Steps*, che Craig presenta come movimenti di uno stesso «mimodramma». Il motore drammaturgico di quest'opera non risiederebbe in una storia o in un personaggio, bensì in uno spazio architettonico, una costruzione caratterizzata da una ripida scalinata. Craig immagina che da lì possa nascere un «Dramma del Silenzio», che trova la sua musicalità ritmica nella spazialità dei gradini, nelle varie modalità con cui il corpo umano riesce ad attraversarli e nei volumi creati dalle luci. In questi disegni l'idea scenografica sembra molto simile a quella immaginata per la pazzia di Ofelia; nel terzo disegno (*Steps III*, Fig. 2)⁸⁷ in particolare, in cima alla scalinata è rappresentata una donna avvolta in un vestito bianco, molto leggero, che ricorda un chitone simile a quelli utilizzati da Duncan per i suoi spettacoli e che Craig fa indossare a Koonen durante le prove.

Il lavoro per la scena di Ofelia non arriva all'approdo sperato. Anzi, nel 1911 Stanislavskij decide che Koonen è troppo giovane per un ruolo così complesso e le preferisce Ol'ga Gzovskaja, forse anche sedotto dalla completa e repentina adesione al nuovo sistema mostrato da questa attrice, proveniente dal Teatro Maly⁸⁸.

⁸⁶ Conversazione di Čuškin con Koonen, 18 ottobre 1945, citata in Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 154.

⁸⁷ Craig, *Towards a New Theatre*, cit., p. 45.

⁸⁸ «Gli attori che accettavano di fare da cavie per lui diventavano immediatamente i suoi preferiti. In quel periodo, la fiducia di Stanislavskij si conquistava più facilmente esprimendo ammirazione per il "sistema". Alcuni attori ne approfittarono. O. Gzovskaja, ad esempio, si dichiarò entusiasta dei nuovi metodi». Cfr. Bačelis, *Šekspir i Krėg*, cit., p. 253.

7. Attrici d'inchiostro: tra Ofelia e Rebecca West

Il caso di Ofelia può mostrarci anche come lo studio del livello “interno” ci permetta di assumere delle temporalità di analisi diverse, facilitando l'osservazione di un'esperienza nei tempi lunghi della memoria e della trasmissione. La produzione di *Hamlet* del Teatro d'Arte, infatti, non si esaurisce con la messa in scena del 1912.

Come descritto nella testimonianza di Petrov prima citata, già durante il lavoro per lo spettacolo Craig inizia la produzione delle *black figures*, ovvero xilografie ottenute inchiostroando le *white figures* usate per il *model stage*.

Quando, nel 1912, Craig racconta le vicissitudini per la produzione di *Hamlet* al conte Harry Kessler, questi gli propone di illustrare una sontuosa versione a stampa del testo shakespeariano con le sue *black figures*, al fine di produrre un “libro d'arte”. Craig si mette subito al lavoro, rimaneggiando quelle già pronte e preparandone alcune *ex novo*. Il volume viene pubblicato a Weimar molti anni dopo (in versione tedesca nel 1929, in inglese nel 1930) presso la casa editrice di Harry Kessler, la Cranach Presse⁸⁹, in una pregiata versione che segue la tecnica di stampa rinascimentale. Inoltre, il testo di *Hamlet* viene accompagnato dalla riproduzione di alcuni testi del Saxo Grammaticus e di François de Belleforest da cui Shakespeare potrebbe aver tratto ispirazione. Ogni pagina del volume ha quindi tre livelli: i testi “sorgente”, il testo di *Hamlet* vero e proprio e le *black figures* di Craig, che ottengono un posto di rilievo dando forma, scena dopo scena, a una sorta di «messa in pagina» dell'*Hamlet* craighiano⁹⁰.

I colori adoperati sono il nero per i testi e le immagini e il rosso per le testatine e per alcune brevissime parti del testo. Solo in una pagina, però,

⁸⁹ William Shakespeare, *The Tragedie of Hamlet*, a cura di J. Dover Wilson, illustrazioni di Edward Gordon Craig, Weimar, Cranach Presse, 1930, consultabile liberamente grazie alla digitalizzazione prodotta dalla biblioteca dell'Università di San Francisco all'URL <<https://digitalcollections.usfca.edu/digital/collection/p264101coll7/id/3433>> (ultima consultazione il 17 luglio 2026).

⁹⁰ Recentemente ci sono stati alcuni importanti studi specifici su questo volume: James P. Taylor, *The Shadow Puppets of Elsinore. Edward Gordon Craig and the Cranach Press 'Hamlet'*, «Mime Journal», a. XXVI, n. 1, 2017, pp. 61-77; Aabrita Dutta Gupta, *Shakespeare in Woodcuts: A Study of Select Illustrations from The Cranach Press Hamlet (1928, 1930)*, «Akademos: An Interdisciplinary Journal of Literary and Culture Studies», a. II, n. 1, January 2022, pp. 1-17.

si utilizza un colore diverso: si tratta della xilografia in cui compare Ofelia per l'ultima volta. In questo caso Craig non ne rappresenta la follia, ma la sua figura stagliata su un'enorme finestra color cilestrino, che cattura lo sguardo grazie all'affiorare inatteso di una tonalità cromatica nuova, che scompare senza lasciare traccia nelle pagine successive (Fig. 3). È una variazione improvvisa e inaspettata, un bagliore cromatico che altera il ritmo di esplorazione del volume. Coloro che hanno dedicato degli studi specifici a questo libro concordano nel considerarla la pagina più affascinante.

Ciò che però solitamente non viene notato è che anche in questo caso l'immagine di Ofelia è il risultato di un'esperienza scenica ben precisa, che non riguarda *Hamlet* ma la produzione di *Rosmersholm* di Ibsen, realizzata per Eleonora Duse nel 1906. Per quello spettacolo Craig aveva realizzato una scena dominata da una finestra di grandi dimensioni (Fig. 4), caratterizzata da un'unità cromatica «fra il verde e il cilestrino»⁹¹.

Il lettore che esplora il volume della Cranach Presse ha così una vertigine percettiva quando si accorge che ciò che si presenta di fronte ai suoi occhi non è solo la sagoma di Ofelia che si staglia su una finestra celeste, ma è anche la sua figura esanime – stilizzata come se fosse un rivolo d'acqua – che viene inghiottita dal fiume dove ha cercato il suicidio. Qualcosa di molto vicino a ciò che succede alla protagonista di *Rosmersholm*, Rebecca West, che muore gettandosi nella gora del mulino perché ossessionata dall'immagine di Beate Rosmer, ex moglie di Johannes Rosmer e suicida anch'essa nello stesso modo.

Questa doppia valenza della grande finestra – via di fuga dai tormenti interiori e luogo di morte – viene messa in risalto da Olga Knipper⁹²

⁹¹ «Il palcoscenico appariva trasformato, veramente trasfigurato, altissimo, con una architettura nuova, senza più quinte, di un solo colore fra il verde e il cilestrino, semplice, misterioso e affascinante, degno insomma di accogliere la vita profonda di Rosmer e di Rebecca West». Enrico Corradini, *L'arte della scena. E. Gordon Craig*, «Vita d'Arte: Rivista mensile illustrata d'Arte antica e moderna», a. I, n. 3, marzo 1908, pp. 183-186: 184-185.

⁹² Tra l'altro Lorenzo Mango nota come questa grande finestra potrebbe, a sua volta, essere uno sviluppo della grande porta che troneggiava sul fondo della scena nei progetti per *Elektra*: «è sicuramente vero che la porta/soglia di *Elektra* è un equivalente visivo del testo di Hofmannsthal, ma che è altrettanto, se non più vero che quella immagine è una figurazione simbolica dell'immaginario scenico di Craig, quasi a prescindere, se non proprio a prescindere, dal dramma rappresentato. È una delle sue soluzioni simboliche più riuscite ed efficaci per rendere comprensibile il rapporto liminare tra visibile ed in-

(Gertrude nella produzione di *Hamlet*) che si è trovata a interpretare il personaggio di Rebecca West pochi anni dopo, nel 1918, sotto la direzione di Vachtangov. È proprio Knipper a ricordare il ruolo rivelatore che il disegno di Craig aveva avuto per il suo lavoro sul personaggio, percorrendo nuovamente la via del paradosso e conferendo al suicidio dei due protagonisti il valore gioioso di una liberazione:

Il bozzetto è straordinario: non una stanza, non un interno domestico, ma uno spazio con drappi sospesi dall'alto, oscillanti al minimo movimento dell'aria; sul fondo, un'enorme finestra, simile a un varco verso l'eternità, e oltre essa soltanto il profondo etere. E in questo spazio scenico, attraversato da onde di tessuti fluttuanti, non vi è alcun segno materiale di un'abitazione umana. [...] Due anime hanno trovato una via d'uscita dal labirinto dei conflitti interiori, se ne sono andate e si sono dissolte laggiù, nel profondo etere azzurro. Qui non viene più da pensare alla morte fisica, ai corpi irrigiditi, al fatto che siano annegati e che verranno recuperati come cadaveri⁹³.

Realizzato «in forma di libro»⁹⁴, l'*Hamlet* di Craig diventa il luogo di convergenza tra le scene realizzate e le scene irrealizzabili, tra ciò che è stato fatto e ciò che è stato solo sognato, tra le sperimentazioni fallite e i semi fioriti in tempi e luoghi distanti.

8. Il ritiro del gufo bianco: il quarto viaggio di Craig

Nel luglio del 1910 i lavori si interrompono perché Stanislavskij contrae il tifo e la prima di *Hamlet* viene rimandata. Il russo riprende tutto in mano nei primi mesi del 1911 mentre Craig ormai è disinteressato al progetto⁹⁵. Quando, a febbraio di quell'anno, l'inglese incontra Suler a

visibile, qui e altrove, realtà e simbolo». Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015, p. 202.

⁹³ Olga Leonardovna Knipper-Čechova, *Vospominanija i stat'i. Perepiska s A. P. Čechovym (1902-1904)* (Memorie e articoli. Corrispondenza con A. P. Čechov (1902-1904)), a cura di Vitalij J. Vilenkin e Nina I. Gitovič, Moskva, Iskusstvo, 1972, p. 72.

⁹⁴ Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995.

⁹⁵ Il tutto è complicato da gravi litigi sul compenso economico dell'inglese che spingono Stanislavskij ad abbandonare definitivamente la speranza di una collaborazione fruttuosa.

Parigi, acconsente all'idea di lasciare tutto il lavoro con gli attori nelle mani di Stanislavskij⁹⁶, che va dunque avanti con il suo metodo ma che vuole comunque che Craig sia presente nella fase finale del lavoro.

A novembre il Consiglio di amministrazione del Teatro nega a Stanislavskij l'autorizzazione per far partecipare Craig agli ultimi mesi di prove, manifestando il timore che la sua presenza possa ritardare il debutto dello spettacolo, previsto a gennaio del 1912⁹⁷. È una decisione rovinosa, ma che rispecchia un nuovo momento di tensione tra Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko. Quest'ultimo, infatti, è sempre stato scettico sia sulla collaborazione con Craig sia sul sistema di recitazione elaborato dal collega. In tal maniera Stanislavskij, che inizialmente doveva essere solo l'assistente alla regia di *Hamlet*, adesso ha su di sé tutta la responsabilità del progetto, proprio nella sua fase decisiva, coadiuvato solamente da Suler.

Analizzando questo periodo di lavoro in assenza di Craig è possibile però rilevare come, nel giro di due anni, il nascente sistema di recitazione sia molto cambiato in termini di flessibilità e capacità di adattamento, come risulta evidente dal lavoro sulla scena della "Trappola per topi", che Kačalov aveva già provato con Craig.

Durante le prove con Stanislavskij l'attore «si sforzava, cercava di essere elegante, brillante, cattivo, ironico. Insomma, recitava i risultati e cadeva nella disperazione perché gli mancava il senso del tragico»⁹⁸. È proprio a quel punto che Stanislavskij decide di intervenire concentrandosi sulla sequenza dei compiti, sulla variazione dell'energia e, in alcuni punti, insistendo su frammenti di destrezza fisica dell'attore. L'obiettivo,

⁹⁶ Suler scrive a Stanislavskij: «[Craig] risponde a tutte le tue domande riguardanti la produzione di Amleto e l'interpretazione dei ruoli, dicendo che in tutto ciò si fida di te, tu sai meglio di lui come farlo bene. Pertanto, fai come pensi sia meglio fare». Cfr. lettera da Parigi del febbraio 1911 citata in Suleržickij, *Povesti i rasskazy*, cit., p. 480.

⁹⁷ «In risposta alla richiesta di Konstantin Sergeevič di invitare Craig, il Consiglio si è espresso all'unanimità contro la chiamata di Craig ora, quando ancora *Hamlet* non è pronto, poiché, secondo il Consiglio, *Hamlet* alla presenza di Craig non riuscirà ad essere pronto a dicembre. Allo stesso tempo, ovviamente, non è desiderabile recidere i legami con un artista come Craig: può essere convocato per le prove generali o per commissionargli una nuova produzione». Citato in Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo*, cit., p. 311.

⁹⁸ Si tratta di un appunto di Stanislavskij conservato nell'Archivio di K. S. Stanislavskij, n. 912 e citato ivi, p. 309.

esplicitato dallo stesso Stanislavskij è quello di scomporre il «senso del tragico in una serie di semplicissimi compiti meccanici»⁹⁹.

Siamo, certamente, molto lontani dal tentativo di Craig di raggiungere il tragico attraverso la gioia e sarebbe eccessivo ipotizzare che «Stanislavskij stava cercando di infondere in Kačalov l'immagine che Craig aveva elaborato»¹⁰⁰, come sostenuto da Bačelis. Tuttavia, sembra ragionevole supporre che questa maggiore attenzione alla dimensione fisica, alla meccanica del movimento nel lavoro dell'attore, possa essere un esito, forse non perfettamente consapevole, della collaborazione con Craig¹⁰¹.

Ma il processo ormai pluriennale per la produzione di *Hamlet* approda al suo momento chiave in maniera stanca. Leggendo le testimonianze di quei giorni ci si imbatte in un clima generale di scarsa motivazione, come se il progetto si trascinasse verso il suo compimento quasi per inerzia¹⁰².

⁹⁹ «Prendete il mucchio di perline che costituisce il materiale di questa scena e separatelo perlina per perlina: vedrete che: a) Le prime perline. Amleto è pieno di energia e perciò vuole percorrere tutto questo tragitto con vigore e sicurezza. b) Amleto vuole colpire il re, senza però darlo a vedere. c) Lo stesso nei confronti di Polonio. d) Lo stesso nei confronti di Ofelia. e) Amleto vuole osservare il re senza dare nell'occhio (mentre voi fate vedere che lo state osservando). Amleto ha paura di allarmare il re prima del tempo. f) Il re si alza. Amleto corre e balza sul trono, desideroso di vedere il re. g) Amleto grida al re: «Il cervo è stato colpito da una freccia», e desidera ardentemente essere udito dal re. h) Amleto corre verso il proscenio per vedere ancora una volta il re che fugge. i) Amleto vuole indossare bene e in fretta il mantello (poiché la sua energia è accresciuta e in quello stato l'uomo fa ogni cosa con precisione e rapidità). l) Amleto vuole che le sue parole abbiano effetto. m) Amleto vuole indurre Orazio a dire ciò che ha visto. Il tragico si scompone in una serie di semplicissimi compiti meccanici». Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁰ Bačelis, *Šekspir i Krėg*, cit., p. 278.

¹⁰¹ È comunque importante ricordare che nel 1910 Stanislavskij viaggia in Italia, vede uno spettacolo di Vincenzo Scarpetta, si interessa alla Commedia dell'Arte e alle tecniche di improvvisazione allargando il raggio di interesse della sua ricerca anche verso le dimensioni più marcatamente fisiche del lavoro attoriale. Nell'estate del 1911, inoltre, inizia a interessarsi al lavoro di Émile Jacques-Dalcroze, che però vedrà in scena solo dopo il debutto di *Hamlet*. Per uno studio sull'utilizzo dell'improvvisazione nel sistema Stanislavskij si può consultare il recente libro di Stefan Aquilina, *Stanislavsky's Use of Improvisation*, Cham, Palgrave Macmillan, 2025.

¹⁰² L'attrice Serafima Birman, ad esempio, racconta dei momenti di disordine e superficialità che potevano accompagnare anche le scene più importanti: «Durante la rappresentazione della maestosa tragedia di Shakespeare, si scatenava una gran comicità. Solo gli attori possono capire cosa sia la risata collettiva. È un'epidemia. Una volta che la risata inizia, niente può fermarla: né il senso del dovere né la paura di ritorzioni». Cfr. Serafima Birman, *Put' aktrisy* (Il percorso dell'attrice), Moskva, VTO, 1962, pp. 54-55.

L'inglese può arrivare a Mosca solo pochi giorni prima del debutto, il 26 dicembre 1911 e appena mette piede in teatro iniziano dei tremendi dissidi su alcune scene che, a suo avviso, non corrispondono in alcun modo ai bozzetti da lui realizzati. Tutto degenera rapidamente in una serie di litigi, ben noti e ampiamente raccontati dagli studiosi¹⁰³. Questi alterchi risultano comunque poco rilevanti nella nostra prospettiva poiché si concentrano soprattutto sulla scenografia, sulle luci e sugli *screens* che vengono utilizzati solo in modo statico. Per trovare le ultime indicazioni di Craig agli attori bisogna leggere una lettera che l'inglese invia a Olga Knipper dall'albergo Metropole di Mosca:

Metropole Hotel, Moscow.

Please Mrs Temple-Knipper-Queensky¹⁰⁴ do not send any one to see me.

I think they will scarcely find me either for I have only just found myself.

And you will understand that sometimes one does not want to see strangers even on business.

I wish to be as much alone as possible like the white-Owl who sits warming his five wits in the belfry tower.

But hope I shall see you. That would be a pleasure – but I do not ask you – you will come or not as you wish. I am pleased about all I hear of “Hamlet” – and I shall applaud the work of the actors.

I only beg one thing – one little request – it is that you kindly speak an affectionate word to Kachalof and a word to King, Polonius, Laerte & even to Ghost and whisper to them all «speak a little quicker, do the Schauspielererei quicker».

It seems good to begin slowly and to hasten as flames hasten – as they increase, and as water hastens as it increases. (In English the word “Quick” is not only to mean “swift” but also it is used as meaning “alive” in contradiction to “dead”. One says: “The quick & the dead” It is suggestive.) And I think you will agree with me that it is just as natural to be quick as to be slow.

Please excuse me saying so much, writing & talking is such a mistake, but under the circumstances you will, I think, forgive me.

Ever yours, Craig¹⁰⁵

¹⁰³ Ne parla, ad esempio, Marotti (*Amleto o dell'Oxymoron*, cit.) e in maniera approfondita anche Senelick (*Gordon Craig's Moscow Hamlet*, cit.).

¹⁰⁴ Si tratta di soprannomi o nomignoli che Craig aveva dato a Knipper fin dal suo primo viaggio a Mosca nel 1908.

¹⁰⁵ Corrispondenza tra Craig e Knipper conservata alla BnF, coll. EGC-Mn-1755.

Rinchiudosi nella solitudine del veggente (il gufo bianco è un riferimento alla poesia *The Owl* di Alfred Tennyson, dove l'uccello notturno isolato sul campanile scruta dall'alto le meschinità del mondo), Craig rivolge il suo ultimo – e unico – pensiero agli attori. Non un pensiero generico ma una precisa indicazione a proposito del ritmo di recitazione perché, come sottolinea, è altrettanto naturale essere rapidi quanto lenti. Se, insomma, l'insostituibile modello del Teatro d'Arte è la natura, allora che si scelga la realtà extra-umana della natura, il ritmo del fuoco, la velocità dell'acqua che scorre: «natural like lightning, but not natural like the ape», avrebbe scritto, qualche anno dopo, a proposito di Henry Irving¹⁰⁶.

Lo spettacolo, come si sa, riceve giudizi discordanti dalla critica. Gli *screens*, benché privi di movimento, attirano curiosità e attenzione ma Craig si ritiene totalmente insoddisfatto del risultato. Stanislavskij, seppur contento di essere arrivato alla messa in scena, tiene lo spettacolo in cartellone solo pochi mesi. Kačalov vive ogni replica come una tortura, e festeggia nel momento in cui lo spettacolo viene accantonato dal repertorio¹⁰⁷.

9. Ripensare Hamlet

Spostando la linea di analisi della produzione di *Hamlet* sul livello del lavoro con gli attori è possibile riconsiderare alcuni elementi dati per assodati dalla storiografia. Da questo punto di vista, la causa principale del fallimento della collaborazione non sembra riconducibile alle divergenze poetiche, né agli approcci registici, né tantomeno alle differenze caratteriali. Sebbene l'idea di affidare una regia a Craig mantenendo un sistema di recitazione nato nell'alveo del realismo appaia al regista inglese quantomeno ingenua¹⁰⁸, la ragione della rottura sembra solo

¹⁰⁶ Cfr. Gordon Craig, *Henry Irving*, London, J. M. Dent & Sons, 1930, p. 80.

¹⁰⁷ Cfr. Čuškin, Rostockij, *Obrazy Šekspira v tvorčestve V. I. Kačalova*, cit.

¹⁰⁸ È proprio «ingenua» la parola scelta da Craig per descrivere questa scelta: «Shakespeare non è Tolstoj! Kačalov, evidentemente, era troppo attore russo per superare il realismo, e ciò era necessario nell'*Hamlet*, nel mio *Hamlet*. Ecco perché ci separammo da Stanislavskij e dal Teatro d'Arte. Mi invitarono e allo stesso tempo cercavano di restare entro i limiti del realismo. È stata pretesa ingenua!». Cfr. Čuškin, *Gamlet-Kačalov*, cit., p. 25.

parzialmente legata ai forti dissidi sulla tecnica attoriale. Il problema principale è di ordine pratico e consiste nel non essere riusciti a creare le condizioni materiali necessarie affinché *Hamlet* potesse davvero diventare l'ambizioso esperimento che Craig e Stanislavskij avevano immaginato fin dall'inizio.

In fin dei conti i litigi, le divergenze, i contrasti – anche veementi – fanno parte del ritmo fisiologico del processo di produzione di uno spettacolo¹⁰⁹. Anche quando, come in questo caso, sono spesso generati da questioni private, dalla gelosia, dai legami sentimentali più o meno importanti che si stabiliscono durante le prove. La differenza è che, solitamente, restano confinati all'interno della compagnia, mentre in questo caso sono stati trascritti, registrati, narrati e commentati facendo passare in secondo piano il fatto che, nonostante degli imprevisti potenzialmente devastanti (come la grave malattia di Stanislavskij), questo spettacolo è rimasto per quasi tre anni un obiettivo prioritario del Teatro d'Arte. Sembra dunque che le divergenze estetiche o personali, che destano generalmente stupore e curiosità in chi studia questo evento, non siano state percepite come ostacoli insormontabili dai protagonisti del progetto.

Anzi, seguendo il filo della pratica scenica è possibile notare come nell'ultima fase del lavoro si assista addirittura a delle piccole convergenze di metodo, e che le scene su cui Craig ha potuto lavorare con gli attori – come la stessa “Trappola per topi” – siano le uniche che hanno riscontrato un plauso quasi unanime della critica. Ciò ci autorizza a pensare che, con più tempo e meno esposizione pubblica, il risultato sarebbe stato differente¹¹⁰.

¹⁰⁹ Forse l'unico litigio che mostra un carattere eccezionale è quello avvenuto a pochi giorni dal debutto, in cui Craig, in segno di stizza, arrivò addirittura a lanciare una boccetta di inchiostro sul palcoscenico. Si tratta di un episodio non nuovo per Craig (in altre occasioni era stato protagonista di scatti d'ira assolutamente sproporzionati), ma che in fin dei conti ha cambiato poco il processo di produzione dello spettacolo, che in quel momento era ormai alle battute finali. La rilevanza storiografica di quel litigio sta nell'aver messo definitivamente fine a ogni rapporto amichevole tra Craig e Stanislavskij.

¹¹⁰ Questa idea è supportata da un commento di Suler del 1914: «Affinché il Teatro potesse mettere in scena *Hamlet* così come Craig lo aveva sognato, sarebbe stato necessario creare, nel corso di molti anni, un proprio Teatro d'Arte craighiano, allo stesso modo in cui K. S. Stanislavskij, V. I. Nemirovič-Dančenko e Čechov avevano creato il loro Teatro d'Arte di Mosca, nel quale avevano potuto dare forma alle proprie visioni creative». Cfr. Sulerzickij, *Povesti i rasskazy*, cit., p. 340.

Perché dare per scontato, ad esempio, che gli interpreti del Teatro d'Arte fossero incapaci di seguire Craig e non considerare, invece, che il poco tempo a disposizione non li mise nella condizione di aderire pienamente alle indicazioni di un regista che, per quanto geniale, era pur sempre di passaggio?

La scansione delle sessioni di prove riflette infatti la scarsa considerazione verso il lavoro che Craig avrebbe potuto fare direttamente con gli attori¹¹¹. Non si è trattato, però, di un problema banalmente organizzativo: la mancanza di concertazione tra i due registi a proposito della gestione del tempo di lavoro ha condotto progressivamente verso uno squilibrio deleterio, e forse non del tutto imprevedibile.

Vi era, certamente, un problema di immaturità da parte di entrambi: *Hamlet* è stato uno scontro tra due sistemi in stato nascente, che si sono incontrati troppo presto o che non sono entrati abbastanza in collisione da liberare il loro potenziale creativo. Due pedagogie che, in quegli anni, scontavano i limiti di chi considera gli attori come strumenti dei metodi, invece di offrire i metodi come strumenti per gli attori.

Questi problemi, che possono sembrare secondari rispetto agli scontri tra le sofisticate idee registiche, sono invece cruciali per capire anche l'impatto che l'esperienza di *Hamlet* ha avuto sulle culture teatrali dell'epoca. Le difficoltà emerse durante questo lavoro sono state l'ennesima conferma che per la sperimentazione e la ricerca nel campo teatrale era necessario prevedere dei contesti protetti dalle pressioni esterne, e in cui il lavoro non fosse necessariamente finalizzato alla produzione di uno spettacolo. La creazione del Primo Studio del Teatro d'Arte è, difatti, anche una conseguenza del naufragio di *Hamlet* e del cambio di consapevolezza che questo ha prodotto in Stanislavskij¹¹². Allo stesso modo la frustrazione per l'esito di questa produzione ha determinato in Craig,

¹¹¹ Il tempo di lavoro, soprattutto durante il viaggio del 1909, era del tutto sbilanciato sulla lettura "a tavolino", a scapito di un lavoro più prettamente fisico, con la conseguente riduzione dello spazio di sperimentazione, di incontro e di interazione con i corpi, le azioni, la creatività degli interpreti.

¹¹² Nikolaj Petrov, ad esempio, scrive: «L'accoglienza piuttosto fredda che incontrò *Amleto* sembrò in qualche modo tirare le somme di questa fase creativa e servì da momento di svolta nelle intenzioni artistiche di Stanislavskij, il quale andava progressivamente rinunciando al cosiddetto "teatro di regia" e indirizzava la sua impetuosa energia verso il campo della pedagogia. Proprio nel periodo del lavoro su *Amleto* nel teatro maturavano i germogli di nuovi studi, che divennero un eccellente terreno di col-

ormai convinto del fatto che il teatro da lui prospettato non sarebbe stato possibile con attori formati da altri, un'accelerazione verso la creazione di una propria scuola¹¹³.

Queste due avventure pedagogiche hanno avuto, come si sa, una fortuna molto diversa. Stanislavskij è riuscito a sviluppare e rendere il proprio metodo un punto di riferimento ineludibile per chiunque si approcci all'arte dell'attore. Craig, al contrario, si è trovato costretto a chiudere la scuola dopo solo un anno, a causa della Grande Guerra. Non trovando più le condizioni adatte ad aprirne una nuova (anche per il difficile carattere e la refrattarietà a qualsiasi compromesso), viene relegato al ruolo di artista visionario con scarso senso pratico.

Analizzare il lavoro con gli attori realizzato da Craig per *Hamlet* ci indica, però, come i suoi principi scenici non fossero irrealizzabili ma si sarebbero dispiegati in tutta la loro vitalità in altre esperienze teatrali e performative di poco successive, come la danza moderna, il mimo corporeo o la biomeccanica teatrale, in alcuni casi grazie a un contatto diretto con lui, in altri prendendo spunto dai suoi scritti e dai suoi disegni.

10. *Il segreto del fantasma*

Nel 1956, al Teatro d'Arte, si tiene una nuova rappresentazione di *Hamlet*, per la regia di un giovanissimo Peter Brook. Stanislavskij è morto da quasi vent'anni ma tra il pubblico alcuni cronisti notano la presenza dell'ottantottenne Olga Knipper.

Colto di sorpresa da questa notizia, Gordon Craig decide di scrivere alla vecchia amica, abbandonando la propria identificazione con Amleto per passare dalla parte del fantasma:

tura per il sistema pedagogico di Stanislavskij che stava nascendo – o, più esattamente, prendendo forma». Cfr. Petrov, *50 i 500*, cit., pp. 62-63.

¹¹³ Anche a questo proposito è interessante l'osservazione fatta da Suler dopo l'inaugurazione della scuola di Craig: «Una volta concluso il suo lavoro al Teatro, Craig comprese senza dubbio che avrebbe potuto realizzare fino in fondo i propri progetti soltanto creando una propria scuola. Oggi questo visionario e sognatore, ormai affermato e conquistatosi un nome, sta fondando una simile scuola. Pare che abbia già trovato il sostegno necessario e c'è da augurarsi che il suo progetto giunga a compimento, a beneficio dell'intero mondo del teatro». Cfr. Suleržickij, *Povesti i rasskazy*, cit., p. 340.

Dear Madame Knipper dear Temple.

I write this large & round so as to give your eyes no trouble to read.

I have read in the English news-papers that you were in your Theatre to see 2 acts of the English Hamlet.

I have not seen my young friend Mr Brook so I have not heard about you.

He is a young man of genius in Theatre, the Hamlet was not as good as he can do.

I do hope you are resting, as I am, after this long life of work.

If I began to live again I would do NO work, it is silly.

I would learn to sing so as to make all people happy: sing in the streets, sing in the cellars, sing by the river, on boats, in the harvest fields but not in theatres.

I am not very well for I am very old, much older than you, I am 84 is it not a pity. I told Mr Brook I wanted to go to Moscow and act the Ghost as I could do it very well, but he would not take me. Bah!

I live down along the coast between Nice and Cannes, where Isadora flew away.

[...]

I often think of you and of the Seagull Theatre and of Stan., and the others.

What a wonderful life you made of life.

God bless you.

Gordon Craig.

Vence, France January 1 – 1956¹¹⁴

Quando capita di ritrovarsi tra le mani le lettere che le grandi personalità del teatro hanno scritto in età avanzata, si ha spesso l'impressione di una strana leggerezza, come se l'aria tra le parole fosse rarefatta e i sogni e le utopie inseguite durante la vita fossero finalmente libere da ogni residua scoria di realtà.

Cosa rimane, dell'*Hamlet* di Craig, se si mettono alle spalle le grandi teorie, le visioni contrapposte, i bozzetti, le sopracciglia aggrottate degli attori, i trucioli del *model stage*, l'inchiostro delle xilografie?

Forse rimane solo «una canzone meravigliosa». Una canzone della vita che ci aspetta, cantata nelle strade, nelle cantine, lungo il fiume, sulle barche, nei campi durante la mietitura, ma non nei teatri.

[...] i cosiddetti “padri” della Regia non possono esser considerati in alcun modo padri.

¹¹⁴ Corrispondenza tra Craig e Knipper conservata alla BnF, coll. EGC-Mn-1755.

Perché hanno scritto, detto, insegnato tanto, ma le cose più importanti sembra se le siano tenute per sé, come se non avessero voluto il tempo per trasmetterle. E forse, invece, non se le tennero per niente, per il semplice fatto che non le possedevano e ne erano posseduti¹¹⁵.

¹¹⁵ Ferdinando Taviani, *Discutere la Regia*, «Primafila», n. 107, giugno 2004, pp. 6-19, oggi disponibile in formato PDF su <<https://culturateatrale.scienzeumane.univaq.it/>>. La citazione è a pp. 13-14 del PDF pubblicato sul sito.

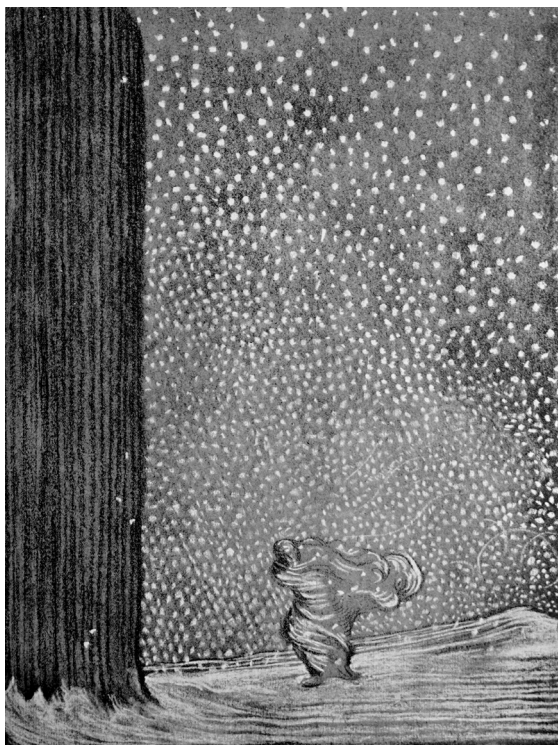


Fig. 1 – Gordon Craig,
Study for Movement (1906),
pubblicato in *Towards
a New Theatre*, cit., p. 48.

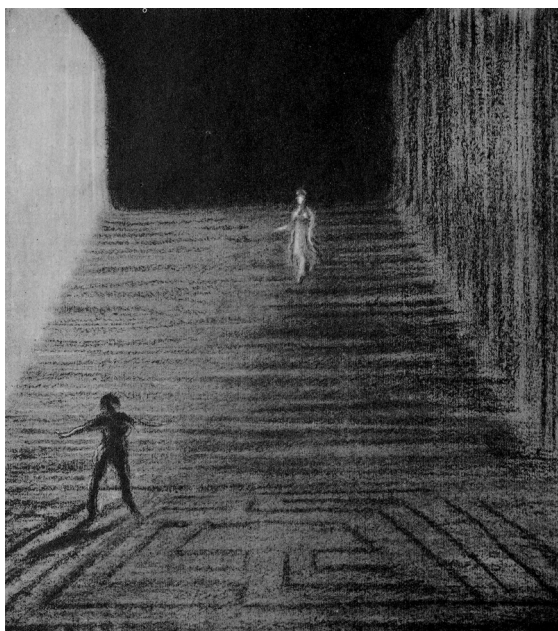


Fig. 2 – Gordon Craig,
Steps III (1905) pubblicato
in *Towards a New Theatre*,
cit., p. 45.

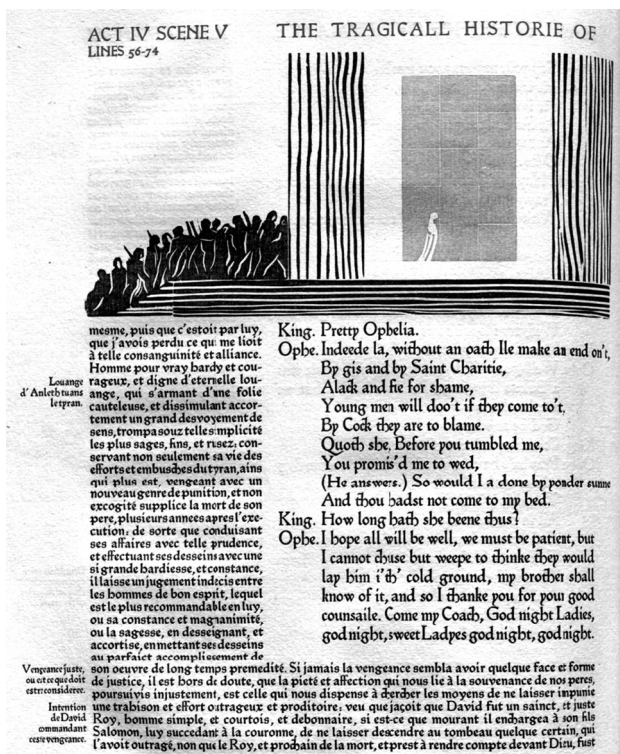


Fig. 3 – William Shakespeare, *The Tragedie of Hamlet*, cit., p. 126.



Fig. 4 – Gordon Craig, *Rosmersholm* (1906), pubblicato in *Towards a New Theatre*, cit., p. 64

Swetlana Lukanitschewa
IL KAMERNYJ TEATR DI MOSCA
DI ALEKSANDR TAIROV COME
PONTE INTERCULTURALE

[Il saggio qui tradotto nasce dalla rielaborazione, da parte dell'autrice, di buona parte dell'introduzione e di uno dei capitoli centrali del volume di Swetlana Lukanitschewa Aus dem Geiste der Bewegung geboren. Das Moskauer Kammertheater von Aleksandr Tairov im Spannungsfeld zwischen Russland und dem Westen (Nato dallo spirito del movimento. Il Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov nel campo di tensione tra la Russia e l'Occidente), Köln, Böhlau, 2025. Questo denso libro, presentato nelle prime pagine come il primo completo studio sulle creazioni artistiche di Tairov e "sulla storia di uno dei teatri sovietici più europei e cosmopoliti", è uscito quasi in contemporanea con il recente approfondimento di Silvana De Vidovich (Aleksandr Tairov: il teatro delle emozioni, Imola (BO), Cue Press, 2025), documentata ricostruzione degli spettacoli e della biografia del regista, per cui si rimanda alla segnalazione di Gabriele Sofia nel Notiziario di questo numero di «Teatro e Storia». Simile nell'intento di seguire una precisa cronologia, lo studio di Swetlana Lukanitschewa, anch'esso frutto di un lungo lavoro di archivio e ricco di fotografie e documenti, offre un'immagine a tutto tondo di Tairov attraverso una fitta tessitura di memorie di spettatori, attori e artisti, e testimonianze autobiografiche. "Dato che", spiega l'autrice, "al centro dell'universo chiamato Kamernyj teatr c'erano due artisti", Aleksandr Tairov e Alisa Koonen, la narrazione inizia dalla ricostruzione di entrambi i loro percorsi artistici, fino all'incontro e ai primi lavori comuni. Seguono la nascita e fioritura del loro teatro, con il mutare progressivo del quadro politico, la lotta per la sopravvivenza e la ricerca di un necessario compromesso con le direttive di partito, fino agli ultimi spettacoli, alla chiusura del teatro e alla morte del regista un anno dopo, nel 1950.

Se grazie a De Vidovich molti documenti su questo maestro fondamentale dell'arte teatrale novecentesca sono ora accessibili al lettore

italiano, lo sguardo di Lukanitschewa, basato su altre molteplici tipologie di fonti, permette anche di leggere le stesse informazioni da una diversa e complementare prospettiva. Si osservano qui in particolare le fasi della prima e della terza tournée europea di Tairov, ricostruendo vicende che mostrano nettamente il cambio di paradigma della politica sovietica verso i suoi artisti e verso l'Occidente, e che gettano nuova luce sulle significative interferenze tra arte e politica che ne condizionarono il percorso teatrale. (Raffaella Di Tizio)]

Nelle sue memorie Bernhard Reich dà un interessante resoconto su come gli spettacoli del Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov dell'aprile del 1923 fossero percepiti dalla scena artistica berlinese:

Dalle rappresentazioni del Kamernyj teatr abbiamo tratto un'intera serie di conclusioni importanti. La prima di queste è: la stampa borghese ci informa regolarmente del collasso economico nell'Unione Sovietica. Le persone stanno morendo di fame, non hanno vestiti. Tuttavia l'allestimento scenografico è sfarzoso e rasenta persino lo spreco, il che può essere considerato una prova del fatto che sui giornali vengono diffuse notizie false. La seconda conclusione è: la stampa borghese afferma con sgomento che i bolscevichi sono dei barbari, che non solo non sono intenditori d'arte, ma l'arte la odiano persino. Il Kamernyj teatr ha dimostrato però un gusto estremamente raffinato [...]. Ciò significa che la stampa mente anche su questo punto. Terza conclusione: il Kamernyj teatr è un nuovo teatro di ricerca che apre il suo palcoscenico a esperimenti estremamente radicali. Per questo si può concludere che si debba credere a letterati come Arthur Holitscher¹ ed Erich Baron, che sostengono che in Unione Sovietica venga creato un nuovo, senza precedenti, Teatro dei Virtuosi. Loro hanno eletto il mondo teatrale moscovita a una Mecca, dove quelli che credono nel teatro devono necessariamente andare in pellegrinaggio².

Per smentire le voci sulla situazione sociale dell'Unione Sovietica, che circolarono in Europa occidentale immediatamente dopo la sua fondazione, del 30 dicembre 1922, l'Ufficio politico del Comitato centrale del Partito comunista russo aveva infine deciso³ di autorizzare la tournée

¹ Cfr. Arthur Holitscher, *Das Theater im revolutionären Rußland*, Berlin, 1924 e Id., *Drei Monate in Sowjet-Russland*, Berlin, 1921.

² Bernhard Reich, *Vena-Berlin-Moskva-Berlin* (Vienna-Berlino-Mosca-Berlino), Moskva, 1972, p. 168.

³ Cfr. *Vlast' i chudožestvennaja intelligencija. Dokumenty 1917-1953* (Potere e intelligenza. Documenti 1917-1953), a cura di Andrej Artizov e Oleg Naumov, Moskva, 1999, pp. 16-19.

all'estero di una delegazione artistica che potesse gettare un ponte tra il teatro sovietico e quello europeo, facendo una convincente campagna pubblicitaria a favore della politica culturale del giovane Stato, definito barbaro e isolato politicamente⁴ ed economicamente. A prima vista può sorprendere che gli alti funzionari sovietici abbiano dato questo ruolo non al convinto comunista e leader dell'Ottobre teatrale Vsevolod Mejerchol'd⁵, ma ad Aleksandr Tairov, sostenitore dell'«*art pour l'art* nella sua forma più pura»⁶. Basta però dare un'occhiata agli articoli sulla tournée del Kamernyj teatr per capire come Tairov fosse più adatto a questa missione di grande rilevanza politica.

Al momento di pianificare la tournée, nella primavera del 1923, si temette probabilmente che la parte conservatrice del pubblico potesse vedere nel «brusco e ostentato laconismo»⁷ e nella semantica rivoluzionaria delle messinscene del dionisiaco sovvertitore Mejerchol'd una dimostrazione della propaganda del «Centro dei sogni e dei progetti rivoluzionari mondiali»⁸ – la Russia di Lenin. I responsabili della scelta erano inoltre preoccupati della reazione dei russi in esilio di fronte alla scatenata volontà di provocazione di Mejerchol'd, emersa chiaramente nella complessa immagine di leader teatrale bolscevico che si era costruito nei primi anni dopo la Rivoluzione d'ottobre, al suo pathos della distruzione efficacemente messo in scena e ai suoi tentativi di fomentare la «lotta di classe nello spazio

⁴ Mentre le relazioni diplomatiche tra Russia sovietica e Germania ripresero dopo la firma degli accordi di Rapallo del 16 aprile 1922, il riconoscimento dell'Unione Sovietica da parte della Francia ci fu solo il 28 ottobre 1924. Nello stesso anno il governo sovietico concluse un accordo diplomatico anche con Italia, Austria, Norvegia, Svezia, Danimarca e Grecia. Cfr. *Istorija Rossii 1917-2017* (Storia della Russia 1917-2017), a cura di Anatolij Božič, Moskva, 2017, pp. 98 sgg.

⁵ Anche se nell'Europa degli anni Venti c'era un grande interesse per il metodo di regia di Mejerchol'd (cfr. ad es. O. Greyscher, *Eindrücke vom Moskauer Theater W. Meyerholds*, in *Das Querschnittbuch*, Frankfurt, 1923, pp. 160-162), la richiesta del regista di portare il suo teatro in tournée all'estero fu approvata solo nel 1930. I nomi russi compaiono di seguito nella traslitterazione slavistica. I titoli e le citazioni tratte dalle lingue tedesca e italiana seguono tuttavia l'ortografia delle fonti.

⁶ Jürgen Rühle, *Theater und Revolution. Von Gorki bis Brecht*, München, 1963, p. 61.

⁷ Aleksandr Makin, *Vachtangov, staraja i novaja Turandot* (Vachtangov, la vecchia e la nuova Turandot), «Teatr», n. 12, 1963, pp. 5 sgg.

⁸ Ruth von Mayenburg, *Hotel Lux. Die Menschenfalle*, München, 2011, p. 123.

degli spettatori»⁹. Il rispetto delle sensibilità politiche del pubblico era uno dei presupposti fondamentali per il successo della «rivelazione della nuova arte teatrale [sovietica]»¹⁰, che fu pianificata con cura nonostante l'atmosfera surriscaldata nei due Paesi ospiti, Francia e Germania, allora in crisi economica. Si sperava che l'estetica di un regista senza ambizioni politiche, che nel suo scritto programmatico *Zapiski režissera* (Appunti di un regista), pubblicato a Mosca, aveva scelto come modello per il suo «super-attore»¹¹ il danzatore virtuoso, collegandosi così ai celeberrimi Ballets Russes di Sergej Djačilev¹², sarebbe «ampiamente» andato incontro «ai gusti del pubblico dell'Europa occidentale»¹³.

Per il pubblico straniero, il fascino delle rappresentazioni del Kamernyj teatr di Mosca sarebbe stato tanto nella leggerezza simile a quella del balletto e nei «gesti eloquenti»¹⁴ degli attori, quanto nel particolare approccio di Tairov ai testi teatrali. Nelle sue messinscene, al drammaturgo veniva attribuito «il ruolo di un modesto fornitore di materiale letterario, che il regista poteva utilizzare liberamente, secondo le sue intenzioni»¹⁵. Durante le prove, i lavori drammatici venivano trasformati in particolari partiture di movimenti e di suoni, che dovevano consentire all'attore capace di tutto, al «grandioso mimo [...], [al] fantasioso Arlecchino»¹⁶, di mostrare agli spettatori la sua straordinaria abilità «svincolato da parole estranee,

⁹ Vitalij Dmitrievskij, *Teatr i zritelj. Otečestvennyj teatr v sisteme otnošenij sceny i publiki. Sovetskij teatr 1917-1991* (Teatro e spettatori. Il teatro nazionale nell'intreccio delle relazioni tra palco e pubblico. Teatro sovietico. 1917-1991), vol. II, Moskva, 2013, p. 51.

¹⁰ Dr. W.M., *Das Moskauer Kammertheater im Münchener Schauspielhaus (Fünfter Abend: Phädra)*, «Die Rote Fahne», n. 63/1, 25-26 maggio 1923.

¹¹ Alexandr Jakovlevič Tairov, *Appunti di un regista*, a cura di Silvana De Vidovich, Imola (BO), Cue Press, 2020, p. 46.

¹² L'influsso delle messinscene dei Balletti Russi sull'estetica teatrale di Tairov portò soprattutto nel circolo artistico francese a un acceso dibattito. Cfr. Gabriel Boissy, «La Princesse Brambille». *Fantasie d'Hoffmann en cinq tableaux*, «Comœdia», 19 marzo 1923.

¹³ Horst Hoffmann, *Tairoff-Gastspiele im Staatstheater*, «Wiesbadener Bade-Blatt», 15 maggio 1930.

¹⁴ Roedemeyer, *Die sprechende Geste*, «Rheinisch-Westfälische Zeitung», 31 agosto 1925.

¹⁵ Pavel Markov, *Teatr 1917-1927*, in Id., *Stat'i o teatre XX. veka. Izbrannoe* (Saggi scelti sul teatro del XX secolo), vol. I, Moskva, 2013, pp. 583-620: 593.

¹⁶ Tairov, *Appunti di un regista*, cit., p. 25.

non incatenato da pensieri estranei e non schiavizzato dalla psicologia a lui imposta»¹⁷. A differenza di Stanislavskij, i cui attori dovevano far uso sul palco di un modo di parlare “naturale”, Tairov creava per ogni messinscena una singolare e raffinata composizione acustica¹⁸, tramite la struttura ritmica del linguaggio e la modulazione della voce «secondo norme musicali»¹⁹. «L’interpretazione realistica delle parole», scrisse un recensore, «veniva spesso stravolta dall’intonazione melodica. L’accento principale era posto così non sulla semantica della lingua parlata, piuttosto sulla sua fonetica e sull’armonia del suo suono»²⁰. La ritmata recitazione d’insieme di corpi, colori, luce e voci destava negli spettatori precise associazioni visive e acustiche. Non servì quindi alcuna conoscenza della lingua russa²¹ per comprendere quanto avveniva in scena, percepito come una traduzione del «discorso di un relatore straniero nella lingua del posto»²².

Durante la tournée del 1923 Tairov perseguì l’ambizioso scopo di ottenere il riconoscimento internazionale delle sue idee di estetica teatrale, e nel 1925 e nel 1930, con le due ulteriori tournée all’estero della sua compagnia, riuscì ad essere considerato parte dell’élite teatrale europea. Il retroterra politico dell’“invasione” artistica dalla Russia sovietica, che nel 1923 aveva scaldato gli animi dei recensori, nella seconda metà degli anni Venti perse molta della sua rilevanza, e l’attenzione si spostò quasi completamente sull’invidiabile ed esemplare abilità artistica degli eccellenti attori russi. La stampa festeggiò Tairov come un “liberatore”, che avrebbe indicato al teatro europeo la via per uscire dalla crisi²³. Fu

¹⁷ Id., *Pantomima* (La pantomima), «Teatral’naja gazeta», n. 33, 17 agosto 1914, p. 4.

¹⁸ Cfr. *Das Tairoff-Gastspiel. „Salome“*, «Neue Mannheimer Zeitung», 22 maggio 1925.

¹⁹ Sellheim, *Moskau im Stadttheater. „Salome“ von Oskar Wilde. Zum Gastspiel des Moskauer Kammertheaters*, «Hallesche Zeitung», 4 giugno 1923.

²⁰ Osaf Litovskij, *Kamernyj teatr. Zametki o tvorčeskom puti* (Il Kamernyj teatr. Appunti sul percorso creativo), in *Kamernyj teatr. Stat’i, zametki, vospominanija* (Il Kamernyj teatr. Saggi, appunti, ricordi), Moskva, 1934, pp. 3-29: 5.

²¹ Cfr. Hanns Braun, *Die Russen im Schauspielhaus (Zum Gastspiel des Moskauer Kammertheaters)*, «Münchener Zeitung», 4 maggio 1923.

²² Hans Liebstockl, *Tairoff*, «Wiener Sonn- und Montags-Zeitung», 22 giugno 1925.

²³ Significativa a tal proposito la seguente affermazione di Anatolij Lunačarskij, il noto drammaturgo e critico teatrale che diresse dal 1917 al 1929 il Commissariato del popolo per l’istruzione della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa: «Il

definito «figura di spicco della prossima epoca teatrale»²⁴, lodato come «geniale visionario del teatro»²⁵ e citato insieme a riformatori del teatro e della danza come Max Reinhardt²⁶, Leopold Jessner e Mary Wigman²⁷. Anche Alisa Koonen venne collocata tra le eccellenze del teatro europeo: Tairov aveva creato la maggior parte delle sue produzioni su misura per lei, considerandola la materializzazione del suo sogno di un interprete completo che unisse in una sola persona attore tragico e comico, cantante, danzatore e clown. La stampa francese e tedesca la mise alla pari con grandi attrici come Rachel ed Eleonora Duse²⁸. E i critici russi considerarono Koonen, fino al 1934 cittadina belga²⁹, «un singolare legame attoriale tra la Russia e il mondo occidentale»³⁰.

La risonanza eccezionalmente positiva nella stampa internazionale conferì al Kamernyj teatr la reputazione di palcoscenico più occidentale dell'Unione Sovietica³¹.

nostro teatro è praticamente sconosciuto in Europa. Fa eccezione solo la scena di Tairov, le cui regie hanno lasciato dietro di sé una duratura impressione in Germania. Va detto che dopo la tournée di Tairov ho potuto vedere nei teatri tedeschi un'intera serie di produzioni che mi hanno ricordato le messinscène di Tairov». Citato in Isidor Klejner, *Moskovskij Kamernyj teatr* (Il Kamernyj teatr di Mosca), Moskva, 1929 (bozza di correzione, inedito), in Moskva, *Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva* (Archivio russo per la letteratura e le arti di Mosca, d'ora in poi RGALI), fondo 2700, indice 1, unità di conservazione 43, p. 125.

²⁴ Fritz Gaupp, *Um das Theater*, «Die neue Bücherschau», n. 2, 1924, p. 10.

²⁵ Max Graf, *Tairoff im Wien. „Giroflé-Giroflà“ von Lecocq*, «Der Tag», n. 915, Wien, 18 giugno 1925, p. 5.

²⁶ Cfr. ad es. Franz Zikler, *Moskauer Kammertheater. „Das Gewitter“*, «Sächsische Volkszeitung», 6 giugno 1925.

²⁷ Cfr. Maximilian Leuchs-Mack, *Tairoffs „Giroflé-Giroflà“*. *Zum Gastspiel im Frankfurter Neuen Theater*, «Deutsche Allgemeine Zeitung», Frankfurt, 29 aprile 1925.

²⁸ Cfr. Hermann von Wedderkop, *Moskauer Kammertheater*, «Der Querschnitt», n. 3, 1923, pp. 65-67: 66.

²⁹ Anche se Koonen nel 1934, pochi mesi prima che fosse insignita, nel 1935, del titolo d'onore di «artista del popolo della Russia», aveva abbandonato la cittadinanza belga e assunto quella sovietica, fino alla fine della sua vita indicò come sua nazionalità quella belga. Cfr. Sergej Nikolaevič, *Tairov. Ego teatr, ego aktrisa, ego put'* (Tairov. Il suo teatro, la sua attrice, il suo percorso), «Sovetskaja kul'tura», 11 marzo 1939, p. 9; Alisa Koonen, *Avtobiografija* [Autobiografia], in RGALI, fondo 2768, indice 1, unità di conservazione 462, pp. 3 sgg.

³⁰ Gennadij Geroniskij, *Alisa Koonen*, Moskva/Leningrad, 1927, p. 30.

³¹ Georgij Tovstonogov, *Podvižnik* (Asceta), «Teatr», n. 7, 1985, pp. 66-69: 68.

Gennadij Dadamjan³², studioso di cultura russa, ha parlato di sei cambi di paradigma dalla Rivoluzione d'ottobre (1917) fino allo scioglimento dell'Unione Sovietica (1991), definiti sulla base della politica del governo nei confronti dell'Occidente. I trentacinque anni di vita del Kamernyj teatr (1914-1949) si riflettono nei primi tre: il primo (1917-1919), che può essere sintetizzato con la frase «Siamo uniti, non c'è alcun confine»³³; il secondo (1920-1925), per cui vale lo slogan «L'Occidente esiste, e da lui si può imparare»³⁴; il terzo (1933-1955), che è l'epoca delle massicce repressioni, della totale centralizzazione, dell'affermazione del realismo socialista come dottrina artistica ufficiale e del russo-centrismo stalinista. Secondo Dadamjan, in questo periodo prevalse l'opinione: «L'Occidente è la roccaforte del nemico. Ogni straniero è un nemico e una spia»³⁵.

Dalla fine degli anni Venti il “cosmopolita” Kamernyj teatr cominciò a essere sempre più spesso accusato dai critici fedeli alla linea di partito di non avere in repertorio messinscene di grande valore artistico di testi di autori sovietici contemporanei. Tairov lottò per la sopravvivenza del suo teatro: cercò di adattare la particolare estetica dei suoi attori, che erano «ballerini, combattenti, cacciatori, corridori e cavalieri, atleti e ginnasti»³⁶, alle aspettative dei vertici del partito e, nei suoi contributi orali al dibattito teatrale del tempo, annunciò un cambiamento radicale. Nonostante molti tentativi di confronto con la drammaturgia sovietica, riuscì però a intonare il suo credo artistico all'ideologia ufficiale solo nella messinscena della *Tragedia ottimistica* di Vsevolod Višnevskij (1933). Nell'agosto del 1937, in un momento in cui, durante la campagna contro il formalismo, si moltiplicavano le chiusure di teatri (tra cui anche quello di Mejerchol'd), il Kamernyj teatr venne unito al Teatro Realistico di Mosca di Nikolaj Ochlopkov. La coesistenza di due teatri esteticamente incompatibili non portò però frutti, e dopo un anno vennero nuovamente divisi. Tairov continuò a tentare l'integrazione del suo teatro nella realtà

³² Gennadij Dadamjan, *Atlantida sovetskogo iskusstva 1917-1991* (Atlante dell'arte sovietica 1917-1991), vol. I: 1917-1932, Moskva, 2010.

³³ Ivi, p. 520.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Naum Berkovskij, *Tairov i Kamernyj teatr* (Tairov e il Kamernyj teatr), in Id., *Literatura i teatr* (Letteratura e teatro), Moskva, 1969, pp. 305-393: 329.

sovietica. Negli anni Quaranta gli riuscì solo un capolavoro scenico: la messinscena di *Madame Bovary* tratta dal romanzo di Gustave Flaubert.

Nelle sue memorie rimaste incompiute, Aleksandr Rumnev, uno dei più importanti attori di Tairov, ha diviso la storia del Kamernyj teatr in tre fasi: la *formazione*, dall'anno di fondazione, 1914, fino alla Rivoluzione d'ottobre; la *fioritura*, dal 1917 al 1933, e il *declino*, dal 1933 al 1949, anno in cui il teatro fu chiuso nel corso della campagna contro l'"adorazione dell'Occidente"³⁷.

Le pagine che seguono osservano la fase della fioritura, quella delle tournées internazionali (1923, 1925 e 1930), periodo in cui il Commissario del popolo per gli affari esteri dell'URSS Maksim Litvinov, che apprezzava moltissimo il contributo dato dal Kamernyj teatr al ravvicinamento culturale tra Russia sovietica e mondo occidentale, arrivò a definire Tairov «il suo rappresentante plenipotenziario all'estero»³⁸.

Al centro dell'attenzione internazionale: spettacoli a Parigi e in diverse città tedesche

Nel novembre del 1922, Jacques Hébertot, direttore a Parigi del Théâtre des Champs-Élysées, dichiarato sostenitore dell'avanguardia teatrale, invitò il Kamernyj teatr a partecipare alla stagione internazionale che si sarebbe tenuta per la terza volta nel suo teatro nella successiva primavera. Dopo l'autorizzazione del Commissario del popolo per l'istruzione Anatolij Lunačarskij, immediatamente informato dell'invito, a fine novembre Tairov partì per Parigi per chiarire con Hébertot e con il regista e direttore teatrale Bernhard Marholm, curatore della tournée, tutte le modalità del soggiorno all'estero della sua compagnia. Il 26 dicembre tornò a Mosca con due contratti di tournée firmati: uno per le rappresentazioni a Parigi, dal 6 al 22 marzo 1923, e l'altro per le rappresentazioni a Berlino nel successivo aprile.

Quando alla fine di febbraio 1923 i manifesti del Kamernyj teatr di Mosca furono affissi sui cartelloni pubblicitari della capitale francese, i parigini si prepararono a uno scandalo enorme, simile a quelli che

³⁷ Cfr. Aleksandr Rumnev, *Kamernyj teatr A. Ja. Tairova* (Il Kamernyj teatr di A.J. Tairov), in RGALI, fondo 2721, indice 1, unità di conservazione 16, p. 9.

³⁸ Alisa Koonen, *Stranicy žizni* (Pagine di vita), Moskva, 1985, p. 323.

avevano accompagnato le prime rappresentazioni delle rivoluzionarie produzioni dei Ballets Russes, *Le Sacre du Printemps* (1913) e *Parade* (1917). «È molto audace» – scrisse commentando il programma della tournée³⁹ Sergej Jablonovskij, critico teatrale russo che viveva a Parigi – «mettere in scena qui una delle operette parigine più amate. Ma allora cosa si può dire, quando per la prossima serata teatrale è annunciata la *Fedra* di Racine [...]. È una provocazione e sono molto curioso della reazione dei parigini»⁴⁰. Anche un altro rappresentante della diaspora russa a Parigi, il drammaturgo e pubblicista Evgenij Znosko-Borovskij, si preoccupò del pubblico francese:

Ci vuole molto coraggio per portare *Fedra* a Parigi, dove [...] ancora vive la “divina Sarah”, per cui l’interpretazione della tragedia di Racine nel 1893 fu un trionfo travolgente [...]. E nel vestibolo della Comédie-Française, accanto a Talma, si trova la statua creata da Duret dell’irresistibile e bellissima Rachel in questo ruolo pieno di dolore⁴¹.

Com’era prevedibile, *Giroflé-Girofla*, con cui si aprì la tournée il 6 marzo, e *Fedra*, rappresentata il 9 marzo, divisero «il mondo dell’arte e la stampa in due fazioni: gli appassionati sostenitori e i non meno appassionati oppositori»⁴². Le dichiarazioni di André Antoine, fondatore del Théâtre Libre di Parigi, e del rinomato critico teatrale parigino Gabriel Boissy sono emblematiche di quanti si consideravano custodi dell’eredità classica dell’arte francese e non erano pronti ad accettare l’interpretazione dei capolavori offerta da Tairov, incentrata più sulla recitazione che sulla trasmissione del testo drammatico: «Dès maintenant, restons en garde devant cette originalité et ce neuf à tout prix», così Antoine, «car voici une offensive assez grave contre nos traditions et notre culture»⁴³. «Mais, pour Dieu, laissez en paix nos chef-d’œuv-

³⁹ Il Kamernyj teatr portò a Parigi *Giroflé-Girofla*, *Fedra*, *Adrienne Lecouvreur*, *Salomè* e *La principessa Brambilla*.

⁴⁰ Sergej Jablonovskij, *Moskovskij Kamernyj teatr* (Il Kamernyj teatr di Mosca), «Rul’», 16 marzo 1923, pp. 2-3: 2.

⁴¹ Evgenij Znosko-Borovskij, *Fedra*, «Poslednie novosti», Parigi, n. 887, 11 marzo 1923, p. 2.

⁴² Aleksandr Tairov, *Po obe storony ékvatora* (Da entrambe le parti dell’equatore), in *Kamernyj teatr. Stat’i, zametki, vospominanija*, cit., pp. 45-84: 51.

⁴³ André Antoine, *Le Théâtre Kamerny de Moscou*, «Comœdia», 11 marzo 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1377, p. 123.

re!», esortò Boissy rivolgendosi agli attori russi. «Ou bien abordez-les en disciples et n'en faites point les laquais de votre fantaisie éperdue. Quels que soient les résultats, ils sont pernicioeux, ils sont trompeurs car ils dénationalisent notre théâtre et c'est dire une sottise que de dire "l'art n'a pas de patrie"»⁴⁴.

Neppure gli oppositori di Tairov, che respinsero con veemenza la tendenza del regista a «conferire nuovo splendore a forme obsolete»⁴⁵, rimasero però insensibili al fascino del suo *Corps de théâtre*. Si trattava, constatò il giornalista Paul Lombard con un certo stupore, «d'une troupe d'acrobates qui chantent, dansent, exécutent des voltiges»⁴⁶. E Boissy nella sua recensione di *Giroflé-Girofla* osservò: «[...] ils s'en donnèrent à cœur joie et véritablement, tout principe écarté nous amusèrent ou nous émerveillèrent par leur virtuosité, par la sûreté de leurs évolutions, [...] par un don d'invention véritablement intarissable»⁴⁷. Nei commenti della stampa parigina sulla tournée si trovano anche alcuni tentativi di classificare come balletto le prestazioni dei principali attori dell'ensemble. Boissy ammise che i gesti eloquenti di Koonen in *Salomè* gli avevano ricordato quelli espressivi di Ida Rubinštejn in *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) e *La Pisanella* (1913). Un altro critico teatrale, vedendo Nikolaj Ceretelli fluttuare agile e leggero come una piuma nel ruolo di Maraschino in *Giroflé-Girofla*, si spinse a paragonarlo alla star dei Ballets Russes Vaclav Nižinskij. Un altro giornalista giunse persino alla conclusione che le produzioni di Tairov non dovessero essere valutate secondo i criteri del teatro drammatico, ma secondo quelli del teatro-danza: «Finalmente abbiamo un teatro drammatico in cui può esibirsi

⁴⁴ Gabriel Boissy, *Les acrobaties du "Théâtre Kamerny" à propos de "Giroflé-Girofla"*, «Comœdia», 8 marzo 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1377, p. 25.

⁴⁵ Cfr. *Pour le théâtre Kamerny*, «Comœdia», 23 marzo 1923, citato in Gérard Abensour, *Kamernyj teatr v Pariže. Somnenija kritikov i podderžka dejatelej kul'tury* (Il Kamernyj teatr a Parigi. I dubbi dei critici e il sostegno degli operatori culturali), in *Gljadet' na veščī bez bojazni. K stoletiju Kamernogo teatra* (Guardare le cose senza paura. In occasione del centenario del Kamernyj teatr), a cura di Vladislav Ivanov, Moskva, 2016, pp. 200-215: 203).

⁴⁶ Paul Lombard, *Théâtre des Champs-Élysées. Une Phèdre à la russe*, «Homme libre», Parigi, 18 marzo 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1377, p. 260.

⁴⁷ Boissy, *Les acrobaties du "Théâtre Kamerny"...*, cit.

il ballerino [...]. Alisa Koonen, regina dai coturni d'oro, sia salutata dai grandi del balletto»⁴⁸.

Artisti come Jacques Copeau, Charles Dullin, Tristan Tzara, Jean Cocteau, Pablo Picasso, Fernand Léger e Robert Delaunay furono molto affascinati dalle messinscene del Kamernyj teatr. In risposta alle critiche sull'approccio di Tairov alle opere classiche, Cocteau scrisse un panegirico del Kamernyj teatr, che fu pubblicato su «Comœdia» con le firme di 21 esponenti di spicco dell'avanguardia. Un'efficace difesa di Tairov e del suo teatro fu anche un suo articolo su «Nouvelles littéraires», in cui dette sulla *Fedra* russa il più favorevole dei giudizi: «[L]a *Phèdre* de Tairoff est un chef-d'œuvre. [...] Car, certes, ce spectacle marche à rebours de toutes mes recherches et de tous mes espoirs, mais il dégage une beauté formidable qui saute à pieds joints par-dessus les discussions»⁴⁹.

Tra i parigini famosi che furono apologeti della regia di Tairov figurò anche il direttore del Théâtre de l'Odéon, l'attore Firmin Gémier. Nella lettera con cui si scusò per la sua assenza, dovuta a malattia, al ricevimento organizzato in onore del Kamernyj teatr il 18 marzo, si trova una dichiarazione degna di nota:

Mi sento in dovere di esprimere ancora una volta la mia profonda stima per tutto ciò che ci avete mostrato nelle rappresentazioni di *Phèdre*, *Salomé* e *Giroflé-Girofla*. Lei ha trovato la formula che ci libera dalle decorazioni. È stato in grado di far risorgere l'attore completo della Commedia dell'arte. [...] Il grande e nobile Stanislavskij, che abbiamo accolto, personificava per noi la Russia di ieri. Nel Kamernyj teatr salutiamo la nuova Russia. [...]. Consideratemi tra i vostri devoti ammiratori!⁵⁰

Tra le quinte dei teatri parigini, nel marzo del 1923, non si parlava d'altro che della tournée dei russi. Tairov scrisse nel suo resoconto della tournée:

Ci raccontarono dei dibattiti appassionati che si svolgevano nel famoso foyer della Comédie-Française durante le prove. Qui il nostro lavoro veniva criticato e sminuito. Nello stesso tempo, gli attori del teatro «Odéon», diretto da Gémier,

⁴⁸ *Moskovskij Kamernyj teatr za granicej* (Il Kamernyj teatr di Mosca all'estero), «Programmy Moskovskich Gosudarstvennyh i Akademičeskich teatrov» (Programmi dei Teatri Statali e Accademici di Mosca), n. 10, 1923, in RGALI, fondo 2768, indice 1, unità di conservazione 496, p. 18.

⁴⁹ Jean Cocteau, *Phèdre chez Tairoff*, «Nouvelles littéraires», 17 marzo 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1377, p. 249.

⁵⁰ *Kamernyj teatr*, «Poslednie novosti», n. 894, 20 marzo 1923, p. 2.

trascorrevano da noi in teatro ogni serata libera. Venivano nei nostri camerini, osservavano i nostri attori mentre si truccavano e assistevano all'intero processo di produzione⁵¹.

Anche la mostra dei modelli scenografici, degli schizzi e dei figurini delle produzioni del Kamernyj teatr, allestita nel foyer del Théâtre des Champs-Élysées, ebbe un'ampia risonanza nella scena artistica francese. «Venne visitata», ricordò Koonen, «da tutti i pittori parigini, da tutti gli operatori teatrali, e hanno elogiato la mostra con toni entusiastici»⁵².

Il 22 marzo, quando la compagnia teatrale salutò il pubblico parigino con la rappresentazione di *Giroflé-Girofla*, Tairov poté tracciare un bilancio positivo: le 18 rappresentazioni di cinque opere teatrali messe in scena dal Kamernyj teatr nelle tre precedenti settimane avevano suscitato un intenso dibattito sul suo programma estetico teatrale e sul suo metodo di regia. Inoltre, il teatro aveva adempiuto al mandato governativo: la compagnia di Tairov, come sottolineò il rappresentante del governo sovietico a Parigi, Matvej Skobelev, nel suo discorso durante il ricevimento dopo l'ultima rappresentazione, aveva «costruito un ponte culturale tra la Russia sovietica e l'Europa»⁵³ e fatto conoscere l'arte sovietica agli europei d'Occidente.

Gli ultimi giorni del Kamernyj teatr a Parigi furono oscurati da due eventi: prima la morte di Sarah Bernhardt, il 26 marzo, poi un telegramma della Cooperativa dei lavoratori del teatro tedesco (Genossenschaft der Deutschen Bühnen-Angehörigen), con cui la compagnia, pochi giorni prima dell'inizio della tournée a Berlino, fu informata del divieto di rappresentare in Germania drammi di autori francesi. «Se i circoli conservatori di Parigi ci consideravano sciti bolscevichi e distruttori della secolare cultura francese», scrisse Tairov, per via del sentimento antifrancese diffuso nella società tedesca dal gennaio del 1923 per l'occupazione della Ruhr da parte di Francia e Belgio, «per Berlino eravamo anche dei “francofilì”»⁵⁴.

La conclusione anticipata della tournée, inizialmente considerata l'unica opzione possibile, fu evitata all'ultimo grazie a un compromesso raggiunto da Tairov e Bernhard Marholm: sui manifesti furono cancellate

⁵¹ Tairov, *Po obe storony ékvatora*, cit., p. 57.

⁵² Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 284.

⁵³ Naum Klejner, *Moskovskij Kamernyj teatr* (Il Kamernyj teatr di Mosca), Moskva, 1929, p. 90.

⁵⁴ Tairov, *Po obe storony ékvatora*, cit., p. 58.

“le tracce” dell’origine francese di tre delle cinque opere teatrali in programma. *Giroflé-Girofla* fu ribattezzata *Die Zwillingsschwestern* (Le sorelle gemelle), *Adrienne Lecouvreur* divenne *Moritz von Sachsen* (Moritz di Sassonia), mentre come autore di *Fedra* si indicò al posto di Racine il poeta Valerij Brjusov, che aveva tradotto la tragedia in russo per il Kamernyj teatr.

Quando gli attori arrivarono a Berlino verso la fine di marzo, scoprirono con gioia che per la scena artistica berlinese e gli appassionati di teatro non erano affatto degli «sconosciuti bolscevichi»⁵⁵. L’atteggiamento negativo più volte espresso in Francia dalla stampa nei confronti delle interpretazioni di Tairov dei capolavori francesi rese un grande servizio al teatro all’inizio della tournée in Germania. Altre efficaci forme di pubblicità furono anche la traduzione tedesca dello scritto di Tairov *Appunti di un regista*, pubblicato in primavera a Potsdam dalla casa editrice Kiepenheuer con il titolo provocatorio *Das entfesselte Theater* (Il teatro liberato), immediatamente esaurito, e la mostra dei modelli scenografici e dei figurini delle produzioni, organizzata a Berlino da una libreria russa.

«Il pubblico ci ha riservato un’accoglienza entusiastica che non avremmo mai osato sognare». Questa affermazione di Koonen merita particolare attenzione se si considera che la maggior parte del pubblico tedesco non conosceva la lingua russa e non era in grado di comprendere il contenuto dei testi detti, recitati o cantati:

Durante *Adrienne Lecouvreur* le persone piangevano, dopo *Salomé* e *Phèdre* tornavano a casa sconvolte, durante *Giroflé-Girofla* ridevano e si divertivano come bambini, e si mostravano estasiati da *Brambilla*. [...] L’entusiasmo che gli uomini di teatro tedeschi nutrivano per il Kamernyj teatr non era però tutto. Con la meticolosità tipicamente tedesca, si occupavano seriamente e approfonditamente del metodo di regia di Tairov così come dell’interpretazione dei ruoli da parte degli attori, dei principi dell’allestimento scenico, della regia delle luci ecc. Aleksandr Jakovlevič [Tairov] non poté concedersi un minuto libero, perché era costantemente assediato da giovani talenti del teatro, da rinomati critici d’arte, registi e artisti figurativi. Ciò che accese particolarmente gli animi dei teatranti tedeschi fu l’attore completo, capace di padroneggiare tutti i generi teatrali, proclamato da Tairov⁵⁶.

Dopo i sedici spettacoli tenuti a Berlino arrivarono inviti a recitare in altre città tedesche (Lipsia, Monaco, Halle, Dresda, Francoforte sul

⁵⁵ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 285.

⁵⁶ Ivi, p. 287.

Meno, Baden-Baden, Breslavia, Sopot, Königsberg e Memel), e la durata della tournée, che secondo i contratti stipulati a dicembre avrebbe dovuto essere di sei settimane (quattro a Parigi e due a Berlino) arrivò a quasi cinque mesi.

Lo scrittore ed editore Friedrich Michael, in un saggio pubblicato sulla «*Neue Zürcher Zeitung*», così scrisse sulle aspettative degli ambienti artistici tedeschi verso le produzioni del Kamernyj teatr:

Alcuni entusiasti credettero di dover profetizzare una rivoluzione del teatro, una nuova epoca della storia del teatro sembrò iniziata. E in effetti ciò che questi russi offrivano era, per gli occhi ormai assuefatti ai nostri teatri, uno spettacolo di una brillantezza così insolita che si capiva bene l'entusiasmo e non si poteva affatto sfuggirgli. Qui c'era teatro e solo teatro, arte drammatica che prendeva l'opera letteraria solo come un trampolino per spingersi nello spazio libero di tutte le possibilità artistiche – “teatro liberato”, per usare il titolo dello scritto programmatico di Tairoff [...] ⁵⁷.

L'aspetto ritmico-visivo delle rappresentazioni teatrali “liberate” di Tairov e le straordinarie capacità dei suoi attori sono al centro di praticamente tutte le recensioni tedesche. Hermann Sinsheimer, caporedattore della rivista «*Simplicissimus*» di Monaco, scrisse: «Come già detto, si rivolgono agli occhi. Come il balletto e il cabaret russi, offrono un ritmo inebriante di colori e una straordinaria armonia di movimenti. Il loro significato sta proprio qui» ⁵⁸. «C'è solo un'attrice tragica oltre a Duse: Alice Koonen», così Hermann von Wedderkop, editore della rivista «*Der Querschnitt*», rese omaggio alla prima attrice della compagnia di Tairov, che aveva brillato nei ruoli di Salomè e Fedra:

È l'unica che potrebbe andare oltre i limiti di questo teatro, infrangendone i principi. [...] Tairov è lo spirito di questo teatro, ma lei, dimenticando lo spirito e le regole, ne è l'espressione più forte. Attira tutti gli sguardi su di sé, distoglie con autorità l'attenzione dalla magnificenza che la circonda. È la più grande tragica con tutti i suoi attributi, dolore, amarezza e autodistruzione ⁵⁹.

⁵⁷ Friedrich Michael, *Tairoffs zweite Reise*, in «*Neue Zürcher Zeitung*», 15 maggio 1925, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1391, p. 72.

⁵⁸ Hermann Sinsheimer, *Die Russen im Schauspielhaus*, «*Münchner Neueste Nachrichten*», 4 maggio 1923, p. 2.

⁵⁹ Hermann von Wedderkop, *Moskauer Kammertheater*, «*Der Querschnitt*», n. 3, 1923, pp. 65-67: 66.

Il critico teatrale Siegfried Jacobsohn fu altrettanto entusiasta del virtuoso clown Vladimir Sokolov, che in *Giroflé-Girofla* interpretava Don Bolero, il padre delle due sorelle gemelle.

Niente è così malvisto come l'immobilità: quando il solista canta, il coro balla; quando il coro canta, il solista balla. [...] Quest'ultimo balla finché non riesce più a stare in piedi. Si lascia cadere su una sedia e continua a ballare da seduto. Cade a terra esausto e continua a ballare da sdraiato. Il busto si arrende e un piede continua a ballare da solo. Il piede muore, perde la scarpa e ora è questa a continuare a ballare. Il proprietario cerca di tenere ferma la scarpa, ma non ci riesce: la malattia del ballo deve manifestarsi⁶⁰.

Chiudendo il suo articolo, Jacobsohn definì *Giroflé-Girofla* «un'operetta sulla via per diventare un'opera d'arte totale» e aggiunse:

Ma è certo che Richard Wagner avrebbe detto di sì, proprio perché questo spettacolo, seguendo regole proprie e non nostre, riesce a trasportarci per una serata, a liberarci da noi stessi e a elevarci al di sopra di noi. [...] E sicuramente Lecocq avrebbe detto di sì: [...] avrebbe preso atto con sorridente stupore delle possibilità inimmaginabili di suscitare un'irrefrenabile allegria nella sua *Giroflé-Girofla*, avrebbe salutato con profonda gratitudine il ri-creatore Alexander Tairoff come pari tra i creatori e gli avrebbe dato il benvenuto⁶¹.

Ad eccezione dei critici di destra e dei rappresentanti della diaspora russa, che diffondevano voci secondo cui il Kamernyj teatr faceva propaganda bolscevica, la maggior parte dei critici teatrali tedeschi celebrò Tairov come liberatore del palcoscenico dal realismo psicologico e dalle catene della letteratura.

Nella rassegna stampa tedesca si trova una spiegazione plausibile dell'impressionante successo del Kamernyj teatr in Germania nel 1923: con i suoi esperimenti, Tairov seguiva la stessa direzione dei principali registi tedeschi nella loro ricerca di una via d'uscita dalla profonda crisi che da alcuni anni attanagliava il teatro in Germania. Nelle sue messinscene aveva fuso la parola e il gesto «con la più alta passione per la danza»⁶², cosa che fu

⁶⁰ Siegfried Jacobsohn, *Ge- und entfesseltes Theater*, «Die Weltbühne», n. 16, 19 aprile 1923, pp. 457 sgg.

⁶¹ Ivi, p. 458.

⁶² C. F.W. Behl, *Das entfesselte Theater*, «Der Kritiker», maggio-giugno 1923, p. 15 sgg.: 15.

considerata, secondo le parole di Walter Hasenclever, una «nuova forma di recitazione»⁶³. Sfogliando i resoconti della stampa tedesca si trovano molte preziose testimonianze del successo di Tairov nel suo intento di rendere autonomo l'evento scenico rispetto al testo: i critici che non conoscevano la lingua riferirono del grande effetto emotivo che avevano avuto su di loro le messinscene in russo. Dopo la rappresentazione di *Giroflé-Girofla*, un recensore sottolineò come notevole risultato del regista «il fatto che, nonostante si cantasse e si parlasse in russo e quindi il significato dei singoli passaggi rimanesse oscuro alla maggior parte del pubblico, si rimanesse comunque per tutto il tempo affascinati»⁶⁴.

Dopo il ritorno della compagnia a Mosca, il 10 settembre, le prove dell'elevata soddisfazione del governo sovietico per i risultati della tournée non si fecero attendere. Scrisse Koonen:

A. V. Lunačarskij e M. M. Litvinov⁶⁵, con i quali Tairov si incontrò subito dopo l'arrivo e che si erano tenuti costantemente aggiornati sull'andamento della tournée, si sono congratulati calorosamente con lui. Entrambi erano dell'opinione che il viaggio avesse un grande significato non solo dal punto di vista artistico, ma anche politico. «Presentare il teatro sovietico nei Paesi in cui ci considerano barbari e nello stesso tempo conquistare il pubblico è una grande vittoria», disse Maksim Maksimovič Litvinov a Tairov. «Mi congratulo con voi di cuore. Questa vittoria la dovete non solo alla vostra arte, ma anche alla vostra personale sensibilità. È molto importante che la prima esibizione dell'arte sovietica all'estero sia stata un trionfo»⁶⁶.

Da entrambi i lati dell'equatore

Il 25 marzo 1930 la compagnia del Kamernyj teatr partì per la sua terza tournée all'estero⁶⁷, che sarebbe durata sette mesi. Alle

⁶³ Walter Hasenclever, *Na vseмирnoj vystavke v Pariže* (All'Esposizione Universale di Parigi), «Écho», n. 5, 1925, p. 10.

⁶⁴ H. Kleemann, *Die Zwillingsschwester. Gastspiel des Moskauer Kammertheaters*, «Saale Zeitung», Halle, 2 giugno 1923, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1383, p. 8.

⁶⁵ Il diplomatico e politico Maksim Litvinov (1876-1951) ricoprì dal 1921 la carica di vicecommissario del popolo per gli affari esteri dell'URSS.

⁶⁶ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 289.

⁶⁷ La seconda tournée all'estero del Kamernyj teatr ebbe luogo dal 16 aprile al 29 agosto 1925. La compagnia di Tairov si esibì in Germania (Lipsia, Francoforte sul Meno,

rappresentazioni per tre mesi in sette paesi europei⁶⁸ seguì una traversata transatlantica di due mesi. Il teatro fece poi tappa per altri due mesi in Argentina e Uruguay. Il programma comprendeva otto produzioni: *Giroflé-Girofla*, *Giorno e notte*, *Adrienne Lecouvreur*, *Salomè*, la terza versione de *L'uragano*, *Desiderio sotto gli olmi*, *Il negro (Tutti i figli di Dio hanno le ali)* e *L'opera dei mendicanti (L'opera da tre soldi)*. Delle tre regie meno recenti di Tairov, solo *Giroflé-Girofla*, sorta di biglietto da visita del Kamernyj teatr, che durante le due precedenti tournée aveva ricevuto recensioni entusiastiche, fu presentata nei Paesi dell'Europa occidentale. *Adrienne Lecouvreur* e *Salomè*, che negli ultimi anni erano state descritte dalla stampa sovietica come esempi emblematici della decadenza di Tairov, così come l'ultima regia, *L'opera dei mendicanti*, poterono essere rappresentate solo in America Latina.

Senza dubbio Tairov, che nel 1923 poteva ancora permettersi di mostrare a Parigi la sua originale interpretazione della *Fedra* di Racine senza curarsi dello sdegno dei critici e degli operatori teatrali conservatori francesi, avrebbe ora voluto sapere come la sua messinscena dell'opera di Brecht sarebbe stata accolta dal pubblico tedesco. I funzionari della cultura, con i quali nel 1930 doveva concordare praticamente ogni suo passo all'estero, temevano però che *L'opera dei mendicanti*, in cui trovavano realizzazione i suoi principi (la messa in movimento dell'intero palcoscenico e la subordinazione di tutti gli elementi della messinscena all'"attore-completo"), potesse incontrare l'opposizione degli ammiratori della regia berlinese di Erich Engel⁶⁹, e non vollero correre il rischio.

Tairov, nel suo rapporto di viaggio indirizzato ad Andrej Bubnov, il Commissario del popolo per l'istruzione, definì le reazioni dei critici occidentali alla tournée come una prova «dell'apprezzamento dell'intero sistema del lavoro politico-culturale nell'URSS», riferendosi non da ultimo al lungo articolo di uno dei più stimati critici teatrali berlinesi, Bernhard Diebold, intitolato *Invasione russa. Da Tairov a Mejerchol'd*:

Baden-Baden, Stoccarda, Mannheim, Halle, Dresda, Amburgo, Colonia e Düsseldorf), oltre che a Vienna e a Kaunas, in Lituania.

⁶⁸ Il Kamernyj teatr presentò i suoi spettacoli in Germania, Cecoslovacchia, Austria, Italia, Svizzera, Francia e Belgio.

⁶⁹ Engel aveva diretto la prima de *L'Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht il 31 agosto 1928 al Theater am Schiffbauerdamm di Berlino.

La Russia gode di grande prestigio nella vita artistica tedesca. Il teatro è oggi influenzato dall'Oriente proprio come lo è stato per secoli dalla Francia. [...] Sono noti i trionfi della danza russa, dell'abilità fisica tairoviana, del misticismo ebraico della "Habimah" [...]. Perché la Russia è di moda. Il termine "russo" è considerato qui un marchio di qualità. Anche la ballerina più mediocre oggi si concede un nome d'arte russo (come un tempo italiano) e pronuncia la "r" gutturale berlinese con un rotolamento slavo⁷⁰.

Dato che nel 1930 il governo sovietico autorizzò anche la prima tournée all'estero del Teatro Mejerchol'd, il pubblico tedesco ebbe l'occasione unica di confrontare l'estetica teatrale dei due registi. Diebold si recò dapprima a Lipsia, dove il Kamernyj teatr si esibiva al Centraltheater dal 28 marzo al 2 aprile. Come la maggior parte dei suoi colleghi, era curioso di sapere se Tairov negli ultimi anni avesse modificato la sua «musica registica» (*Regie-Musik*)⁷¹. Due sue nuove produzioni – l'operetta *Giorno e notte* e la tragedia *Il negro* (*Tutti i figli di Dio hanno le ali*) – lo portarono a concludere che fosse rimasto fedele al suo «stile del movimento»⁷². Poi tornò a Berlino per assistere agli spettacoli di Mejerchol'd, in scena dal 1° al 29 aprile all'Hebbel-Theater.

Nella prima messinscena che vide, *Il revisore*, lo colpì però sfavorevolmente l'orientamento del regista verso il «buon vecchio *naturalismo* di Stanislavskij»⁷³. Diebold si mostrò deluso dalla sua incoerenza. Da un lato, lo spettacolo era ricco di dettagli realistici; dall'altro, Mejerchol'd ricorreva ad altri due espedienti stilistici: la caricatura e il simbolismo. Secondo il critico, questo *pot-pourri* stilistico creava alla compagnia un problema evidente:

Naturalmente si riconosce un regista di grande abilità e brillante intuizione scenica. [...] Ma il Meyerhold delle teorie, il rivoluzionario del teatro di masse, il teorico apostata del naturalismo, il "biomeccanico" – qui non si percepisce. E il più "artistico" Tairoff appare in confronto a questo teatro (da prospettiva tedesca)

⁷⁰ Bernhard Diebold, *Russische Invasion. Von Tairoff zu Meyerhold*, «Frankfurter Zeitung», 4 aprile 1930.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Id., *Meyerholds Finale. Moskauer Staatstheater im Theater in der Stresemannstraße*, «Frankfurter Zeitung», 16 aprile 1930 (il corsivo è nell'originale). Alla fine degli anni Venti, sotto la pressione della censura, Mejerchol'd era stato costretto ad apportare alcune significative modifiche alla sua messinscena.

neoromantico come un distruttore anarchico del vecchio teatro e un costruttore di un nuovo mondo scenico⁷⁴.

Le rappresentazioni del Kamernyj teatr a Lipsia furono seguite da una breve permanenza, dal 4 al 6 aprile, al Deutsches Theater di Praga. Contrariamente ai timori di Tairov, secondo cui il pubblico non sarebbe stato in grado di giudicare obiettivamente a causa delle tensioni di politica estera, tutti e tre gli spettacoli – *L'uragano* e le due operette *Giorno e notte* e *Giroflé-Girofla* – furono rappresentati davanti a una sala esaurita, grazie all'efficace pubblicità data dalla traduzione delle *Note di un regista*, pubblicata nel 1927 da una casa editrice praghese con il titolo *Osvobozené divadlo* (Il teatro liberato). L'ultima sera la sala non riuscì ad accogliere tutti gli appassionati che affollavano la piazza antistante il teatro. Tairov ricevette l'offerta di prolungare la permanenza a Praga, ma dovette rifiutare a causa del fitto programma di tournée, che prevedeva già per il 7 aprile la prima rappresentazione al Neues Schauspielhaus di Vienna.

La maggior parte dei critici austriaci che nel 1925 avevano assistito alla tournée del Kamernyj teatr cinque anni dopo trovò che le produzioni di Tairov – questa volta *Giorno e notte* e *Il negro* – avessero perso il fascino della novità. Era tuttavia rimasta intatta la loro ammirazione per la grande qualità recitativa e la forma espressiva di queste messinscene. «Non c'è più nulla di turbolento in questo spettacolo, nulla di sensazionale», scrisse Paul Stefan su «Die Stunde»:

Di contro, una virtuosità senza sforzo dei movimenti, delle espressioni del volto, delle parole, un'incredibile sicurezza nello stare in piedi, nel camminare, parlare, ridere e piangere. Il corpo obbedisce completamente a ciascuno di questi attori, tutto ciò che riguarda l'anima si capisce in un certo senso da sé⁷⁵.

Dopo le rappresentazioni a Vienna, la compagnia si trovò ad affrontare una nuova sfida dal punto di vista sia artistico che politico. Il tour la portava ora nel paese natale della Commedia dell'arte e del futurismo, dove nell'autunno del 1922 era salito al potere Benito Mussolini.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Paul Stefan, *Wiedersehen mit Tairoff. Alle Kinder Gottes haben Flügel*, «Die Stunde», 9 aprile 1930, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1402, p. 10.

La ricezione del programma estetico teatrale di Tairov in Italia era iniziata con due saggi pubblicati nel 1924 sulla rivista milanese «Comœdia». L'autore del primo, il poeta e giornalista futurista Enrico Cavacchioli⁷⁶, segnalò all'attenzione dei suoi lettori una professione teatrale a cui la nuova arte scenica in Russia – «fra i paesi d'Europa più notevoli in fatto di teatro»⁷⁷ – doveva il suo attuale splendore e che il teatro italiano praticamente non conosceva ancora: il regista. Cavacchioli citava due tra i più noti registi russi, Tairov e Mejerchol'd, ma si soffermava solo sulle innovazioni del «celebrato creatore del Kamerny»⁷⁸. L'autore del secondo saggio, il futurista Anton Giulio Bragaglia⁷⁹, tracciava un collegamento tra il futurismo italiano e il teatro russo d'avanguardia. Secondo lui, il primo a ingaggiare artisti futuristi italiani (oltre a cubisti francesi e spagnoli) per le sue scenografie era stato Sergej Djagilev, per le produzioni dei Ballets Russes. Bragaglia cercò di riportare al futurismo anche l'opera di Tairov, centro del suo discorso, e citò come prova dell'influenza della teoria e della pratica futurista sul drammaturgo russo la teoria dei colori esposta da Achille Ricciardi nello studio *Il teatro del colore* (1919) e negli *Scritti teatrali* (1925), allora in fase di stampa. Sottolineò come Ricciardi avesse parlato fin dal 1909 dell'uso della partitura dinamica di luci colorate per creare atmosfere diverse e per illustrare contenuti nascosti, cosa che era considerata uno dei tratti distintivi della regia di Tairov. Anche Aleksandra Ėkster, «la pittrice teatrale più interessante che ci venga dalla Russia»⁸⁰, a cui Tairov aveva offerto la possibilità di realizzare alcune delle sue idee sul palcoscenico del Kamernyj teatr, aveva tratto ispirazione dalla pittura di Umberto Boccioni. Era «il nostro grande Boccioni, risolto, semplificato, reso pratico»⁸¹.

⁷⁶ Cfr. Enrico Cavacchioli, *Nuove forme del Teatro in Russia: Tairoff*, «Comœdia», a. VI, n. 13, 10 luglio 1924, pp. [5]-[7]. Gli estratti dalla rassegna stampa italiana sulla regia di Tairov e sulla tournée italiana del suo teatro qui citati provengono dalla selezione preparata da Noemi Tiberio e pubblicata nella pagina *Materiali e ricerche* del sito di «Teatro e Storia», tra i *Materiali di ricerca* della sezione *La grande riforma in Italia* (PRIN 2005).

⁷⁷ Cavacchioli, *Nuove forme del Teatro in Russia*, cit., p. [5].

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Avanguardia italiana e teatro russo*, «Comoedia», a. VI, n. 2324, 10 dicembre 1924, pp. [5]-8.

⁸⁰ *Ivi*, p. 6.

⁸¹ *Ibidem*.

Dopo la seconda tournée europea del Kamernyj teatr, il dibattito della scena artistica italiana sulla concezione teatrale di Tairov entrò in una nuova fase. Significativi furono lo studio di Gino Gori pubblicato nel 1926 sulla *Scenografia. La tradizione e la rivoluzione contemporanea*, con alcune pagine sugli esperimenti scenografici di Tairov, e l'articolo del russo in esilio Jakov L'vov⁸² uscito nello stesso anno su «Comoedia». Il critico teatrale, che prima della rivoluzione ne aveva recensito le messinscene in Russia, cercò di suscitare interesse per il Kamernyj teatr nella sua patria d'adozione. Riferì di un suo recente incontro con Tairov e Koonen a Montecatini, raccontò la storia della nascita del loro teatro e ne descrisse il variegato programma, che permetteva agli attori di sondare i limiti delle proprie capacità. L'vov collocò poi il Kamernyj teatr nel contesto internazionale raccontando che l'interpretazione di Tairov della *Fedra* durante la tournée a Parigi nel 1923 era stata respinta dal fondatore del Théâtre Libre, André Antoine, conservatore, ed era invece stata accolta con entusiasmo dai rappresentanti dell'avanguardia parigina, come il direttore del Théâtre de l'Odéon, Firmin Gémier. Inoltre, alcuni registi teatrali delle città tedesche e di Vienna avevano ripreso gli spunti stilistici delle rappresentazioni del Kamernyj teatr e li avevano messi in pratica sui loro palcoscenici. Alla fine di giugno del 1927, L'vov fece da interprete durante l'intervista che Tairov concesse al rinomato critico teatrale italiano Silvio d'Amico durante il suo soggiorno a Parigi in occasione del *Premier congrès international du théâtre*. D'Amico considerava Tairov un interlocutore ideale sotto molti aspetti, in grado di dare una risposta costruttiva alla domanda sulla via per la riforma del teatro: era «uno dei *metteur-en-scène* più famosi della scuola moderna»⁸³, proveniva dalla Russia, che disponeva di un «grande teatro moderno»⁸⁴, e non era «bolscevico»⁸⁵, ma un uomo di teatro orientato all'Occidente, che si occupava «esclusivamente d'arte»⁸⁶. Alcuni principi di Tairov si

⁸² Cfr. Giacomo Lwow, *I misteri del nuovo teatro russo. Una intervista di Giacomo Lwow con Alessandro Tairoff*, «Comoedia», a. VIII, n. 9, 20 settembre 1926, pp. 13-15.

⁸³ Silvio d'Amico, *Adunata teatrale a Parigi. Colloquio con Tairoff*, «La Tribuna», 12 luglio 1927.

⁸⁴ Id., *Il credo di Tairoff*, «Comoedia», a. XI, n. 2, 15 febbraio-15 marzo 1929, pp. 11-14: 14.

⁸⁵ Id., *Adunata teatrale a Parigi*, cit.

⁸⁶ *Ibidem*.

adattavano al programma di riforma “conservatore-rivoluzionario” del critico, che si stava impegnando con passione per la fondazione di «alcuni grandi teatri di repertorio con un ensemble fisso (o quasi fisso)»⁸⁷ e per l'introduzione della regia nel teatro italiano, oltre che per la «fondazione di istituti in cui formare i nuovi attori»⁸⁸. Il presupposto per salvare il teatro europeo, scriveva d'Amico citando il suo interlocutore, risiedeva nella fondazione di scuole di recitazione presso i singoli teatri, poiché ogni messinscena è il risultato di un lavoro collettivo ed «è dunque indispensabile che tutti gli attori di una compagnia provengano *dalla stessa scuola*»⁸⁹.

Nel febbraio del 1929 d'Amico ripubblicò la sua intervista in una forma leggermente ampliata. Alla versione precedente fu anteposto un nuovo passaggio, in cui rendeva omaggio alle attrici di origine russa Tatiana Pavlova, Ludmilla Pitoëff e Maria Orska, che erano riuscite a conquistarsi un posto di rilievo nel teatro dell'Europa occidentale – la prima in quello italiano, la seconda in quello francese e la terza in quello tedesco. «È realtà innegabile che in nessun paese del mondo oggi si sente, come in Russia, la “religione” del teatro», affermava d'Amico, raccomandando ai suoi lettori di rivolgere la loro attenzione ai “profeti russi della rivoluzione”⁹⁰, uno dei quali era Aleksandr Tairov.

Quando il 22 aprile 1930 la compagnia del Kamernyj teatr iniziò la sua tournée italiana a Torino con la messa in scena di *Giroflé-Girofla*, il pubblico attendeva con grande trepidazione di «conoscere da vicino questo grande inscenatore della Russia novella»⁹¹ e di osservare come fossero messe in pratica le teorie raccontate dalla stampa. La compagnia diede in totale 17 rappresentazioni in quattro città: da Torino (22-27 aprile) passò a Firenze (28-30 aprile) e Roma (1°-4 maggio) fino all'ultima tappa, Milano (6-10 maggio)⁹².

⁸⁷ Aurora Egidio, *Okno v buduščee. Aleksandr Tairov i stanovlenie ital'janskoj režissury* (Finestra sul futuro. Aleksandr Tairov e lo sviluppo della regia teatrale italiana), in *Gljadet' na vešč'i bez bojazni*, cit., pp. 216-234: 221.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ D'Amico, *Adunata teatrale a Parigi*, cit.

⁹⁰ Id., *Il credo di Tairov*, cit.

⁹¹ «L'amore sotto gli olmi» di O'Neill al Filodrammatici, «L'Ambrosiano», 13 maggio 1930.

⁹² Per il programma cfr. Svetlana Sboeva, *Tairov. Zarubežnye gastroli Kamernogo teatra. Evropa i Amerika. 1923-1930* (Tairov. Tournée all'estero del Kamernyj teatr in

Il «bellissimo successo»⁹³ che le operette di Lecocq riscossero in Italia sotto la regia di Tairov non può sorprendere. Nelle produzioni, concepite come «un mero *divertissement* di pagliacci»⁹⁴, in cui gli interpreti gareggiarono idealmente con gli attori della Commedia dell'arte italiana nella virtuosità della recitazione fisica, nonostante la ricchezza di inserti canori e musicali non si trattava tanto di ascoltare, quanto di guardare. La comprensione di *Giroflé-Girofla* e *Giorno e notte* non richiedeva conoscenze linguistiche. Gli attori incantarono il pubblico con le loro danze, le capriole, «le incessanti piroette e le corse e i salti e i balzi [...] e il loro affrettarsi qua e là, in basso e in alto»⁹⁵. L'espressività dei loro corpi era eccezionale e critici come d'Amico⁹⁶, Corrado Pavolini⁹⁷ e Alberto Cecchi⁹⁸ guardando il palcoscenico ricordarono un'altra famosa "invasione" artistica dalla Russia avvenuta vent'anni prima: i Ballets Russes di Djagilev.

A differenza dei due soggetti operistici, il dramma di Ostrovskij e i lavori di O'Neill erano destinati al palcoscenico di un teatro convenzionale, in cui la parola fosse il principale veicolo del senso. Un anno prima, nel 1929, gli intenditori di teatro italiani avevano ammirato *La tempesta* diretta da Pietro Sharoff, ex attore del Teatro d'Arte di Mosca, e interpretata dalla compagnia italiana di Tatiana Pavlova in una messinscena al Teatro Valle di Roma⁹⁹. L'inevitabile confronto tra la regia folcloristica di Sharoff, apparentemente "fedele al testo" e al colore locale tipico di Ostrovskij, e la messinscena stilizzata di Tairov, in cui il contenuto di alcuni lunghi monologhi veniva trasmesso solo attraverso il linguaggio

Europa e America. 1923-1930), Moskva, 2010, pp. 500 sgg.

⁹³ Luigi Antonelli, *Tairov al Teatro Valle*, «Il Giornale d'Italia», 4 maggio 1930.

⁹⁴ Silvio d'Amico, *Giroflé-Girofla*, «La Tribuna», 4 maggio 1930.

⁹⁵ *Il secondo spettacolo di Tairov al Filodrammatici*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1930.

⁹⁶ Silvio d'Amico, *Tairov al Valle. "Il negro" di O'Neill*, «La Tribuna», 6 maggio 1930.

⁹⁷ Corrado Pavolini, *Il giorno e la notte*, «Il Tevere», 5 maggio 1930.

⁹⁸ Alberto Cecchi, *"Giroflé-Girofla" di Charles Lecocq al Valle*, «Il Tevere», 3 maggio 1930.

⁹⁹ Cfr. Noemi Tiberio, *Tairov in Italia: «L'uragano»*, in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, Dossier, a cura di Mirella Schino et al., «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 170-185: 182 sgg.

del corpo degli attori, elementi della scenografia costruttivista e giochi di luce, metteva in discussione il dogma della «sacra inviolabilità del testo»¹⁰⁰ invocato dagli intellettuali italiani. «Dominato come una sinfonia da un direttore d'orchestra»¹⁰¹, «di spirituale splendore»¹⁰² – così Francesco Bernardelli valutò lo spettacolo di Tairov. «Sul palcoscenico l'intelligenza correva a fiumi», scrisse Alberto Cecchi nella sua recensione, mettendo il regista sullo stesso piano del drammaturgo. «Tairoff è un poeta [...] rare volte per non dire uniche ci è capitato di assistere ad uno spettacolo tanto perfetto. [...] Il successo è stato enorme»¹⁰³.

Entrambe le opere di O'Neill erano quasi sconosciute in Italia, ma questo non sembrò disturbare il pubblico. Alcuni critici fecero notare che, pur mancando loro «l'ausilio della parola»¹⁰⁴, riuscivano a percepire la «[s]tupenda e misteriosa voce [...] di un'opera teatrale che si estrinseca all'infuori del verbo, che si erge limpida fremente, piena di vibrazioni, di significati»¹⁰⁵ nell'interazione di gesti e atteggiamenti del corpo, nelle modulazioni vocali e nei rumori, nella dinamica partitura di luci e nel ritmo dell'azione. «Siamo nel regno della musica»¹⁰⁶ – così Eugenio Bertuetti riassunse le sue impressioni sulla messinscena de *Il negro*.

Le rappresentazioni di Tairov ottennero il plauso unanime dei rappresentanti della stampa di diverse tendenze politiche, cosa che in seguito, dopo il ritorno della compagnia in patria, fu definita da Litvinov, Commissario del popolo per gli affari esteri, «una vittoria politica molto importante»¹⁰⁷. Nella stampa italiana si trovano anche alcune valutazioni negative di intellettuali simpatizzanti con il fascismo, come l'articolo dello scrittore e giornalista Marco Ramperti, la cui opinione sulla tournée fu determinata da un atteggiamento russofobo: «tutti i Russi sono

¹⁰⁰ Egidio, *Okno v buduščee*, cit., p. 224.

¹⁰¹ F.B. [Francesco Bernardelli], *Al Teatro di Torino: L'uragano di Ostrovskij*, «La Stampa», 24 aprile 1930.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Alberto Cecchi, *L'uragano di Tairoff al teatro Valle*, «Il Tevere», 2 maggio 1930.

¹⁰⁴ Eugenio Bertuetti, *Il negro. Sette momenti di Eugenio O'Neill*, «Gazzetta del Popolo», 27 aprile 1930.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 329.

[...] barbari [...]. La violenza è il loro segno caratteristico»¹⁰⁸. Queste voci furono però un'eccezione rispetto alla moltitudine di recensioni ammirate. Ciò che «non persuadeva del tutto»¹⁰⁹ alcuni critici erano le scenografie costruite dai fratelli Stenberg, che sembrarono troppo astratte. Le interpretazioni degli attori, «spesso brillanti e sorprendenti»¹¹⁰, suscitavano l'ammirazione unanime del pubblico. Alisa Koonen, che durante la tournée recitò esclusivamente i suoi tre ruoli tragici di punta – Katerina ne *L'uragano*, Abbie in *Desiderio sotto gli olmi* ed Ella ne *Il negro* – fu celebrata come «grande attrice»¹¹¹. E il «miracoloso maestro di scena»¹¹² Tairov venne accolto con grandi applausi.

L'11 maggio la compagnia partì da Milano passando per Zurigo (12-13 maggio) e Wiesbaden (16-17 maggio) e raggiunse la capitale francese, dove rimase per quasi due settimane al Théâtre Pigalle diretto da Gabriel Astruc – il secondo teatro più importante, dopo il Théâtre des Champs-Élysées, della Grande Stagione Parigina, inaugurata poco prima. «I grandi nomi dell'arte internazionale si rincorrono sui cartelloni pubblicitari», scrisse il corrispondente svizzero della «Kölnische Zeitung», Oskar Baumgartner, lasciando intuire quanto fosse esclusiva e snobistica l'atmosfera in cui si era trovata la compagnia del Kamernyj teatr dopo il suo arrivo a Parigi:

Le veementi proteste contro l'irruzione degli stranieri nella vita teatrale e concertistica di Parigi si sono improvvisamente placate. [...] Dal 19 maggio la compagnia del Kamernyj sostituirà i giapponesi al Théâtre Pigalle e Alexandre Tairov ci darà un'idea dell'arte teatrale russa con *L'uragano* di Ostrowsky, *Giroflé-Girofla* di Lecocq e due opere di O'Neill. Il programma [...] non è proprio adatto alla sensibilità parigina¹¹³!

«L'attuale ritorno di Monsieur Tairov e della sua compagnia al Théâtre Pigalle non ha riportato in vita le vecchie serate gloriose»,

¹⁰⁸ Marco Ramperti, *Tairofo le rivoluzioni inutili*, «L'Italia Letteraria», 18 maggio 1930.

¹⁰⁹ Cfr. [Bernardelli], *Al Teatro di Torino: L'uragano di Ostrovskij*, cit.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Alberto Cecchi, «Il negro» di Eugene O'Neill al teatro Valle, «Il Tevere», 5 maggio 1930.

¹¹² D'Amico, *Tairoff al Valle*, cit.

¹¹³ Oskar Baumgartner, *Die Pariser Saison*, «Kölnische Zeitung», 16 maggio 1930.

affer mò il critico di balletto parigino Andrej Levinson, che nel 1923 aveva assistito allo scandalo suscitato dalla messinscena della *Fedra*.

Il Kamernyj teatr ha riscosso un cauto consenso e una cortese neutralità [...]. Il metodo del Kamernyj teatr ha ormai trovato imitatori in tutto il mondo, ma soprattutto in Germania. La sua dottrina pone in primo piano la creazione teatrale e non l'opera letteraria. [...] L'attore universale, in grado di recitare sul palcoscenico come mimo, cantante, ballerino, clown e acrobata, è poi diventato, insieme alle scenografie create con dispositivi ed elementi mobili – che hanno sostituito le scenografie tridimensionali e le superfici dipinte – un tema costante del discorso teatrale¹¹⁴.

Il Kamernyj teatr era nel programma della Grande Stagione Parigina con 14 rappresentazioni di cinque messinscene, dal 20 maggio al 2 giugno. Gli audaci esperimenti teatrali dei fondatori del “Cartel” Baty, Dullin, Jouvet e Pitoëff, con cui il pubblico aveva avuto modo di confrontarsi dopo la prima tournée del Kamernyj teatr, ne avevano modificato la ricezione, cosa che tolse alle produzioni di Tairov la provocazione del nuovo e del sensazionale. Anche Antoine, che sette anni prima aveva accusato Tairov di aver “menomato” Racine, ora, dopo aver visto *L'uragano*, *Giroflé-Girofla* e *Tutti i figli di Dio hanno le ali*, gli attribuì una vittoria: «Cette fois, Tairoff aura triomphé par la nouveauté, la qualité, l'ambition magnifique de l'œuvre. Nous sommes sortis de Pigalle ayant vraiment vu autre chose et, comme les jours précédents, les mérites de la troupe parurent dignes de sa réputation»¹¹⁵. Persino Boissy, che nel 1923 si era indignato per le interpretazioni di Tairov di *Fedra* e *Giroflé-Girofla*¹¹⁶, si unì al gruppo degli ammiratori.

Un riconoscimento speciale per la compagnia del Kamernyj teatr fu la lettera entusiasta di Eugene O'Neill, che durante il suo soggiorno a Parigi assistette alle rappresentazioni di due sue opere dirette da Tairov:

Quanto grande fu allora la mia ammirazione e la mia gratitudine [scrisse il 2 giugno 1930] quando vidi le vostre rappresentazioni, che mi incantarono sotto ogni

¹¹⁴ Andrej Levinson, *Zakat Vostoka: Kabuki i Kamernyj teatr* [Il tramonto dell'Oriente: Kabuki e Kamernyj teatr], in Id., *Stat'i o teatre. 1913-1930* (Scritti sul teatro. 1913-1930), Moskva, 2018, pp. 150-156: 153 sgg.

¹¹⁵ André Antoine, *Trois spectacles de Kamerny au Théâtre Pigalle*, «L'Information», 27 maggio 1930, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1405.

¹¹⁶ Cfr. Boissy, *Les acrobaties du “Théâtre Kamerny”* ..., cit.

aspetto perché riproducevano così fedelmente la melodia interiore della mia opera! E non era solo questo! Queste rappresentazioni erano inoltre opere d'arte, che lei, Alexander Tairoff, aveva creato con l'aiuto di quel dono così raro in un regista: l'immaginazione creativa. E queste rappresentazioni sono state interpretate dalla signora Coonen [*sic*] e da altri straordinari artisti della sua compagnia con il dono più raro di cui dispongono attori e attrici: ancora una volta – l'immaginazione creativa! Il teatro dell'immaginazione creativa è sempre stato il mio ideale¹¹⁷!

La parte europea della tournée del Kamernyj teatr si concluse ad Amburgo, dove Tairov presentò le sue riflessioni sul teatro contemporaneo europeo e sull'Unione Sovietica al IV Congresso Internazionale del Teatro davanti a un pubblico di esperti di notevole livello, tra cui, per citare alcuni nomi tra tanti, si trovavano Firmin Gémier, Gaston Baty, Leopold Sachse, Leopold Jessner, Rudolf von Laban e Walter Gropius. Dal 16 al 18 giugno la sua compagnia contribuì al programma collaterale dell'evento con tre rappresentazioni: *Giroflé-Girofla*, *Il negro* e *Giorno e notte*. Poi la compagnia si recò al porto di Anversa, dove si imbarcò su una nave postale francese diretta verso il continente sudamericano.

Dopo un mese in mare con scali a Vigo in Spagna, Lisbona, Dakar e Salvador in Brasile, la nave attraccò nel porto di Rio de Janeiro. A Rio la tournée non poté avere luogo a causa della rivolta di Getúlio Vargas. La tappa successiva fu Buenos Aires. Al Teatro Odeón, il principale teatro della capitale argentina, il Kamernyj teatr presentò dal 23 luglio al 7 settembre – tre settimane in più del previsto – tutte e otto le produzioni del suo repertorio. Alle due operette di Lecocq, a *L'uragano* di Ostrovskij e ai due lavori di O'Neill, che erano stati in cartellone nei mesi precedenti, si aggiunsero tre produzioni che il pubblico dell'Europa occidentale non aveva visto: *Adrienne Lecouvreur*, *Salomè* e *L'opera dei mendicanti*.

La missione culturale transatlantica del Kamernyj teatr, che «aveva aperto una breccia nel muro della diffidenza tra l'America Latina e l'Unione Sovietica»¹¹⁸, si concluse con otto rappresentazioni sul pal-

¹¹⁷ La lettera di O'Neill fu pubblicata in occasione della tournée del Kamernyj teatr a Buenos Aires su un quotidiano in lingua tedesca: *Das Theater der schöpferischen Phantasie. Brief Eugen O'Neills an das Moskauer Kammertheater* (Il teatro della fantasia creativa. Lettera di Eugen O'Neill al Kamernyj teatr di Mosca), «Argentinisches Tageblatt», 31 luglio 1930, in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 164, p. 78.

¹¹⁸ Koonen, *Stranicy žizni*, cit., p. 335.

coscenico del Teatro Solís di Montevideo, capitale dell'Uruguay. Da lì la compagnia intraprese il viaggio di ritorno in nave il 19 settembre.

Il messaggio del teatro sovietico al pubblico internazionale

Nell'Unione Sovietica, a partire dalla fine degli anni Venti, l'autorizzazione a soggiornare all'estero diventò «uno dei barometri più sensibili che indicavano lo status attuale e il peso politico di una determinata persona»¹¹⁹. All'inizio degli anni Trenta, Tairov apparteneva ancora alla ristretta cerchia di artisti sovietici privilegiati che ogni anno potevano attraversare i confini nazionali verso ovest. Ma quando il 7 maggio 1934 presentò al Commissario del popolo per l'istruzione, Andrej Bubnov, una richiesta di autorizzazione per un viaggio all'estero di tre mesi, di cui aveva bisogno per migliorare le sue precarie condizioni di salute, il permesso gli fu negato. Il motivo era l'imminente Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, nel cui pubblico si sarebbero trovati molti importanti ospiti provenienti dall'Occidente, e i cui organizzatori volevano la partecipazione di Tairov come direttore artistico di un teatro sovietico di interesse internazionale.

L'articolo di Tairov che fu pubblicato sul quotidiano «Pravda» (La verità) nel giorno d'inaugurazione del congresso, il 17 agosto 1934, colpisce per le formulazioni stereotipate che potrebbero provenire anche dalla penna di un ideologo del partito:

Viviamo nell'epoca della costruzione di una società socialista senza precedenti, nell'epoca della nascita dell'uomo nuovo e del nuovo eroismo, nell'epoca della spedizione di Čeljuskin. Abbiamo le migliori fabbriche del mondo, i nostri aerei sono ammirati quando atterrano a Parigi e a Roma, [...] la nostra scienza esplora sempre nuovi campi di ricerca, i nostri scrittori hanno già creato una serie di opere significative e abbiamo il migliore di tutti i teatri [...] ¹²⁰.

¹¹⁹ *Bol'saja cenzura. Pisateli i žurnalisty v Strane Sovetov. 1917-1956* (Grande censura. Scrittori e giornalisti nel Paese dei Soviet. 1917-1956), a cura di Leonid Maksimenkov, Moskva, 2005, p. 386.

¹²⁰ Aleksandr Tairov, *Za lučšuju v mire dramaturgiju* (Abbiamo bisogno della migliore drammaturgia al mondo), «Pravda», 17 agosto 1934, p. 4.

Tairov pubblicizzò la «versione ufficiale della vita nell'Unione Sovietica»¹²¹, secondo cui «la Russia sovietica [era] un paradiso socialista in cui tutto [era] abbondanza e [c'erano] solo gioia e ricchezza»¹²². «Dobbiamo e possiamo anche disporre della migliore poesia teatrale del mondo» – disse a nome dei suoi colleghi registi, che furono incaricati di mettere in scena testi teatrali sugli eroi dell'epoca e sulla loro vita quotidiana. «Ci sono tutti i presupposti per farlo e i delegati del congresso devono chiedere questo impegno ai nostri drammaturghi»¹²³.

Durante le sessioni del congresso, in cui gli scrittori provenienti da tutte le repubbliche sovietiche, i rappresentanti di diversi settori artistici e i politici gareggiarono nella loro fedeltà alla linea, Tairov si rese conto che l'esistenza del suo teatro poteva essere garantita solo dall'attento rispetto delle regole prestabilite. Nella sua relazione, che tenne il 28 agosto, confermò la sua disponibilità a infilarsi «la camicia di forza ideologica del "realismo socialista"»¹²⁴.

Dalle nostre file si sentiva spesso dire, e io non sono meno colpevole dei miei colleghi, che la cosa più importante nel teatro non fosse l'opera drammatica, ma l'arte dell'attore, e che un'opera teatrale dovesse servire solo come punto di partenza per il lavoro ecc. Questo veniva detto nell'ardore della battaglia per il primato della scenografia, per la forza primordiale del teatro. [...] Nella nostra società di oggi può esserci un solo primato, ovvero *il primato dell'idea della costruzione di una nuova società e della nascita di una nuova coscienza umana*. [...] Ci rivolgiamo [...] a tutti gli scrittori delle nostre repubbliche, che scrivono nelle lingue più diverse, con un appello appassionato: *unendo le nostre forze dobbiamo costruire il teatro che sarà degno della nostra epoca*. Dobbiamo trasformare il palcoscenico sovietico nella sublime arena della lotta ideologica e creativa per l'uomo nuovo, per la nuova società, per la nuova cultura – per il socialismo. (Applausi scroscianti)¹²⁵.

L'ultimo giorno del congresso, il 1° settembre 1934, fu inaugurata la seconda edizione del Festival Teatrale Internazionale di Mosca, patrocinato dall'agenzia di viaggi *Intourist*. Rispetto al primo festival del giugno 1933,

¹²¹ Juri Jelagin, *Zähmung der Künste* (L'addomesticamento delle arti), Stuttgart, 1954, p. 88.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Tairov, *Za lučšuju v mire dramaturgiju*, cit.

¹²⁴ Jelagin, *Zähmung der Künste*, cit., p. 191.

¹²⁵ Aleksandr Tairov, *Sozdat' teatr, dostojnyj našej èpochi* (Creare un teatro degno della nostra epoca), «Pravda», 28 agosto 1934 (i corsivi sono nell'originale).

il cui programma secondo le statistiche era stato seguito da 60 stranieri provenienti da 11 Paesi europei e dall'America, il secondo festival, che durò fino al 10 settembre, fu visitato da 234 ospiti stranieri di 18 diversi Paesi, segno della crescente popolarità di questo evento culturale in Occidente. All'organizzazione e alla realizzazione del festival del 1934 parteciparono tutti i principali teatri di Mosca. Il programma, molto vario, aveva lo scopo di mostrare ai rappresentanti della scena artistica internazionale che erano venuti a Mosca quanto generosamente il teatro fosse sostenuto dallo Stato, quanto fosse vario il panorama teatrale sovietico e quanto fosse facile per gli artisti teatrali realizzare le loro visioni e i loro progetti.

«Il programma del Festival teatrale 1934 sarà così vario e ricco», annunciava il libretto, disponibile anche in tedesco, inglese e francese, «che gli ospiti potranno scegliere liberamente gli spettacoli che più li interessano. [...] La stagione teatrale 1933/34 di Mosca si caratterizza per un repertorio estremamente variegato. In questa stagione, sui palcoscenici di Mosca sono state messe in scena 35 nuove opere teatrali»¹²⁶. Gli organizzatori in effetti si erano sforzati di rendere il programma il più diversificato possibile: a rappresentare la drammaturgia sovietica c'erano due acclamate prime moscovite della passata stagione – *La tragedia ottimistica* di Višnevskij al Kamernyj teatr e *Jegor Bulyčev e gli altri* di Gor'kij al Teatro degli artisti – come pure *L'intervento* di Slavín, che aveva debuttato alla fine della stagione 1932/33 al Teatro Vachtangov, e la messinscena del 1926 di *Ljubov' Jarovaja* di Trenëv al Teatro Malyj. Il Teatro Bol'soj presentò due opere – *Il principe Igor* di Borodin e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini – e il balletto *Le fiamme di Parigi* di Asaf'ev. La letteratura drammatica mondiale fu rappresentata da due nuove produzioni: *Come vi piace* di Shakespeare al Teatro d'Arte-2 e *La signora delle camelie* di Dumas figlio al Teatro Mejerchol'd.

Con questo festival, la leadership del partito riuscì a radicare nella coscienza pubblica l'idea che il teatro fosse un campo in cui l'Unione Sovietica era superiore al mondo occidentale. Lo dimostrano le dichiarazioni entusiaste di alcuni ospiti internazionali, pubblicate sulla «Pravda». Lo scrittore e studioso di teatro americano Henry Wadsworth Longfellow

¹²⁶ *Programma Vtorogo teatral'nogo festivalja Inturista* (Programma del II Festival teatrale sotto la direzione di Intourist), in RGALI, fondo 2328, indice 1, unità di conservazione 1275, p. 15.

Dana scrisse: «Ogni volta che, dopo aver visitato importanti centri teatrali americani ed europei, torno in Unione Sovietica, trovo sempre nuove conferme del fatto che un'arte teatrale di così alto livello si può trovare solo a Mosca e in nessun altro luogo»¹²⁷.

Un'altra occasione per promuovere efficacemente il teatro sovietico nei circoli artistici dell'Europa occidentale e americani e sulla stampa fu offerta dal IV Convegno Volta, organizzato dalla Reale Accademia d'Italia a Roma nell'autunno del 1934, quando rappresentanti illustri del teatro, della letteratura e dell'architettura europei, come Filippo Tommaso Marinetti, Maurice Maeterlinck, Gordon Craig, William Yeats, Jules Romains, Émile Fabre, Guido Salvini, Joseph Gregor, Walter Unruh, Walter Gropius, Virgilio Marchi e Hendricus Wijdeveld – solo per citare alcuni nomi della lunga lista – furono invitati a discutere per una settimana, dall'8 al 14 ottobre, nella Villa Farnesina, sede della Reale Accademia, sul presente e sul futuro del teatro drammatico¹²⁸. Il principale promotore del congresso, Silvio d'Amico, considerò le relazioni dei teatranti sovietici sui sussidi statali al sistema teatrale sovietico e sui loro miracolosi risultati (come il tutto esaurito nei teatri e il superamento della disoccupazione tra gli attori) un contributo valido e ricco di spunti per il programma del convegno. Poiché l'internazionalmente noto patriarca del teatro russo Stanislavskij soffriva dal 1928 di una malattia cardiaca e non poteva intraprendere lunghi viaggi, gli inviti – firmati dal presidente della Reale Accademia d'Italia, Guglielmo Marconi, e dal presidente del congresso, Luigi Pirandello – erano stati spediti alcuni mesi prima dell'inizio del congresso ad altri tre rappresentanti di grande prestigio internazionale del panorama teatrale moscovita: Vladimir Nemirovič-Dančenko, Vsevolod Mejerchol'd e Aleksandr Tairov. Da Nemirovič-Dančenko arrivò inizialmente una risposta positiva. Mejerchol'd spedì «una lunga lettera datata 13 agosto, da Karlsbad – Karlovy Vary, nella quale lascia[va] ancora aperta la possibilità di venire», dicendo che avrebbe poi inviato a settembre «per telegramma la risposta definitiva»¹²⁹. Tairov fece sapere a d'Amico, in un telegramma del 21 settembre, che avrebbe dovuto essere

¹²⁷ Henry Dana, *Moskva – teatral'naja Mekka* (Mosca è la mecca del teatro), «Pravda», 12 settembre 1934.

¹²⁸ Cfr. Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano (Pisa), 2014.

¹²⁹ Ivi, p. 142.

presente alla prova generale della sua nuova produzione, che coincideva con l'inizio del congresso¹³⁰. All'inizio di ottobre, la lista definitiva dei partecipanti sovietici al congresso, che doveva essere concordata con l'ufficio politico, non era ancora stata approvata. Il 2 ottobre gli organizzatori furono informati della decisione del Commissariato del popolo per gli affari esteri di ampliare la delegazione sovietica con il direttore del Teatro Malyj di Mosca, Sergej Amaglobeli. Gli venne immediatamente inviato un invito. Lo stesso giorno Nemirovič-Dančenko annullò la sua partecipazione per una ragione non specificata. E da Mejerchol'd arrivò due giorni dopo l'apertura del congresso un telegramma in cui si scusava per la sua assenza per «ragioni di salute»¹³¹. La delegazione sovietica che arrivò a Roma l'8 ottobre, primo giorno del congresso, era composta solo da Tairov e Amaglobeli.

La conferenza tenuta da Tairov davanti a un illustre pubblico internazionale nell'ultima giornata del congresso, dal titolo *Lo Stato e il teatro*, fu dedicata alla rinascita del teatro in Russia e nelle repubbliche sovietiche dopo la Rivoluzione d'ottobre:

Ritengo opportuno parlare in questo congresso teatrale delle cause che hanno permesso a noi – agli artisti sovietici – di elevare il nostro teatro a livelli tali che lo definirei un nuovo Rinascimento dell'arte teatrale. Ci sono diverse ragioni per questo. Ma la ragione principale è la Grande Rivoluzione d'ottobre. Essa ha creato per la nostra vita e il nostro teatro una nuova base economica, grazie alla quale il teatro ha perso il suo carattere commerciale [...]. Ha trasmesso al nostro teatro il grande valore ideologico [...]. Ha portato nelle nostre sale nuovi spettatori, i vincitori della Rivoluzione d'ottobre, gli spettatori che cercano nel teatro la risposta alle domande che li animano, gli spettatori appassionati ed energici che stanno costruendo una nuova società e che infondono al teatro un'energia vitale. [...] La Rivoluzione d'ottobre [...] ha avviato la costruzione di una nuova società senza classi [...]. In questo processo dinamico, al quale partecipano attori, drammaturghi, registi, architetti e pittori sovietici, il teatro svolge un ruolo molto importante. Per questo motivo i teatri sovietici, senza interrompere l'attività nelle loro sedi, inviano parte della loro compagnia nelle caserme militari, nei circoli operai, nelle fabbriche, nelle fattorie collettive e nelle cooperative agricole. [...] L'ambito di lavoro del teatro sovietico è enorme, così come lo sono i suoi compiti e la sua responsabilità morale. Per questo motivo sui palcoscenici sovietici si sperimenta continuamente con grande passione. [...] Non dimentichiamo il nostro presente, ma non dimentichiamo nemmeno la no-

¹³⁰ Ivi, p. 143.

¹³¹ *Ibidem*.

stra storia. Per questo motivo riportiamo in vita il patrimonio culturale dell'umanità e ci rivolgiamo al teatro mondiale. Nelle nostre numerose scuole di teatro ci sono corsi obbligatori in cui si praticano le tecniche della Commedia dell'arte, e quando oggi ammiriamo il magnifico Colosseo e il Foro Romano, ricordiamo l'epoca in cui gli attori romani potevano competere con i Cesari per la gloria. Ma noi siamo più fortunati degli attori romani. Nel nostro Paese non ci sono Cesari e non ci sono rivalità personali. Da noi c'è la competizione creativa degli artisti, che procedono allo stesso passo con l'intero Paese verso il nostro obiettivo comune: la felicità e il benessere di tutta l'umanità¹³².

Il titolo di «paradiso del teatro contemporaneo»¹³³, conferito da Silvio d'Amico all'Unione Sovietica nella sua relazione finale, dimostrò che la campagna pubblicitaria affidata a Tairov aveva avuto successo. Sergej Amaglobeli, la cui relazione sullo sviluppo del teatro sovietico dopo la rivoluzione aveva fornito ai partecipanti al congresso statistiche impressionanti¹³⁴, annunciò a Mosca una vittoria¹³⁵, e Tairov poté concedersi alcuni giorni di riposo prima del ritorno, esplorando i luoghi storici della Città Eterna per trarre ispirazione per la fase finale del suo lavoro sulla messinscena di *Notti egiziane*, sul «conflitto [...] tra Roma e l'Egitto, tra Giulio Cesare, Cleopatra, Marco Antonio e Augusto»¹³⁶.

¹³² Aleksandr Tairov, *Reč' na kongresse* [Discorso al congresso], «Sovetskoe iskusstvo», 23 ottobre 1934, p. 1. [La relazione di Tairov venne pubblicata, in russo e in traduzione francese, e con riassunto in italiano, anche in *Il teatro drammatico*, Atti del convegno di lettere (Roma, 8-14 ottobre 1934), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935 («Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta. Atti dei convegni», 4), pp. 334-343 (N.d.T.).]

¹³³ Silvio d'Amico, *Rimskij Kongress evropejskogo teatra* [Congresso romano sul teatro europeo], in *Moskovskij Kamernyj teatr v osmyslenii russkogo zarubež'ja. Issledovanie v 2-ch tomach. 1922-1936* (Il Kamernyj teatr di Mosca nella stampa russa in esilio. Ricerca in 2 volumi. 1922-1936), a cura di Svetlana Sboeva, vol. II: 1930-1936, Moskva, 2023, pp. 187-205: 204.

¹³⁴ Cfr. *ivi*, p. 202.

¹³⁵ «Le nostre conferenze», scriveva Amaglobeli nel suo rapporto pubblicato sulla «Pravda», «hanno lasciato un'impressione profonda e duratura. I delegati di diversi paesi sono venuti da noi per stringerci la mano ed esprimere la loro ammirazione per l'immenso lavoro svolto dallo Stato sovietico nel campo del teatro». Sergej Amaglobeli, *Meždunarodnyj teatral'nyj kongress* (Congresso teatrale internazionale), «Pravda», 22 ottobre 1934, p. 3.

¹³⁶ Aleksandr Tairov, «*Jegipetskie noči*». *Doklad v Kommunističeskoj Akademii* («Notti egiziane». Conferenza all'Accademia Comunista), in *Id.*, *Zapiski režissera. Stat'i. Besedy. Reči* (Appunti di un regista. Articoli. Conversazioni. Discorsi), Moskva, 1970, pp. 361-375: 375. Il programma di *Notti egiziane*, che debuttò il 14 dicembre 1934, era introdotto da *Cesare e Cleopatra* di Shaw, condensato in un atto di trenta minuti. La

Nel 1935 Tairov condusse trattative con direttori teatrali londinesi per rappresentazioni del Kamernyj teatr nel West End da fine aprile a fine maggio 1936. Il 20 ottobre di quell'anno il Politburo del Comitato centrale del Partito comunista sovietico acconsentì a questa importante iniziativa di politica culturale, che avrebbe approfondito i rapporti culturali tra l'Unione Sovietica e la Gran Bretagna. Nella sua lettera all'ambasciatore sovietico a Londra, Ivan Majskij, del 31 dicembre 1935, Tairov propose di articolare il programma della tournée in cinque spettacoli: all'operetta *Giroflé-Girofla*, biglietto da visita del Kamernyj teatr in tutti e tre i precedenti giri all'estero, si sarebbero aggiunti *L'uragano* e *Desiderio sotto gli olmi*, che nel 1930 avevano riscosso grande successo tra il pubblico europeo. Tairov sperava anche di poter portare la sua *Tragedia ottimistica*, molto elogiata dalla critica sovietica, che a suo avviso «avrebbe potuto smuovere gli ambienti intellettuali e artistici di Londra»¹³⁷, oltre alla sua ultima regia, *Notti egiziane*.

Con l'istituzione del Comitato per gli affari artistici presso il Consiglio dei Commissari del Popolo dell'URSS, il 17 gennaio 1936, si avviò però una nuova fase della gestione culturale da parte dello Stato. Il 28 gennaio 1936 la «Pravda» pubblicò un articolo contro Šostakovič, dal titolo provocatorio *Sumbur vmesto muzyki* (Caos invece di musica), che segnò l'inizio della campagna contro il “formalismo” nell'arte. A metà marzo 1936 il Comitato per gli affari artistici, d'intesa con il Politburo, rescisse il contratto per la tournée a Londra del Kamernyj teatr, accusato di formalismo da alcuni critici teatrali e funzionari culturali. Al regista e al suo teatro furono negati ulteriori soggiorni all'estero e tournée.

L'eredità diplomatica di Tairov

Il 19 agosto 1950, poche settimane prima della sua morte, Tairov assunse per l'ultima volta il ruolo, a lui familiare da decenni, di mediatore

parte principale dello spettacolo era costituita dalla tragedia di Shakespeare *Antonio e Cleopatra*. Gli eventi del prologo e della parte principale, distanziati nel tempo, erano collegati da un estratto dal racconto in versi incompiuto *Notti egiziane* di Puškin, da cui la messinscena prese il nome.

¹³⁷ Pis'mo A. Ja. Tairova I. M. Majskomu ot 31. dekabnja 1935 (Lettera di A. Ja. Tairov a I. M. Majskij del 31 dicembre 1935), in Tairov, *Zapiski režissera*, cit., pp. 487 sgg.: 488.

culturale tra l'Unione Sovietica e l'Occidente. Preoccupato per le crescenti tensioni politiche nel mondo, con una lettera aperta pubblicata in prima pagina sul settimanale moscovita «Sovetskoe iskusstvo» (Arte sovietica) il regista esortò attori europei di grande prestigio – gli inglesi Edith Evans, John Gielgud e Laurence Olivier, l'italiano Ettore Petrolini¹³⁸ e il francese Louis Jouvet – a sostenere con tutte le loro forze l'Appello di Stoccolma contro l'uso delle armi nucleari. Le sue parole appaiono anche oggi di grande attualità:

Vorrei ora rivolgermi ai miei colleghi, ai miei compagni di strada artistici in America e in Europa – a Londra, Vienna, Roma e in molte altre città –. [...] Mi rivolgo a voi – operatori teatrali americani ed europei che ho avuto modo di conoscere in Russia e all'estero. Oggi ricordo le nostre stimolanti discussioni sull'arte scenica, sul teatro, sui classici della letteratura mondiale come Gorkij e Shakespeare, Čechov e Molière... Allora si parlava molto del futuro della cultura. E ora ci stiamo avvicinando al momento in cui quel futuro verrà deciso. Questo futuro dipende da noi, uomini di buona volontà, e dalla nostra prontezza a lottare per la pace. Guardiamo indietro: anche allora eravamo di fronte alla “guerra fredda”. Sebbene questa guerra avesse un altro nome, la sua natura e i suoi obiettivi erano gli stessi. Nel 1923 al nostro teatro non fu permesso di esibirsi a Londra solo perché era un teatro sovietico. La stessa guerra fredda viene attualmente condotta con mezzi nuovi e ben peggiori. [...] Ritenete che la bomba atomica sia un bene per il popolo? Oppure siete dell'opinione che i bambini debbano crescere e andare a scuola, che si debbano costruire case non per poi distruggerle, ma per viverci, e che le madri non debbano preoccuparsi del futuro dei propri figli e delle proprie figlie? Se la pensate esattamente come tutte le persone oneste di questo mondo, allora bisogna agire. [...] Questa è una lotta per la vita o la morte. E per amore della vita, in nome dell'umanità e per il futuro dei nostri figli, vinceremo la battaglia per la pace¹³⁹.

[Traduzione dal tedesco di Raffaella Di Tizio]

¹³⁸ Tairov sembra non aver saputo che Petrolini, che aveva conosciuto durante la tournée del Kamernyj teatr a Roma nel 1930, era morto già nel 1936.

¹³⁹ Aleksandr Tairov, «*My ne imeem prava molčat'!*» *Anglijskoj aktrise Ėdit Evans, anglijskomu akteru Džonu Gilgudu, francuzskomu akteru Leonu Žuve, ital'janskomu akteru Ėttorè Petrolini, anglijskomu akteru Lourensu Oliv'e* («Non dobbiamo tacere!»). All'attrice inglese Edith Evans, all'attore inglese John Gielgud, all'attore francese Louis Jouvet, all'attore italiano Ettore Petrolini e all'attore inglese Laurence Olivier), «Sovetskoe iskusstvo», 19 agosto 1950, p. 1.

Eugenio Barba – Julia Varley

TEATRO IN TEMPO DI GUERRA

[Presentiamo qui, trascritta e poi rivista dagli autori, una conferenza che Eugenio Barba e Julia Varley hanno tenuto nell'ambito dell'incontro internazionale delle arti performative La forza del gruppo, per il 25° anniversario del Laboratorio internazionale Residui Teatro, diretto da Gregorio Amicuzi, Medina de Rioseco (Spagna), 13-18 ottobre 2025]

EUGENIO BARBA. – Ho incontrato per la prima volta la guerra attraverso mio padre, morto durante la Seconda guerra mondiale.

Era rimasto assente da casa per gran parte della mia infanzia, era in Africa, combatteva nell'esercito italiano, a fianco di Rommel e dell'esercito tedesco, contro gli inglesi. Ritornò nel 1943, gravemente malato. Rimaneva sempre a letto, accudito da mia madre. A Bari, gli americani bombardavano la città, che era ancora in mano ai tedeschi. Quando cadevano le bombe e le sirene ululavano, tutti si precipitavano al rifugio. Noi ci riunivamo intorno al letto di mio padre, troppo malato per alzarsi, mio fratello ed io paralizzati dalla paura. Mia madre sorrideva per darci coraggio. Quando penso alla guerra, tutto il mio corpo rievoca il terrore di quelle notti e quel sorriso.

Poi sono stato fortunato: ottantacinque anni vissuti senza guerra, in paesi europei senza conflitti. Sono molto grato all'Unione Europea.

Penso al teatro e alla guerra, e mi appare alla mente il regista Vachtangov, morto a soli trentanove anni per un cancro alla gola, pochi anni dopo la rivoluzione bolscevica, ancora in piena guerra civile. Era l'inverno del 1922, gelido, senza cibo e senza speranza. I libri raccontano che la gente bruciava mobili e intere biblioteche per riscaldarsi un po'. Mentre Vachtangov giaceva a letto, malato, nella sua casa, i suoi attori continuavano a provare *La principessa Turandot* di Gozzi. Non avevano costumi e non avevano denaro. Ogni sera uno di loro visitava il regista morente per

raccontargli come procedeva il lavoro. Mentre la Russia si disintegrava giorno dopo giorno, Vachtangov scriveva e scriveva: scriveva lettere ai suoi attori lontani, dando consigli, ammonimenti, prescrizioni, proposte. Ricordava loro: «Bisogna essere capaci di salutare il pubblico severi e solenni, in modo elegante e variato. Non bisogna fare sorrisi e riverenze all'intero teatro come fanno le ballerine, loro sono rimaste lì, a una forma feudale di rapporti tra pubblico aristocratico e artisti. Voi dovete trovare il vostro modo di salutare gli spettatori, con dignità, rispettando voi stessi e loro».

Non poté assistere alla prima. I libri di storia del teatro descrivono quello spettacolo come un'esplosione di gioia, ottimismo, luce e colori. Lenin e l'immaginazione erano al potere.

La mia successiva esperienza teatrale in tempo di guerra risale al 1988, in Perù, durante il conflitto armato tra lo Stato e il movimento rivoluzionario e maoista Sendero Luminoso. Ayacucho, sulle Ande a cinquecento chilometri da Lima, era la città dove Sendero Luminoso si era sviluppato. Molti studenti dell'Università di San Cristóbal de Huamanga si lasciarono convincere dal loro professore di filosofia, Abimael Guzmán, e presero le armi. Alcuni si unirono a Sendero Luminoso, altri si ammazzarono tra loro, altri scomparvero. Chiedo a Julia di parlarne.

JULIA VARLEY. – Dieci anni prima che ci conoscessimo, nel 1978, il Teatro Cuatrotablas diretto da Mario Delgado aveva organizzato ad Ayacucho il primo incontro di gruppi teatrali latino-americani. Anche l'Odin Teatret partecipò. Quando arrivammo all'aeroporto non potemmo prendere i mezzi pubblici. Non ce n'erano. La situazione politica era difficile e vigeva il coprifuoco. Camminammo dall'aeroporto alla città con i nostri costumi, alcuni di noi sui trampoli. La gente ci chiamava "gringos gigantes". Nell'incontro del 1978 i gruppi teatrali peruviani e latino-americani lavorarono nei locali dell'università scambiandosi tecniche ed esperienze pratiche, mostrandosi reciprocamente scene dei propri spettacoli. L'Odin Teatret, invece, si mosse dentro la città. Per via del coprifuoco, non erano permessi assembramenti per strada, quindi ovunque andavamo noi dell'Odin, con i nostri costumi, strumenti musicali e bandiere arrotolate, mantenevamo sempre tra noi una distanza di venti metri uno dall'altro, come richiesto dalle regole. Andammo al mercato. E lì la gente ci diceva: «Ballate, suonate!». E noi poi chiedevamo loro di ricambiare. Arrivarono le forze dell'ordine e ci portarono alla stazione di

polizia. Gli abitanti risero vedendoci entrare nell'edificio della prigione, con tamburi, bandiere e altri oggetti che finirono anch'essi sequestrati. Spiegammo che eravamo attori, che venivamo dalla Danimarca e volevamo semplicemente mostrare la nostra cultura.

E la polizia ci lasciò andare.

Poi altri ci invitarono nei loro quartieri, arrampicati sulle montagne intorno ad Ayacucho, dove la polizia non si azzardava ad andare e neppure i turisti bianchi. Ma io non mi sentivo più bianca: avevo tutti i colori del mio costume.

Li, sulle Ande, abbiamo fatto dei baratti: noi attori dell'Odin Teatret mostravamo le nostre danze e cantavamo le nostre canzoni, e poi la popolazione locale ricambiava. Ricordo in particolare una "danza delle forbici", eseguita dagli sciamani andini. Alla fine, uno di loro ci ha regalato un paio di forbici: sono quelle che Iben Nagel Rasmussen ha usato nel nostro spettacolo *Ceneri di Brecht*, nella scena in cui Kattrin, la figlia muta di Madre Coraggio, cerca di svegliare la città per avvisare che stanno arrivando i soldati.

Tutto questo non risponde a quel che mi ha domandato Eugenio, ma vorrei farvi capire che avevamo molti amici e persone care ad Ayacucho.

Quando tornammo, dieci anni dopo, nel 1988, la situazione politica era peggiorata, la città era letteralmente occupata dall'esercito, c'era ancora il coprifuoco, ma c'era anche Sendero Luminoso, che si infiltrava dappertutto. Per questo Mario Delgado e il suo gruppo Cuatrotablas decisero di organizzare l'incontro di gruppi teatrali a Huampaní, una cittadina nel deserto a una trentina di chilometri da Lima. Ma noi dell'Odin Teatret sentivamo il bisogno di incontrare gli amici di Ayacucho, vedere le persone con cui avevamo condiviso così tanto. Perciò abbiamo comprato dei biglietti aerei e siamo partiti. A quel tempo presentavamo *Talabot*, uno spettacolo in cui in una scena lanciavo fotografie storiche attaccate a delle foglie secche. Una di queste raffigurava Mao Zedong. Stavo ritagliando queste foto a forma di foglie quando Miguel Rubio, regista del gruppo peruviano Yuyachkani, che aveva deciso di seguirci ad Ayacucho, mi disse: «Sei pazza! Una foto di Mao Zedong qui, in questa situazione!». E mi fece buttare via tutte le mie foglie.

A Lima, dunque, tutto l'Odin Teatret si imbarcò sull'aereo per Ayacucho. Stavamo per atterrare quando il pilota ci informò: «Mi dispiace, c'è un problema con l'aereo, dobbiamo rientrare a Lima». E così ci ritrovammo al punto di partenza, disperati. Quando le cose si fanno davvero

difficili, Eugenio mette in moto un motore speciale: noleggiò due piccoli aerei che potevano portare otto persone ciascuno. Con Miguel Rubio eravamo in tredici. Caricammo anche i nostri strumenti musicali, i trampoli e i costumi e spiccammo il volo verso Ayacucho, dove ci aspettava Carlos Cuevas, un attore di Cuatrotablas.

Appena atterrati, i nostri due piccoli aerei furono accerchiati da soldati armati. Eugenio mi disse: «Vai a parlare tu da sola con il capitano. Sorridi e usa la nostra arma speciale», che era una lettera ufficiale con tanto di stemma della corona in oro, in cui si dichiarava che l'Odin Teatret era finanziato dal Ministero della Cultura di Danimarca e lo rappresentava all'estero.

Andai dal capitano, che stava lì in mezzo ai suoi soldati, e gli spiegai: «Siamo attori danesi, siamo qui per fare spettacolo». Lui non ci credette, chiese di dimostrarlo. Tirammo fuori i trampoli, gli strumenti musicali e le bandiere da valigie e casse. Temevo che potessero pensare che stessimo tirando fuori delle armi, ma non fu così. Spiegammo la nostra tradizione: dopo la nostra scena, le persone che avevano assistito dovevano ricambiare con i loro canti e danze. I soldati appoggiarono le armi in un mucchio contro il muro, noi facemmo la nostra scena e loro risposero con i loro *huaynos* delle Ande. Tirarono fuori i fazzoletti che usano nelle danze e si misero a ballare.

Poi dovemmo risolvere la difficoltà successiva: i soldati volevano portarci in città su un loro camion. Se lo avessero fatto, sarebbe stata la fine dell'Odin Teatret, non potevamo entrare scortati dall'esercito in una città occupata da Sendero Luminoso. Quindi raccontammo al capitano che la prima volta che eravamo venuti ad Ayacucho avevamo raggiunto la città a piedi e che per noi le tradizioni erano molto importanti; perciò, volevamo entrare in città sui nostri trampoli.

Quando finalmente entrammo ad Ayacucho, trovammo Carlos Cuevas, che aveva organizzato un baratto con il gruppo teatrale Yawar Sonqo. Alla fine del loro spettacolo, il regista, Daniel Quispe, ci disse: «Ormai siamo rimasti in pochi. Alcuni di noi sono stati uccisi. Altri sono scomparsi. Altri si sono uniti a Sendero Luminoso. Però continuiamo a fare teatro, perché il teatro è la dimostrazione che la vita normale è ancora possibile».

In sé, lo spettacolo non era particolarmente interessante. Ma era incredibilmente commovente vedere quelle persone che cercavano di mantenere la normalità grazie al teatro, nelle loro vite attraversate dalla tragedia e dall'orrore.

EUGENIO BARBA. – C'è un altro teatro in tempo di guerra che sento molto vicino. Si trova nel campo di rifugiati di Jenin, in Cisgiordania, Palestina, o territori occupati come spesso viene chiamata quella regione. È stato creato da Zakaria Zubeidi, un giovane attivista palestinese che aveva preso contatto con Julianio Mer-Khamis, il cui padre era un palestinese cristiano e la madre un'ebrea israeliana. A loro si era unito il giovane svedese Jonatan Stanczak e insieme nel 2006 avevano aperto il Freedom Theatre (Teatro della Libertà). Voleva essere un luogo di resistenza culturale, dove lottare con la musica, il teatro, il video e la fotografia per la liberazione del popolo palestinese. Il Freedom Theatre è un tipico teatro di comunità con corsi che si rivolgono ai giovani per esprimersi liberamente con film, fotografia, scrittura creativa e teatro. Ma soprattutto è una situazione protetta per bambini e bambine che possono dimenticare le condizioni di violenza e precarietà in cui vivono. Nel 2011 Julianio Mer-Khamis è stato assassinato all'uscita del teatro da una persona col volto coperto. Il caso dell'omicidio non è mai stato risolto. Zakaria Zubeidi, invece, era stato arrestato dall'esercito israeliano nel 2023¹. Durante la guerra di Gaza il Freedom Theatre è stato perquisito e vandalizzato con graffiti e stelle di David sui muri, e i suoi animatori sono stati arrestati da soldati israeliani. Però una nuova generazione è subentrata e continua.

Non so come definire questo tipo di coraggio teatrale. Le parole che usiamo solitamente per descrivere il coraggio qui non sono utili. Per chi conosce solo la pace è quasi impossibile capire davvero cosa sia la guerra, avere tra le mani frammenti di corpi massacrati da bombe, essere obbligati a vedere soldati umiliare e picchiare i propri padri e le proprie madri, senza poter reagire. È possibile non odiare? È possibile perdonare? Dimenticare?

Vorrei aggiungere ancora un altro esempio di teatro in tempo di guerra. Il luogo è Sarajevo, il tempo è quello del conflitto tra serbi cristiani e bosniaci musulmani, con il lungo assedio iniziato nel 1992 e durato quattro anni. Nella città isolata e asserragliata mancavano l'acqua, il cibo, la luce elettrica, le medicine. Le strade erano deserte, dominate dai cecchini serbi annidati sulle alture della periferia. Avventurarsi fuori dalla propria casa voleva dire entrare nel loro mirino.

¹ Zubeidi è stato rilasciato nel gennaio del 2025 nell'ambito di uno scambio di prigionieri con gli ostaggi israeliani trattenuti a Gaza da Hamas [N.d.R.].

In questa città martoriata l'evento più importante era uno spettacolo al Teatro Nazionale. Quando calava l'oscurità, nelle tenebre più assolute, la gente rischiava la vita per andare a vederlo, pur cosciente che i cecchini uccidevano anche al buio. E qual era lo spettacolo a cui andavano con tanto rischio? *Jesus Christ Superstar*, un musical. Il sintomo della normalità.

JULIA VARLEY. – Anch'io vorrei raccontare qualcosa di Sarajevo. È una storia che mi piace rievocare soprattutto quando gli attori mi chiedono di parlare delle emozioni a teatro. Era il 2005, eravamo con l'Odin a Sarajevo, e siamo stati invitati dal comandante che aveva difeso Sarajevo a fare un giro della città, per visitare i diversi luoghi dove aveva costruito ripari e rifugi. Intanto raccontava alcuni episodi di guerra, aneddoti inumani. Alla fine, ha concluso: «Voglio portarvi in un posto speciale, dove dovete conoscere una donna».

Siamo arrivati a una casetta con giardino e la padrona di casa ha raccontato pacatamente come, durante la guerra, due dei suoi figli fossero stati uccisi dalle bombe. Era dovuta andare in giardino, arrampicarsi sull'albero e raccogliere i pezzi dei corpi dei figli, perché doveva dimostrare all'ospedale che erano morti. Parlava quasi come se fosse un normale racconto, non cercava di esprimere nulla, non mostrava il suo dolore: le persone che hanno vissuto una tragedia del genere, se riescono ad andare avanti con la loro vita, non vogliono continuare a provare quella sofferenza né vogliono esprimerla. Ci raccontò che aveva un altro figlio che andava a una scuola cristiana ortodossa. Lei era musulmana. Era fiera che suo figlio frequentasse quella scuola perché era un modo per creare pace. Ci lasciò con un senso di speranza.

EUGENIO BARBA. – Cosa possiamo fare noi persone di teatro, in tempo di guerra?

Possiamo fare molto, molto, ma molto bene il nostro lavoro. Il teatro non può far altro. Il nostro lavoro implica responsabilità, e responsabilità significa schierarsi, prendere posizione. Bisogna essere astuti e saper combattere. Proprio come quando Julia scese sorridendo dall'aereo ad Ayacucho con quella lettera del Ministero della Cultura di Danimarca e riuscendo a capovolgere una situazione pericolosa in un'esperienza commovente: soldati, pronti a sparare, trasformati in giovani che ballavano, suonavano e cantavano canzoni della loro terra. Però per arrivare a questo bisogna saper lavorare molto bene, in modo da saper convincere perfino i nostri avversari.

SUMMARIES

Raimondo Guarino, *Pensare il teatro. Vita del teatro e lavoro degli storici negli anni Ottanta del Novecento*

Nel 2024 è uscito da Titivillus, a cura di Roberto Cuppone, *Pensare il teatro*, che pubblica per la prima volta come libro in commercio un'opera collettiva (firmata da Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani) diffusa come *preprint* per il corso di Dottorato in Discipline dello Spettacolo nel 1987. In questo contributo offro alcune informazioni e riflessioni sull'ambiente universitario e teatrale di quella proposta, collegandola alle tendenze e ai dibattiti sul lavoro dello storico negli anni Ottanta del secolo scorso; e ai contemporanei contesti teatrali (il festival di Santarcangelo di Romagna, l'ISTA - International School of Theatre Anthropology) e scientifici (la fondazione del periodico «Teatro e Storia» nel 1986).

Raimondo Guarino, *Pensare il teatro (Thinking the Theatre). Theatre Life and the Work of the Historians in the 1980s*

In 2024, Titivillus published *Pensare il teatro* (Thinking the Theatre), edited by Roberto Cuppone; the book presents, for the first time, a collective work originally circulated in 1987 as a preprint for the Ph.D. in Performing Arts Studies at the University of Bologna, signed by Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, and Ferdinando Taviani. In this contribution, I offer information and reflections regarding this significant collective scholarly endeavour, linking it to the trends and debates surrounding the historian's work in the 1980s, as well as to its theatrical contexts (the Santarcangelo di Romagna festival, the ISTA - International School of Theatre Anthropology) and to the founding of the journal «Teatro e Storia» in 1986.

Tiziana Barbiero, *Aloka Panikar racconta. Storia di una grande danzatrice, della sua passione e del suo patire*

Nel 2024 ho fatto ad Aloka Panikar una lunga intervista, in inglese, registrandola per circa sei ore. Nei due anni successivi ho trascritto l'intervista, l'ho fatta controllare ad Aloka, ho eliminato le domande, aggiunto note, approfondito persone e luoghi di quello straordinario mondo di danzatori e, soprattutto, danzatrici e impresarie, che sono state protagoniste della prima generazione del teatro-danza classico dell'India post-Indipendenza. Ne è nato un affresco raro e, credo, inedito in Occidente, capace di restituire il panorama del teatro-danza indiano degli anni Cinquanta, il tempo della rinascita di

una danza che è millenaria ma, al contempo, sorprendentemente moderna. Aloka Panikar è stata una delle protagoniste di questo mondo: una delle più grandi danzatrici della sua epoca, allieva del Guru Mayadhar Raut, a sua volta uno dei più importanti maestri dello stile Orissi.

Tiziana Barbiero, *Aloka Panikar Recounts. A Great Dancer's Story of Passion and Suffering*

In 2024, I conducted an extensive interview with Aloka Panikar in English, recording nearly six hours of conversation. Over the following two years, I transcribed the interview, had it reviewed by Aloka herself, removed the questions, added explanatory notes, and expanded on the people and places that shaped the extraordinary world of dancers – and, above all, women dancers and impresarios – who were the leading figures of the first generation of classical Indian dance-theatre in the post-Independence period. The result is a rare and, I believe, unprecedented portrait for Western readers, offering a vivid account of the Indian dance-theatre scene of the 1950s, the period that witnessed the revival of a dance tradition both millennia old and, at the same time, remarkably modern. Aloka Panikar was one of the central protagonists of this world: one of the greatest dancers of her generation, and a disciple of Guru Mayadhar Raut, himself one of the foremost masters of the Orissi tradition.

I «Cahiers Renaud-Barrault». Quattro studi per una ricognizione. Dossier a cura di Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti. Comprende scritti di: Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Vincenzo Mazza, Francesca Romana Rietti, Daniele Seragnoli

Il Dossier propone una prima ricognizione sui «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault» (dal 1960 «Cahiers Renaud-Barrault»), rivista di cultura teatrale pubblicata a Parigi dal 1953 al 1988, dapprima presso l'editore Julliard e in seguito per Gallimard. Organo di stampa di una delle compagnie più rilevanti del secondo Novecento, i «Cahiers» affiancano con centoquindici numeri la vita della Compagnie Renaud-Barrault (1946-1991), accogliendo scritture di natura eterogenea: saggi, diari di lavoro, testimonianze, corrispondenze, documenti e disegni inediti, fotografie. Si tratta di una pubblicazione al tempo stesso ingombrante e sorprendentemente marginale negli studi teatrali. Assumendo la rivista non solo come oggetto e fonte di studio, ma anche come dispositivo critico, il Dossier intende mostrare come essa elabori, trasmetta e ridefinisca pratiche e genealogie teatrali. I quattro saggi che lo compongono, muovendo dalla figura del fondatore Jean-Louis Barrault, analizzano alcuni numeri della rivista assumendoli come lenti per leggere il continuo dialogo del regista con le proprie origini teatrali, insieme alla sua complessa relazione con la cultura letteraria, nel crocevia tra drammaturgia,

regia e scrittura scenica. Quattro i nuclei di indagine: il magistero di Charles Dullin, la complessa eredità teatrale di Antonin Artaud, l'influenza di Jacques Copeau, le tre regie kafkiane di Barrault.

Il saggio di Daniele Seragnoli, *All'ombra del maestro: Charles Dullin nei «Cahiers Renaud-Barrault»*, è dedicato alla presenza nella rivista di Charles Dullin, *le jardinier*, primo e indiscusso maestro di Barrault, di cui l'allievo ha conservato per tutta la vita un ricordo indelebile, fatto di rispetto e di legami con l'educazione attorica, ma anche umana ed etica, assorbita "per osmosi" frequentando la scuola dell'Atelier nella prima metà degli anni Trenta. Dopo il ritrovamento e la pubblicazione nel 1954 di *À la recherche de Smerdiakov*, scritto giovanile di Dullin sulla costruzione del personaggio, due numeri dei «Cahiers» saranno dedicati alla figura e al lavoro del maestro, entrambi in occasione della ripresa da parte di Barrault dei suoi "memorabili" allestimenti del 1928: *Volpone* da Ben Jonson, nel 1955, e *Les Oiseaux* da Aristofane, nel 1985, tra le molte celebrazioni del centenario della nascita di Dullin. Attraverso testimonianze, documenti, pagine critiche e scritti dello stesso Dullin, il saggio analizza le due diverse circostanze, mostrando come esse offrano non l'immagine di un generico omaggio, ma materia di riflessione interpretativa e storiografica sul lavoro attorico e registico di Dullin, sull'identità e il carattere dei «Cahiers», oltre che sulla personalità artistica e culturale dello stesso Barrault.

Samantha Marenzi, in *Artaud nei «Cahiers Renaud-Barrault». Il dialogo con gli antenati e la forza di un teatro latente*, traccia la presenza di Antonin Artaud nella rivista e negli strati invisibili del teatro animato da Barrault. Artaud era stato per lui un punto di riferimento negli anni Trenta, e il suo lascito di maestro che trasforma il teatro senza produrre spettacoli trova uno spazio d'elezione nei «Cahiers Renaud-Barrault», che nel 1958, a dieci anni dalla morte, lo omaggiano con un numero monografico destinato a una nuova versione dieci anni più tardi. Nel coro dei tributi nati nel contesto delle riviste letterarie, l'omaggio dei «Cahiers» riporta Artaud nel campo del teatro.

Il saggio di Cecilia Carponi, *Mantelli e omissioni. Le Viol de Lucrèce nei «Cahiers Renaud-Barrault»*, prende come oggetto di studio il fascicolo pubblicato nel 1961 in occasione della messinscena all'Odéon di *Le Viol de Lucrèce* di André Obey. Il numero omette qualsiasi riferimento alla prima creazione della pièce, allestita nel 1931 dalla Compagnie des Quinze – il gruppo degli allievi di Copeau – per la regia di Michel Saint-Denis, eppure vista da un giovane Barrault che ne era rimasto folgorato, al punto da ricordarla come una delle sue più grandi "gioie di teatro". Muovendo da questa rimozione, il saggio fa emergere la postura attraverso cui la rivista costruisce una filiazione senza intermediari fra Copeau e Barrault.

Vincenzo Mazza, in *Les trois Kafka de Jean-Louis Barrault. «Cahiers Renaud-Barrault» (1957, 1961, 1965)*, rende conto, attraverso tre numeri tematici della rivista, del rapporto trentennale di Barrault con l'autore della

Metamorfosi. Il regista francese ha messo in scena *Il processo* e *Il castello* e ha ridotto per la scena il romanzo giovanile e incompiuto *Amerika*. I tre «Cahiers Renaud-Barrault» dedicati a Kafka non sono soltanto l'occasione per promuovere le produzioni della compagnia, ma raccolgono un numero importante di saggi che mostrano l'interesse crescente della critica, non solo francese, per lo scrittore. Il numero del 1957, in particolare, torna sull'ambizioso progetto del *Procès* che Barrault aveva realizzato dieci anni prima in collaborazione con André Gide, aprendo la stagione 1947/1948 del Théâtre Marigny.

The «Cahiers Renaud-Barrault». Four Studies for a Survey. Dossier edited by Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti. Includes contributions by: Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Vincenzo Mazza, Francesca Romana Rietti, Daniele Seragnoli

The Dossier offers a first survey of the «Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault» (from 1960 «Cahiers Renaud-Barrault»), a French theatre journal published in Paris between 1953 and 1988, first by Julliard and later by Gallimard. The house organ of one of the most significant companies of the second half of the twentieth century, the «Cahiers» accompanied the life of the Compagnie Renaud-Barrault (1946-1991) across one hundred and fifteen issues, gathering writings of a markedly heterogeneous nature: essays, rehearsal diaries, testimonies, correspondence, unpublished documents and drawings, photographs. It is a publication at once imposing and surprisingly marginal within theatre studies. Taking the journal not merely as an object and source of study but also as a critical device, the Dossier sets out to show how it elaborates, transmits and redefines theatrical practices and genealogies. Starting from the figure of its founder, Jean-Louis Barrault, the four essays examine individual issues of the journal as lenses through which to read the director's continuing dialogue with his theatrical origins, together with his complex relationship with literary culture, at the crossroads of playwriting, directing and scenic writing. They address four nuclei: the teaching of Charles Dullin, the complex theatrical legacy of Antonin Artaud, the influence of Jacques Copeau, and Barrault's three Kafka productions.

Daniele Seragnoli's essay, *In the Shadow of the Master: Charles Dullin in the «Cahiers Renaud-Barrault»*, is devoted to the presence in the journal of Charles Dullin, *le jardinier*, Barrault's first and undisputed master, of whom the pupil retained throughout his life an indelible memory, bound up with an education of the actor – human and ethical as much as technical – absorbed “by osmosis” at the school of the Atelier in the early 1930s. Following the rediscovery and publication in 1954 of *À la recherche de Smerdiakov*, Dullin's early text on the construction of character, two issues of the «Cahiers» were devoted to the master's figure and work, both on the occasion of Barrault's revivals of his “memorable” productions of 1928: *Volpone*, after Ben Jonson, in 1955, and *Les Oiseaux*, after Aristophanes,

in 1985, amid the many celebrations of the centenary of Dullin's birth. Drawing on living testimonies, documents, critical writings and Dullin's own texts, the essay analyses the two circumstances, showing how they offer not a generic homage but material for interpretative and historiographical reflection on Dullin's work as actor and director, on the identity and character of the «Cahiers», and on Barrault's own artistic and cultural personality.

Samantha Marenzi, in *Artaud in the «Cahiers Renaud-Barrault»*. *The Dialogue with the Ancestors and the Force of a Latent Theatre*, traces the presence of Antonin Artaud in the journal and in the invisible strata of the theatre animated by Barrault. Artaud had been a point of reference for him in the 1930s, and his legacy as a master who transformed the theatre without producing performances found a privileged space in the «Cahiers Renaud-Barrault», which paid tribute to him in 1958, ten years after his death, with a monographic issue destined for a new version a decade later. Amid the chorus of tributes arising within the literary journals, the homage of the «Cahiers» returned Artaud to the field of theatre.

Cecilia Carponi's essay, *Cloaks and Omissions*. *Le Viol de Lucrèce in the «Cahiers Renaud-Barrault»*, takes as its object of study the issue published in 1961 on the occasion of the staging at the Odéon of *Le Viol de Lucrèce* by André Obey. The issue omits any reference to the play's first production, staged in 1931 by the Compagnie des Quinze – the company formed by Copeau's pupils – under the direction of Michel Saint-Denis, yet seen by a young Barrault, who had been dazzled by it to the point of recalling it as one of his greatest “joys of the theatre”. Starting from this erasure, the essay brings to light the posture through which the journal constructs an unmediated filiation between Copeau and Barrault.

Vincenzo Mazza, in *Jean-Louis Barrault's Three Kafkas*. «Cahiers Renaud-Barrault» (1957, 1961, 1965), gives an account, through three thematic issues of the journal, of Barrault's thirty-year relationship with the author of *The Metamorphosis*. The French director staged *The Trial* and *The Castle*, and adapted for the stage Kafka's early, unfinished novel *Amerika*. The three «Cahiers Renaud-Barrault» devoted to Kafka were not merely an opportunity to promote the company's productions: they gathered a significant number of essays revealing the growing interest of critics, in France and beyond, in the writer. The 1957 issue, in particular, returns to the ambitious project of the *Procès* which Barrault had realised ten years earlier in collaboration with André Gide, opening the 1947/1948 season at the Théâtre Marigny.

Gianpiero Giglioni – Andrea Mancini, *Sul Teatro Povero di Monticchiello*. *Due lettere*

Il 14 agosto del 2025 un incendio, innescato da un fulmine, ha distrutto il magazzino che custodiva scenografie e materiali di scena del Teatro Povero di

Monticchiello. Mentre si attivava la raccolta fondi, con il pieno supporto della comunità che da sessant'anni dà vita e senso a questo teatro, la redazione di «Teatro e Storia» ha pensato di contribuire a suo modo, chiedendo ad Andrea Mancini, storico del teatro che ha seguito da vicino negli anni le attività del teatro popolare toscano, e per suo tramite a Gianpiero Giglioni, insegnante esperto di pratiche di comunità che del Teatro Povero di Monticchiello è co-regista e drammaturgo, di ricostruire con due lettere, una più interna e una di riflessione sul contesto, parte della memoria del gruppo.

Gianpiero Giglioni – Andrea Mancini, *On the Teatro Povero of Monticchiello: Two Letters*

On 14 August 2025, a fire, sparked by a lightning bolt, destroyed the warehouse housing the sets and props of the Teatro Povero in Monticchiello. Whilst a fundraising campaign was launched, with the full support of the community that has been sustaining this theatre and enriching it with meaning for sixty years, the Editorial Board of *Teatro e Storia* decided to contribute in its own way, asking Andrea Mancini – a theatre historian who has closely followed the activities of this Tuscan folk theatre over the years – and, through him, Gianpiero Giglioni, a teacher and expert in community practices who is co-director and playwright at the Teatro Povero di Monticchiello, to reconstruct part of the group's history through two letters: one more internally focused and the other reflecting on the wider context.

Non solo contratti (1844-1900). Dossier a cura di Mirella Schino. Comprende scritti di: Livia Cavaglieri, Serena Sansoni, Mirella Schino, Giulia Taddeo

Il Dossier *Non solo contratti (1844-1900)* presenta un ventaglio di indagini molto diverse tra loro, sia per quel che riguarda le tipologie contrattuali esplorate che i possibili modi di usarle e metterle in relazione con altri documenti, che si muovono però tutte all'interno del livello intermedio del teatro ottocentesco, quello che sta tra la zona più di superficie degli eventi e quella di lentissimo movimento della tradizione. Il livello dell'organizzazione, dell'economia, degli aspetti sociali del teatro. All'interno del Dossier, il saggio di Giulia Taddeo, *L'impresario e la ballerina. Attorno a due scritture per Fanny Cerrito (1844-1845)*, analizza due scritture, risalenti al 1845, stipulate tra la diva del balletto romantico Fanny Cerrito e il potente impresario Alessandro Lanari: comparando questi contratti con quelli della compagnia destinata a fare da contorno a Cerrito, ma anche con un ampio ventaglio di altre fonti quali borderò, libretti e corrispondenza, il contributo vuole riflettere sul potere contrattuale e sulle condizioni di lavoro di artiste e artisti della danza dell'Ottocento.

L'articolo di Livia Cavaglieri (*Ruoli, beneficiarie e viaggi oltreoceano. Una nota sulle scritture teatrali del fondo Adelaide Ristori*) esamina il corpus

dei contratti di scrittura conservati nel Fondo Adelaide Ristori al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e discute le strategie capocomicali dei coniugi Ristori-Capranica. L'analisi è condotta attraverso tre carotaggi che indagano il rapporto tra ruoli, compensi e beneficiarie degli attori scritturati e soprattutto delle attrici scritturate. Attenzione specifica è riservata anche all'articolato che riguarda le tournée all'estero, per le quali la Drammatica Compagnia Italiana era un riferimento obbligato.

Mirella Schino (*Contratti e lacrime. Arte e artigianato nel teatro a fine Ottocento: Cesare Rossi e la giovane Duse*) si occupa dei contratti che Cesare Rossi stipula nel 1879 per la sua compagnia, conservati presso la Biblioteca Federiciana di Fano. Questi contratti, in particolare quelli della *primadonna* Giacinta Pezzana e della *seconda donna* Eleonora Duse, vengono interrogati dal punto di vista dell'artigianato teatrale: tutti quegli aspetti che, pur non facendo parte della creazione artistica, la sorreggono e la permettono. Il saggio si occupa da una parte della situazione economica degli attori messa in luce dai contratti e di come potesse interagire con l'attenzione o la diffidenza degli spettatori; e dall'altra del modo in cui abitudini teatrali acquisite, e spesso sancite dai contratti stessi, dalle beneficiarie alla programmazione *à l'improvvisu* dei teatri potessero essere utilizzate dagli attori in funzione prettamente artistica.

Serena Sansoni (*La scrittura di un trovarobe. Per una storia delle retrovie*) approfondisce la conoscenza di una figura professionale solo apparentemente marginale all'interno della compagnia capocomicale: il trovarobe. Attraverso una ricostruzione del profilo biografico del trovarobe Luigi Bergonzio e un'analisi del suo contratto di scrittura per l'anno comico 1899/1900, il lavoro illumina alcune pratiche impercettibili ma costitutive del teatro ottocentesco, sottolinea l'importanza del lavoro dietro le quinte e analizza delle dinamiche di vita materiale e relazionale nei gruppi di comici.

More Than Contracts (1844-1900). Dossier edited by Mirella Schino. Includes contributions by: Livia Cavaglieri, Serena Sansoni, Mirella Schino, Giulia Taddeo

This Dossier, *More Than Contracts (1844-1900)*, brings together a series of studies that differ considerably from one another, both in the types of contracts they examine and in the ways these documents can be used and related to other sources. They nevertheless share a common focus on the intermediate level of nineteenth-century theatre: the level that lies between the more immediately visible realm of events and the deeper realm of tradition, where change takes place only gradually. This is the level of theatrical organisation, economics, and social practices.

Within this framework, Giulia Taddeo, in *The Impresario and the Dancer. On Two Documents Concerning Fanny Cerrito (1844-1845)*, analyses two agreements, dating back to 1845, entered into by the Romantic ballet diva Fanny Cerrito and the powerful impresario Alessandro Lanari: by comparing

these contracts not only with those of the company set to support Cerrito, but also with a wide range of other sources such as box office statements, librettos, and correspondence, the paper aims to reflect on the bargaining power and working conditions of nineteenth-century dance artists.

Livia Cavaglieri (*Roles, Benefit Nights, and Overseas Tours. A Note on the Theatrical Contracts in the Adelaide Ristori Archive*) examines the corpus of theatrical contracts held in the Adelaide Ristori Archive at the Museo Biblioteca dell'Attore in Genoa, and discusses the management strategies of the Ristori-Capranica couple. The analysis is conducted through three core samples investigating the relationship between roles, fees, and benefit nights (*beneficiate*) of the contracted actors and, above all, the contracted actresses. Specific attention is also given to the clauses concerning foreign tours, for which the Drammatica Compagnia Italiana was an essential point of reference.

Mirella Schino (*Contracts and Tears: Art and Theatre Craft in Late Nineteenth-Century Theatre. Cesare Rossi and the Young Eleonora Duse*) examines the contracts drawn up by the impresario Cesare Rossi for his company in 1879, now preserved in the Biblioteca Federiciana in Fano. These contracts – particularly those of the *leading actress* Giacinta Pezzana and the *second actress* Eleonora Duse – are analysed from the perspective of theatrical craft: that is, the ensemble of practices and material conditions that, while not constituting artistic creation itself, sustain and make it possible. The essay explores, on the one hand, the actors' economic circumstances as revealed by the contracts and the ways in which these could shape audiences' trust or suspicion. On the other, it examines how established theatrical conventions – often formalised in the contracts themselves – from benefit nights to the *à l'improvvisu* programming practices of nineteenth-century theatres, could be appropriated by actors as instruments serving specifically artistic purposes.

Serena Sansoni's essay, *The Engagement Contract of a trovarobe: Toward a History of the Backstage*, examines the role of the *trovarobe* (the property master), a professional figure that has long appeared marginal within the nineteenth-century *capocomico* system (the actor-manager company), yet was in fact essential to its operation. By reconstructing the biography of the *trovarobe* Luigi Bergonzio and analysing his engagement contract for the 1899/1900 theatrical season, the essay brings to light the often overlooked but fundamental practices that underpinned nineteenth-century theatre. It highlights the significance of backstage labour and investigates the material conditions and interpersonal dynamics that shaped the everyday life of theatrical companies.

Gabriele Sofia, *Ripensare l'Hamlet del Teatro d'Arte di Mosca (1908-1912). Il lavoro con gli attori*

Hamlet andato in scena a Mosca l'8 gennaio 1912 è uno degli spettacoli più celebri e studiati del Novecento, poiché riunì il codirettore del Te-

atro d'Arte di Mosca Konstantin Sergeevič Stanislavskij e il regista inglese Edward Gordon Craig. Il saggio propone una rilettura di questo evento attraverso un approccio che sposta l'attenzione sul lavoro concreto svolto dagli attori con i due registi e dedica particolare attenzione alla creazione di un contesto di coabitazione scenica di artisti di diversa provenienza. A tal fine vengono analizzati: lo sviluppo del metodo di Stanislavskij nel corso delle prove dello spettacolo; il lavoro svolto da Craig con Vasilij Kačalov per la scena della "Trappola per topi" e con Alisa Koonen per la scena, mai realizzata, del suicidio di Ofelia; il ruolo cruciale che le sperimentazioni con il *model stage* ebbero nella definizione delle sue idee registiche. L'analisi consente così di formulare nuove ipotesi sulle ragioni dell'esito scenico deludente e sull'influenza di questo evento teatrale sulle culture performative del XX secolo.

Gabriele Sofia, *Rethinking the Moscow Art Theatre's Hamlet (1908-1912). Working with the Actors*

Hamlet, staged in Moscow on 8 January 1912, is one of the most celebrated and extensively studied theatrical productions of the twentieth century, as it brought together the co-director of the Moscow Art Theatre, Konstantin Sergeevich Stanislavsky, and the English director Edward Gordon Craig. This article offers a new reading of this landmark production through an approach that shifts attention to the concrete work carried out by the actors with the two directors, while paying particular attention to the creation of a context of onstage cohabitation among artists from different theatrical backgrounds. To this end, it examines the development of Stanislavsky's method during the rehearsals for the production; Craig's work with Vasily Kachalov on the "Mousetrap" scene and with Alisa Koonen on the unrealised scene of Ophelia's suicide; and the crucial role that experiments with the "model stage" played in shaping Craig's directorial ideas. The analysis thus proposes new hypotheses concerning the reasons for the production's disappointing stage outcome and the influence of this theatrical event on the performance cultures of the twentieth century.

Swetlana Lukanitschewa, *Il Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov come ponte interculturale*

Il saggio nasce dalla rielaborazione, da parte dell'autrice, di buona parte dell'introduzione e di uno dei capitoli centrali del volume *Aus dem Geiste der Bewegung geboren. Das Moskauer Kammertheater von Aleksandr Tairov im Spannungsfeld zwischen Russland und dem Westen* (Nato dallo spirito del movimento. Il Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov nel campo di tensione tra la Russia e l'Occidente), Köln, Böhlau, 2025. Questo denso libro, frutto di un lungo lavoro di archivio e ricco di fotografie e documenti, offre un'immagine a tutto tondo di Tairov attraverso una fitta tessitura di memo-

rie di spettatori, attori e artisti, e testimonianze autobiografiche. Si osservano qui in particolare le fasi della prima e della terza tournée europea di Tairov, ricostruendo vicende che mostrano nettamente il cambio di paradigma della politica sovietica verso i suoi artisti e verso l'Occidente, e che gettano nuova luce sulle significative interferenze tra arte e politica che ne condizionarono il percorso teatrale.

Swetlana Lukanitschewa, *Aleksandr Tairov's Kamernyj Theatre in Moscow as an Intercultural Bridge*

This essay is based on the author's elaboration of a large part of the introduction and one of the central chapters of the volume *Aus dem Geiste der Bewegung geboren. Das Moskauer Kammertheater von Aleksandr Tairov im Spannungsfeld zwischen Russland und dem Westen* (Born of the Spirit of the Movement. Aleksandr Tairov's Moscow Kamernyj Theatre in the field of tension between Russia and the West), Köln, Böhlau, 2025. This detailed book, the result of extensive archival research and rich in photographs and documents, offers a comprehensive portrait of Tairov through a dense intertwining of memories from audience members, actors and artists, alongside autobiographical accounts. It focuses in particular on the phases of Tairov's first and third European tours, reconstructing events that clearly illustrate the paradigm shift in Soviet policy towards its artists and towards the West, and which shed new light on the significant interplay between art and politics that conditioned his theatrical career.

Eugenio Barba – Julia Varley, *Teatro in tempo di guerra*

EUGENIO. – Ho incontrato la guerra per la prima volta attraverso mio padre, morto durante la Seconda guerra mondiale. Poi sono stato fortunato: ottantacinque anni senza guerra. Ma penso a quelle che ho attraversato con la mente, e a Vachtangov, morto a soli trentanove anni per un cancro alla gola, pochi anni dopo la rivoluzione bolscevica, ancora in piena guerra civile. Era l'inverno del 1922, gelido, senza cibo e senza speranza. La mia successiva esperienza teatrale in tempo di guerra risale al 1988, in Perù, durante il conflitto armato tra lo Stato e il movimento rivoluzionario e maoista Sendero Luminoso. Ayacucho, sulle Ande a cinquecento chilometri da Lima, era la città dove Sendero Luminoso si era sviluppato. Ve ne parlerà Julia Varley.

JULIA. – Andammo per un incontro di teatro di gruppo organizzato da Mario Delgado e dai suoi Cuatrotablas. La situazione politica era molto difficile, c'era il coprifuoco. Ci invitarono nei quartieri arrampicati sulle montagne intorno ad Ayacucho, quelli dove la polizia non si azzardava ad andare e neppure i turisti bianchi. Ma io non mi sentivo più bianca: avevo tutti i colori del mio costume.

Eugenio Barba – Julia Varley, *Theatre in Times of War*

EUGENIO. – I first encountered war through my father, who died during the Second World War. After that, I was fortunate: eighty-five years without experiencing war firsthand. Yet I often think of the wars I have lived through in my mind, and of Vakhtangov, who died of throat cancer at only thirty-nine, just a few years after the Bolshevik Revolution, while the Russian Civil War was still raging. It was the bitter winter of 1922: freezing cold, with neither food nor hope. My next experience of theatre in a time of war dates back to 1988, in Peru, during the armed conflict between the State and the Maoist revolutionary movement *Sendero Luminoso* (Shining Path). Ayacucho, high in the Andes, five hundred kilometres from Lima, was the city where *Sendero Luminoso* had first taken root. Julia Varley will tell you about it.

JULIA. – We had travelled there to take part in a group-theatre meeting organised by Mario Delgado and his company, Cuatrotablas. The political situation was extremely difficult, and a curfew was in force. We were invited to perform in the neighbourhoods clinging to the mountainsides around Ayacucho – places where the police did not dare to go, and where white tourists never ventured. But I no longer felt white: I carried all the colours of my costume.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

Eugenio Barba è regista e fondatore nel 1964 dell'Odin Teatret e nel 1979 dell'ISTA - International School of Theatre Anthropology. Ha diretto più di ottanta spettacoli alcuni dei quali sono stati il risultato di un processo creativo di lunghissima durata. Tra i suoi libri: *La canoa di carta. Trattato di Antropologia teatrale*; *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*; *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*; *La conquista della differenza*; *Bruciare la casa. Origini di un regista*; *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta* e, in collaborazione con Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale* e *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della vita materiale dell'attore*. Fa parte del comitato editoriale di diverse riviste scientifiche e ha ricevuto dottorati *honoris causa* da molte università, il Sonning Prize da quella di Copenhagen e il Premio Internazionale Luigi Pirandello – gegge@odinteatret.org

Tiziana Barbiero entra al Teatro tascabile di Bergamo nel 1978, all'età di 17 anni. La sua storia artistica e professionale coincide con quella del gruppo, nel quale si è formata sotto la guida di Renzo Vescovi, fondatore, direttore e regista del TTB sino alla sua morte nel 2005. Dal 1978 al 2005 approfondisce i tre principali filoni di lavoro del Tascabile: teatro di ricerca contemporaneo, teatro negli spazi aperti e l'incontro con le tradizioni sceniche orientali. In particolare pratica con continuità per quasi cinquant'anni il teatro-danza classico indiano in stile Orissi, appreso da Aloka Panikar. Dopo la morte di Vescovi il suo percorso si orienta progressivamente verso la regia. – tiziana.barbiero@gmail.com

Cecilia Carponi è stata assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma e presso l'Università di Verona. Ha insegnato Teorie e culture della rappresentazione e Antropologia del teatro alla Sapienza,

dove ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2018, in co-tutela con l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Nel 2023 è stata Associate Research Fellow alla Columbia University di New York. Si occupa prevalentemente di storia del teatro, con particolare attenzione alla trasmissione dei saperi performativi nel Novecento. Tra le sue principali pubblicazioni, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete* (Bulzoni, 2023) e l'edizione critica e traduzione italiana del testo del 1960 di Saint-Denis *Teatro. La riscoperta dello stile* (RomaTrE-Press, 2025). Ha curato diversi volumi di *applied theatre* e, per la CUT, insieme ad altre colleghe e colleghi, il volume *Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto* (Milano University Press, 2025). Insegna Storia del teatro presso l'Accademia Internazionale di Teatro di Roma (AFAM) e collabora con la Biennale di Venezia in qualità di editor per il catalogo della Biennale Teatro, diretta da Willem Dafoe (2025-2026). – cecilia.carponi@uniroma1.it

Livia Cavaglieri insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Organizzazione e gestione teatrale presso l'Università di Genova. I suoi ambiti di ricerca riguardano la storia dell'organizzazione e dell'economia teatrale; la storia sociale del teatro; le fonti orali per la storia dello spettacolo; la storia della regia. – livia.cavaglieri@unige.it

Gianpiero Giglioni (1979) è insegnante nella scuola pubblica e operatore teatrale. Collabora con il Teatro Povero di Monticchiello dal 2006 e dal 2019 è co-regista degli autodrammi, per i quali cura anche la drammaturgia. Laureato in Lettere moderne (indirizzo Musica e Spettacolo) tra le Università di Firenze e Siena, ha approfondito le discipline antropologiche frequentando la Scuola di Specializzazione in Beni demo-etno-antropologici dell'Università di Perugia, dedicando poi particolare attenzione ai processi culturali partecipativi e alle forme di teatro di comunità. Ha conseguito inoltre un master in Comunicazione multimediale e pubblicità istituzionale all'Università di Firenze. È attivo nell'associazionismo culturale e civile, ricoprendo incarichi nell'ANPI della provincia di Siena e in Legambiente. – gianpierogiglioni@gmail.com

Raimondo Guarino ha insegnato studi teatrali nelle Università di Cagliari, Bologna e insegna ora a Roma Tre, dove è attualmente coordinatore della ricerca nella sezione Spettacolo del Dipartimento di

Filosofia, Comunicazione e Spettacolo. Tra le sue pubblicazioni i libri *La tragedia e le macchine* (1982), *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia* (1995), *Il teatro nella storia* (2005), *Shakespeare. La scrittura nel teatro* (2010), *Beyond Books and Plays. Cultures and Practices of Writing in Early Modern Theatre* (2019, curato con Lene Buhl Petersen). – raimondo.guarino@uniroma3.it

Swetlana Lukanitschewa insegna e svolge attività di ricerca presso l'Institut für Theaterwissenschaft della Freie Universität di Berlino. Ha studiato Scienze Teatrali presso l'Accademia Russa delle Arti Teatrali (GITIS) di Mosca; nel 2001 ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Istituto di Scienze Teatrali della Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera e nel 2012 l'abilitazione presso la FU di Berlino. I suoi principali ambiti di ricerca sono la storia del teatro europeo del XVIII, XIX e XX secolo, il teatro russo, l'avanguardia teatrale e l'interculturalità. È autrice delle monografie: *Verfemte Autoren. Werke von Marina Cvetaeva, Michail Bulgakov, Aleksandr Vvedenskij und Daniil Charms auf den deutschen Bühnen der 90er Jahre* (Autori messi al bando. Opere di Marina Cvetaeva, Michail Bulgakov, Aleksandr Vvedenskij e Daniil Charms sui palcoscenici tedeschi degli anni '90), Tübingen, 2003; *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov: Die Entdeckung der Kultur als Performance* (Il concetto di teatralità di Nikolaj Evreinov: la scoperta della cultura come performance), Tübingen, 2013; *Aus dem Geiste der Bewegung geboren. Das Moskauer Kammertheater von Aleksandr Tairov im Spannungsfeld zwischen Russland und dem Westen* (Nato dallo spirito del movimento. Il Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov nel campo di tensione tra la Russia e l'Occidente), Köln, 2025. – slukani@zedat.fu-berlin.de

Andrea Mancini è stato docente di discipline dello spettacolo nelle Università di Firenze, Bologna, Prato, poi professore a contratto di Iconografia dello spettacolo all'Università di Siena (2002-2009). Nel teatro attivo ha diretto varie realtà, come il Teatrino dei Fondi di San Miniato e la Fondazione Aida di Verona, per le quali ha realizzato moltissimi spettacoli per adulti e per ragazzi, secondo gli insegnamenti di Giuliano Scabia, nel nome del quale partecipa alla vita di una fondazione molto attiva nel panorama nazionale. Ha scritto numerosi libri e articoli di storia e organizzazione del cinema e del teatro, tra cui *La Maschera e la*

Grazia. La politica teatrale dei cattolici attraverso le Feste del Teatro di San Miniato, Patron, 1979; *Pier Paolo Pasolini, Poet of Ashes*, edito da Titivillus e da City Lights di San Francisco nel 2007; *Bread & Puppet. La cattedrale di cartapesta*, Titivillus, 2005; *Tramonto e resurrezione del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Titivillus, 2008. Ha realizzato numerose esposizioni dedicate allo spettacolo in ogni parte del mondo, dal Babylon di Berlino all'Opéra Berlioz di Montpellier, dalla Casa dei Teatri di Roma al Lincoln Center di New York. – andreamancini1954@gmail.com

Samantha Marenzi è professoressa associata presso il DAMS dell'Università Roma Tre. Si occupa di alcuni maestri della scena del Novecento, del Butō, dei rapporti tra arti visive e performative, in particolare danza e fotografia, su cui dal 2018 coordina un gruppo di ricerca teorico-pratico. Studia la danza di inizio secolo in relazione alle correnti spiritualiste e all'intreccio tra ellenismo ed esoterismo. A questi temi ha dedicato numerose pubblicazioni e relazioni in convegni nazionali e internazionali. È fotografa specializzata in tecniche analogiche. Si è formata come danzatrice coi maestri giapponesi Akira Kasai e Masaki Iwana. Autrice e curatrice di mostre fotografiche, eventi performativi, rassegne e workshop di danza, collabora con diversi festival in qualità di artista e di studiosa. Collabora inoltre come docente con l'Accademia nazionale di danza e, come divulgatrice e curatrice, con Officine Fotografiche Roma. – samantha.marenzi@uniroma3.it

Vincenzo Mazza, storico del teatro e titolare di una *Habilitation à diriger des recherches*, insegna all'Université Paris Nanterre. Le sue ricerche vertono sui rapporti tra drammaturghi e registi. Ha organizzato convegni su Gide, Camus e Sartre. Sta curando l'edizione delle *Opere teatrali* di Gide; ha pubblicato *Albert Camus et "L'État de siège"* per Classiques Garnier e antologie di testi di Jean-Louis Barrault e di Jacques Copeau per Actes Sud-Papiers. – vincenzo.mazza@gmx.fr

Francesca Romana Rietti, studiosa di teatro e curatrice di archivi privati, fa parte dell'APS Archivio Teatro Valle Occupato, collabora con il LAFLIS (Living Archive Floating Islands) ed è stata una delle fondatrici degli archivi dell'Odin Teatret diretti da Mirella Schino. Svolge attività di ricerca nell'ambito del mimo corporeo di Étienne Decroux e, in particolar

modo, del suo allievo Jean-Louis Barrault, su cui ha pubblicato il volume *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale* (Bulzoni, 2010); studia inoltre le diramazioni del mimo in Argentina. Si occupa inoltre di pedagogia teatrale, di drammaturgia dell'attore, di antropologia teatrale e di storiografia teatrale. Ha insegnato presso le Università di Roma La Sapienza, dell'Aquila e Roma Tre. Dal 2015 aggiorna la bibliografia cronologica di Eugenio Barba curata da Lluís Masgrau e, dal 1996 al 2003, ha fatto parte del progetto pedagogico internazionale *The Bridge of Winds*, diretto e fondato da Iben Nagel Rasmussen e di cui ha curato la pubblicazione di un volume. Dal 2000 collabora, come consulente letteraria e d'archivio, con il gruppo danese Teatret Om. Fa parte della redazione di «Teatro e Storia». – francescaromanarietti@gmail.com

Serena Sansoni ha conseguito una laurea magistrale in Teorie e pratiche dell'attore presso il DAMS dell'Università Roma Tre. Affianca allo studio la pratica teatrale, lavorando come attrice e musicista in produzioni e festival nazionali e internazionali. Ha collaborato, tra gli altri, con il gruppo Ikarus Stage Arts, con il National Theatre of Greenland e con l'Accademia Filarmonica Romana. – seresanso@gmail.com

Mirella Schino ha insegnato Discipline dello spettacolo presso le Università di Torino, L'Aquila, Roma Tre. È direttrice di «Teatro e Storia» dal 2002. Ha creato gli Archivi dell'Odin Teatret, ora conservati presso la Biblioteca Reale di Copenhagen (e, in copia, presso la Biblioteca Bernardini di Lecce). Tra i suoi libri: *Il teatro di Eleonora Duse* (1992 e 2008); *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995* (1996); *Racconti del Grande Attore* (2004 e 2016); *Alchemists of Stage. Theatre Laboratories in Europe* (2009; ed. it. 2009; ed. brasiliana 2012); *L'età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol'd, Copeau, Artaud e gli altri* (2017); *The Odin Teatret Archives* (2018; ed. it. 2015); *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale* (2023; ed. russa 2024); *The Mystery of Eleonora Duse. Techniques, Strategies, Magic* (2026). – mirella.schino@uniroma3.it

Daniele Seragnoli, dopo la laurea in Lettere, conosce Fabrizio Cruciani e ne diventa allievo e collaboratore presso il DAMS di Bologna dal 1971 al 1987. Da quella data è stato professore associato e poi ordinario di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Ferrara, dove ha

anche fondato e diretto (1993-2018) il Centro Teatro Universitario, organizzando attività di laboratorio e formazione, incontri e diffusione della cultura teatrale. Attualmente collabora alla gestione e organizzazione delle attività culturali della Casa Museo/Archivio Carlo Tassi a Bondeno, in provincia di Ferrara. È autore di numerose pubblicazioni e studi tra Cinquecento e Novecento, con particolare attenzione ai problemi critici e metodologici per lo studio del teatro rinascimentale, ai rapporti fra teatro e società nell'Ottocento, alla formazione dell'attore e alla pedagogia teatrale nel Novecento, al laboratorio teatrale negli spazi del disagio e delle diversità sociali. – seragnoli.daniele@gmail.com

Gabriele Sofia è professore associato presso il DAMS dell'Università Roma Tre. Precedentemente ha lavorato all'Université de Montpellier Paul-Valéry e all'Université Grenoble Alpes. Nel 2019 ha ottenuto l'Habilitation à diriger des Recherches presso l'Université Sorbonne Nouvelle. I suoi studi si concentrano sulle relazioni tra teatro e scienze cognitive, sulla storia degli attori e delle attrici e sui maestri della regia del XX secolo. Ha coordinato cinque volumi collettivi e pubblicato le monografie: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno* (2013), *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd* (2019), *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra Grande Guerra e fascismo* (2025). Fa parte della redazione di «Teatro e Storia» e del comitato scientifico delle riviste «Biblioteca Teatrale», «Antropologia e teatro», «L'Ethnographie» e «Plateaux 21». – gabriele.sofia@uniroma3.it

Giulia Taddeo è ricercatrice in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Genova. Si occupa soprattutto di danza italiana dell'Ottocento e del Novecento. Ha pubblicato le monografie: *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista* (2017); *Festivaliana: festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"* (2020); *Danze futuriste: testi e pretesti* (2023). – giulia.taddeo@unige.it

Julia Varley è attrice e regista. Ha lavorato a Milano con il Teatro del Drago, il Centro Sociale Santa Marta e il Circolo La Comune dal 1971 al 1976. È arrivata all'Odin Teatret nel 1976, e da allora ha partecipato a tutti gli spettacoli d'ensemble. È una delle fondatrici del Magdalena Project, una rete di donne del teatro contemporaneo. Ha pubblicato diversi libri

tradotti in più lingue, e molti saggi. Nel 2020, insieme a Eugenio Barba, ha creato la Fondazione Barba Varley e nel 2021 l'associazione Transit Next Forum - Women and Theatre, in Danimarca, con cui continua le sue attività connesse al The Magdalena Project. – julia@odinteatret.org

Finito di stampare nel mese di Ottobre 2026
dalla GRAPHIC ART 6 srl
Via Lucrezia Romana, 142 a/b – 00178 Roma

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2026*

Raimondo Guarino, *Pensare il teatro. Vita del teatro e lavoro degli storici negli anni Ottanta del Novecento*

Tiziana Barbiero, *Aloka Panikar racconta. Storia di una grande danzatrice, della sua passione e del suo patire*

Dossier. *I «Cahiers Renaud-Barrault». Quattro studi per una ricognizione.* A cura di Cecilia Carponi, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti

Cecilia Carponi – Samantha Marenzi – Francesca Romana Rietti, *Un cavallo fantasma. Introduzione al Dossier «Cahiers Renaud-Barrault»*; Daniele Seragnoli, *All'ombra del maestro: Charles Dullin nei «Cahiers Renaud-Barrault»*; Samantha Marenzi, *Artaud nei «Cahiers Renaud-Barrault». Il dialogo con gli antenati e la forza di un teatro latente*; Cecilia Carponi, *Mantelli e omissioni. Le Viol de Lucrèce nei «Cahiers Renaud-Barrault»*; Vincenzo Mazza, *Les trois Kafka de Jean-Louis Barrault. «Cahiers Renaud-Barrault» (1957, 1961, 1965)*

Gianpiero Giglioni – Andrea Mancini, *Sul Teatro Povero di Monticchiello. Due lettere*

Dossier. *Non solo contratti (1844-1900).* A cura di Mirella Schino

Mirella Schino, *Il livello intermedio del teatro. Introduzione al Dossier*; Giulia Taddeo, *L'impresario e la ballerina. Attorno a due scritture per Fanny Cerrito (1844-1845)*; Livia Cavaglieri, *Ruoli, beneficiate e viaggi oltreoceano. Una nota sulle scritture teatrali del fondo Adelaide Ristori*; Mirella Schino, *Contratti e lacrime. Arte e artigianato nel teatro a fine Ottocento: Cesare Rossi e la giovane Duse*; Serena Sansoni, *La scrittura di un trovarobe. Per una storia delle retrovie*

Gabriele Sofia, *Ripensare l'Hamlet del Teatro d'Arte di Mosca (1908-1912). Il lavoro con gli attori*

Swetlana Lukanitschewa, *Il Kamernyj teatr di Mosca di Aleksandr Tairov come ponte interculturale*

Eugenio Barba – Julia Varley, *Teatro in tempo di guerra*

Summaries

Notizie sugli autori

€ 30,00

