

Samantha Marenzi  
SCRIVERE L'ATTORE  
UN DIALOGO TRA GORDON CRAIG E ARTHUR SYMONS

*Premessa – Dalla pratica alla teoria*

«The Mask» è per Gordon Craig un prolungato laboratorio di scrittura. Scrivere il teatro, quello passato presente e futuro, quello esistente e quello auspicato, non è solo uno sforzo teorico. È un esercizio linguistico che richiede la scelta e la reinvenzione delle parole, degli interlocutori, dei lettori, e anche dei soggetti. Già dal titolo, la parola agisce con grande forza. La maschera, raffigurazione simbolica del teatro, auspicio del ritorno a una sua dimensione religiosa, oggetto cerimoniale, punto di contatto tra rito e teatro, sopravvivenza di antiche tradizioni, traccia materiale delle più disparate culture teatrali. E poi il sottotitolo *After the practise the theory*: dopo la pratica, la teoria. Una efficace dichiarazione d'appartenenza al teatro che Craig estrae da uno scritto pubblicato nel 1906 nella raccolta di articoli *Studies in Seven Arts* di Arthur Symons, poeta, saggista, traduttore, studioso del simbolismo francese, critico teatrale, grande appassionato di danza. In quell'articolo Symons montava due recensioni pubblicate in anni diversi che insieme andavano a formare un saggio<sup>1</sup> tra i più incisivi sulla ricezione delle prime

<sup>1</sup> Arthur Symons, *A New Art of the Stage*, in *Studies in Seven Arts*, London, Constable & Co., 1906, pp. 349-367. La prima parte dello scritto riproduce l'articolo apparso con lo stesso titolo come recensione degli allestimenti della Purcell Operatic Society nel giugno 1902 su «Monthly Review». La seconda parte, dal cui *incipit* è tratto il sottotitolo di «The Mask», era stata pubblicata nel 1905 su «Outlook» come commento al libro *The Art of the Theatre* di Craig. Sulla operazione di montaggio e sull'analisi dei contenuti degli articoli rimando a John Stokes, *'A New Art of the Stage': Edward Gordon Craig and the Seven Arts of Arthur Symons*, in Elisa Bizzotto, Stefano Evangelista (eds.), *Arthur Symons. Poet, Critic, Vagabond*, Cambridge, Legenda, 2018, pp. 42-52.

sperimentazioni di Craig regista, allestitore, disegnatore e teorico, e forniva allo stesso Craig elementi preziosi per ripensare e scrivere il suo teatro, e per osservarlo in relazione al teatro del suo tempo.

Anche gli scritti di Symons sugli attori, pubblicati su varie riviste e raccolti in volume negli anni precedenti alla ideazione e creazione di «The Mask», sembrano costituire un importante repertorio da cui Craig attinge argomenti, idee, formule e parole. Letti in relazione con la produzione craighiana, questi articoli appaiono addirittura come un lemmario, avendo il critico inglese forgiato un linguaggio capace di fissare le metafore utilizzate dal pubblico assiduo dei Grandi Attori in testi che conservano qualcosa della loro energia e della suggestione provocata dalle loro interpretazioni.

Symons è per Craig sia un interlocutore ideale che reale. Sulla rivista viene continuamente citato, i suoi scritti vengono commentati e riproposti ai lettori, addirittura usati per difendersi da attacchi e critiche. Ma è anche una voce nascosta nella testa di Craig, il quale talvolta sembra rivolgersi a lui senza nominarlo, dialogando in segreto coi suoi scritti. E poi c'è il dialogo diretto, testimoniato dalle lettere conservate alla BnF di Parigi<sup>2</sup>: un carteggio frammentario, ma indicativo di una stima e di una amicizia che rendono lecita la circolazione e il riuso di parole e idee. Symons conosceva Craig e il suo percorso nel teatro. Aveva assistito agli allestimenti di *Dido and Aeneas* (1900-1901), *Acis and Galatea* (1902), *The Vikings* e *Much Ado About Nothing* (1903), e ne aveva scritto nei termini di una rivelazione sia nella già evocata recensione del 1902 (riproposta come prima parte dell'articolo *A New Art of the Stage* in *Studies in Seven Arts* del 1906), sia in altri articoli del 1901 e 1902, anche questi raccolti in un libro nel 1903, quel *Plays, Acting and music* col quale Symons inaugurava a sua volta un passaggio verso la teoria del teatro, provenendo non dalla pratica, come Craig, ma dalla critica. In questo libro appariva ad esempio l'articolo *Music, Staging*

<sup>2</sup> Le lettere a Craig di Symons e sua moglie sono conservate nel Fonds Edward Gordon Craig, alla Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in poi BnF, ASP, seguito dal codice), indicate come EGC-Mn-Symons (Arthur et Rhoda).

*and Acting* dove Symons scriveva che la capacità di Craig di allestire la scena utilizzando superfici piane e luci dall'alto, e soprattutto evitando qualunque imitazione realistica, dimostrava il suo genio e annunciava la nascita di un metodo dalle infinite possibilità<sup>3</sup>, preannunciando quella che Craig, anni dopo, avrebbe definito «mille scene in una». E ancora, in *The Price of Realism*, elogiava le scene e i costumi di *Acis and Galatea* e in particolare di *The Masque of Love* per la capacità immaginativa ed espressiva, per l'effetto creato dall'intreccio tra tessuti, luci e movimento, per la sincronia dei gesti che dava vita a una coreografia di corpi, masse, ombre e volumi, e ancora per la capacità di proporre al pubblico la suggestione al posto della realtà, il simbolo invece dell'imitazione<sup>4</sup>.

Symons attribuiva a Craig l'avvento della Bellezza sulla scena. In una lettera di quel periodo gli scriveva «I hope you will like what I have said about your staging [...]. Alma Tadema, who was with me last night, was, I think, as enthusiast and delighted as I was»<sup>5</sup>. Recensendo gli spettacoli il critico dava voce al modo in cui erano stati recepiti dall'ambiente intellettuale e artistico inglese, che salutava in lui il regista del simbolismo e il cui consenso avrebbe acuito la rabbia di Craig per i mancati riconoscimenti da parte del contesto più strettamente teatrale, da cui si sentirà sempre escluso e addirittura esiliato. E ancora era stato Symons a recensire nel 1905 *The Art of the Theatre*, (con quella che l'anno successivo avrebbe costituito la seconda parte dello scritto *A New Art of the Stage*) interpretando il passaggio dalla pratica alla teoria come la nascita di una nuova arte della scena. Nel 1907, quando Craig prepara l'avventura di «The Mask», nelle lettere di Symons si legge un grande entusiasmo verso questo progetto che sembra cogliere lo slancio dei suoi due libri (*Plays, Acting and Music* del 1903 e *Studies in Seven Arts* del 1906) in larga parte dedicati al teatro e agli attori. Due libri la cui importanza, scriverà Craig su «The Mask» alcuni anni dopo,

<sup>3</sup> Arthur Symons, *Music, Staging and Acting*, in *Plays, Acting and Music*, London, Duckorth and Co., 1903, p. 79.

<sup>4</sup> Arthur Symons, *The Price of Realism*, *ivi*, pp. 174-175.

<sup>5</sup> La lettera, databile al 1902, in BnF, ASP, EGC-Mn-Symons (Arthur and Rhoda).

sarà forse compresa solo in futuro<sup>6</sup>. Ma quando la rivista appare, Symons sparisce. A settembre del 1908, sei mesi dopo la prima uscita di «The Mask», lo scrittore ha un crollo psichico che inaugura una storia di ricoveri e internamenti, di raccolta di denaro per le cure, di lotta contro una follia fronteggiata anche con la scrittura, con le traduzioni, con le riedizioni dei libri e degli scritti. Tra i carteggi conservati, le lettere di Symons si aprono con un vivace scambio di idee e si chiudono con le drammatiche richieste d'aiuto della moglie Rhoda, attrice, che si rivolge a Craig, come se questo potesse farla recitare nel suo teatro.

#### Plays, Acting and Music. 1903/1909

Su «The Mask», in particolare negli *Editorial Notes*, Craig intraprende, dietro lo pseudonimo di John Semar, una veemente polemica contro la critica teatrale, in particolare quella inglese, e ancor più quella accondiscendente nei confronti degli attori. L'attenzione che rivolge a Symons è interessante anche da questo punto di vista. Nella ricerca degli elementi per rifondare la scena nel suo complesso (maestranze, attori, scenografi, drammaturghi e anche critici), Craig trova in lui il modello di una scrittura capace di dire le cose del teatro. Anche quando non concorda coi suoi giudizi, Craig gli riconosce sia una capacità di osservazione che fa penetrare il suo sguardo al di là della realtà manifesta, sia la facoltà di utilizzare il linguaggio evocativo della poesia nella critica teatrale.

Il dialogo che Craig instaura con gli scritti di Symons nelle pagine di «The Mask» ruota infatti attorno al problema della possibilità di trasferire nella scrittura – e di trasmettere attraverso la scrittura – l'esperienza della scena. I critici ne scrivono dal di fuori, descrivendo e commentando ciò che vedono. Gli attori dal di dentro, vedendo il teatro attraverso il loro temperamento e destinando alla scrittura le loro memorie personali. Craig vuole una terza via e cerca le parole con cui immaginare, costruire e diffondere il teatro del futuro.

<sup>6</sup> *Editorial Notes*, «The Mask», II, 12, April 1910, p. 190.

È una ricerca che lo investe come autore di articoli, lettere, libri, recensioni, e anche come lettore, che commenta le altre scritture, le usa come sponda polemica o le prende a modello, trasfigurandole attraverso la prassi della sua rivista affollata da pseudonimi e collaboratori nascosti, e attraversata da dialoghi segreti con interlocutori spesso lasciati nell'ombra. Lui, che non è scrittore, cerca questa scrittura nei testi del passato, nelle tracce dei teatri asiatici, nei disegni e nelle immagini come forme di una scrittura visiva, ma anche nei libri di alcuni contemporanei. Symons, il critico-poeta che ha saputo fissare le visioni provocate dai Grandi Attori, è uno di questi. Egli ha lasciato che la danza e il teatro agissero sulla sua scrittura modificandone lo stile. Anche le sue parole, come quelle di Craig, sono nate dalla pratica: non quella della scena ma quella dell'osservazione. Anche Symons critica gli allestimenti votati al realismo e la mediocrità del teatro commerciale. È invece estasiato, come molti suoi contemporanei, dalla danza e dalla recitazione dei Grandi Attori, di cui questi spettatori fanno di essere gli ultimi testimoni.

Quello che Symons vede nelle eccellenze del teatro del presente, Craig lo proietta sul teatro del futuro. Le parole, nate dall'uno per testimoniare qualcosa a cui si è assistito e utilizzate dall'altro per evocare ciò a cui si anela, sottopongono la realtà a un processo di trasmutazione, a una trascendenza, a una vera e propria spiritualizzazione che va molto al di là delle influenze simboliste sul pensiero di Craig e che connota in modo determinante il processo di elaborazione teorica messo in atto su «The Mask»<sup>7</sup>.

È importante rintracciare questo legame non solo perché Sy-

<sup>7</sup> Olga Taxidou, in uno dei primi studi sulla rivista di Craig, analizzava l'influenza culturale ed estetica del simbolismo inglese e di Symons (*The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998). Anche Marc Duveillier, nella sua poderosa tesi di dottorato basata su una ricognizione documentaria, era incappato in Symons cogliendone l'importanza nel rapporto con Craig (*The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig. «Un rêve mis noir sur blanc»*, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2009). Al di fuori della bibliografia specifica sulla rivista, uno studio che unisce eredità teoriche e relazioni reali proprio nel quadro di una ricostruzione dei processi di scrittura è in Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015.

mons è uno dei maggiori depositari della cultura inglese a cavallo dei due secoli, ma perché la grande influenza di Craig sul teatro sia contemporaneo che successivo passa in gran parte attraverso la parola scritta. Symons, come abbiamo detto, è una sorgente sia della forma che della sostanza della sua scrittura. Naturalmente non è l'unico, ma costituisce un caso esemplare di questa palestra di linguaggio, ed è consapevole e compiacente rispetto all'uso e riuso delle sue parole da parte di Craig. «Do send me The Mask, for I have not seen it for a long time since: I mean write my & your things in it», gli aveva scritto in una lettera databile al primo periodo di vita della rivista, che in un altro messaggio aveva descritto come splendida, bellissima da toccare e da guardare così come da leggere, «If I can give it a poor word anywhere I will»<sup>8</sup>. Craig, anche a causa del percorso biografico e clinico di Symons, vi pubblicherà perlopiù scritti già editi dall'autore, che è per lui anche il maestro di un modo di maneggiare la scrittura, sottraendo i testi dal loro contesto e riusandoli, come fa coi suoi stessi libri<sup>9</sup>: dei montaggi di articoli continuamente riproposti in nuovi assemblaggi con testi più recenti, come a proseguire discorsi iniziati dopo la visione di uno spettacolo aggiungendovi visioni successive e costruendo nel tempo un discorso organico su questo o quell'attore. *Plays, Acting and Music*, il primo dei due libri che lascia tracce evidenti nella scrittura di Craig, è un esempio di questa modalità. Esce la prima volta nel 1903 e raccoglie articoli apparsi nei due anni precedenti su alcune riviste inglesi. Il libro è annunciato come parte di una serie dedicata alla costituzione di una teoria di tutte le arti. Partito dalla letteratura col suo importante studio sul movimento simbolista (*The Symbolist Movement in Literature*, la cui prima edizione è del 1899), con *Plays, Acting and Music* Symons approda ai linguaggi della scena, di cui nel primo articolo, *A Paradox on Art*, rivendica l'appartenenza al dominio dell'arte, troppo spesso definita in base all'assurdo

<sup>8</sup> Entrambe le lettere, non datate, in BnF, ASP, EGC-Mn-Symons (Arthur and Rhoda).

<sup>9</sup> John Stokes parla a questo proposito di una sorta di auto-cannibalismo che caratterizza entrambi gli autori. Cfr. il suo *'A New Art of the Stage'*, cit., p. 45.

criterio della durata delle opere. Si tratta di una difesa del teatro e del suo aspetto effimero che arriva dal cuore della cultura simbolista. È da considerare artistico per Symons il ritmo composto da un corpo in movimento alla stessa stregua di quello prodotto dai versi poetici, il suono delle parole pronunciate tanto quanto il significato di quelle stampate, e addirittura l'assenza di movimento e parole, che Symons spiega con l'immobilità espressiva di alcuni grandi attori e col «silenzio della Duse»<sup>10</sup>. Il volume si apre proprio con una sua fotografia che figura come l'immagine di una santa in questa celebrazione dell'arte intesa come religione e in cui Symons include il teatro e la danza agganciandoli così – sebbene come critico scriva della scena del presente – sia al passato ideale a cui tutti i riformatori guardano in cerca di una integrità originaria, sia al futuro dove li proietta Craig. Quest'ultimo capovolge l'idea del teatro come arte nel progetto di fondazione di una Arte del Teatro: la visione di un processo di trasformazione nel cui cuore ci sono gli attori, che della scena costituiscono il male e quindi anche la cura.

Eleonora Duse ha un ruolo centrale in questo processo perché, secondo Symons, è la nemica del teatro, è il solvente che ne fa apparire i limiti e le miserie, è l'anti-attrice, e cionondimeno, come sembra rispondere Craig dalle pagine della sua rivista, è attrice, incapace di arginare la sua straordinaria personalità e di metterla al servizio di un tutto più grande sacrificandola all'Arte del Teatro<sup>11</sup>. Leggendo in trasparenza gli scritti di Symons e gli articoli di Craig sembra di assistere a un vero e proprio dialogo dove la cultura teatrale di cui quest'ultimo è depositario si confronta con una tradizione letteraria che vede, dietro e attorno a Symons, una genia di poeti-studiosi come Walter Pater, che ne era stato il maestro e a cui si deve un modo di osservare il Rinascimento da cui anche Craig – col suo interesse declinato verso il teatro – si lascerà influenzare, Char-

<sup>10</sup> Cfr. Arthur Symons, *Plays, Acting and Music*, cit., p. 1.

<sup>11</sup> Non mi addentro nel rapporto tra Craig e Duse su cui rimando, come contributo recente che tira le fila di una lunga storia di studi, alle pagine che gli dedica Paola Degli Esposti nel suo *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, edizioni di pagina, 2018 (in particolare pp. 82-87).

les Lamb, che entrambi citano in particolare per la sua posizione sulle rappresentazioni ottocentesche dei drammi shakespeariani, ma anche di contemporanei come William Butler Yeats, amico comune, che è una figura chiave di questo intreccio tra scrittura simbolista, teoria del teatro e pratica della scena<sup>12</sup>. Le tematiche scorrono dagli scritti dell'uno ai progetti dell'altro, dai testi critici a quelli poetici, portando il teatro nella scrittura e invertendo il processo che aveva portato la scrittura nel teatro, dove la drammaturgia aveva preso il controllo della scena intera. Ne è un esempio l'influenza della danza sulla produzione poetica di Symons<sup>13</sup>, che ne assume i ritmi e le visioni fino a trasformare il linguaggio e a far affiorare immagini che a loro volta costituiscono i modelli di una nuova arte del teatro. Emblematici in questo senso sono i versi di *Javanese Dancers* (1892) dove appare una figura dal volto dipinto il cui disegno nello spazio cambia in modo quasi impercettibile, che sorride enigmatica come un idolo e si pone al confine tra una immagine in movimento e un corpo vivente fissato in una misteriosa immobilità. In pochi versi si intrecciano tutti i temi che caratterizzano gli scritti critici di Symons la cui impronta modella i primi numeri della rivista di Craig: la maschera, la marionetta, la pantomima, la danza, i quattro fulcri di *A note on masks*, il primo testo programmatico di «The Mask»<sup>14</sup>. Ne tira le fila Craig stesso quando recensisce, nel 1909, la seconda edizione di *Plays, Acting and Music*<sup>15</sup>, sottolineando che pur non essendo Symons un uomo di teatro riesce a toccarne i centri

<sup>12</sup> Rimando almeno ai due saggi Lawrence W. Markert, *The Art of the Theatre: Charles Lamb, Arthur Symons and Edward Gordon Craig*, «English Literature in Transition», vol. 25, n. 3, 1982, pp. 147-157; Ed Block, *Walter Pater, Arthur Symons, W. B. Yeats, and the Fortunes of the Literary Portrait*, «Studies in English Literature», vol. 26, n. 4, 1986, pp. 759-776.

<sup>13</sup> Cfr. Heather Marcovitch, *Dance, Ritual, and Arthur Symons's London Nights*, «English Literature in Transition», vol. 56, n. 4, 2013, pp. 462-482.

<sup>14</sup> Cfr. il mio *Le figure danzanti in «The Mask»*, nel Dossier a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia, «The Mask». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*, «Teatro e Storia», n. 40, 2019, pp. 161-189: 162.

<sup>15</sup> Il volume (London, Constable & Co.) è recensito in «The Mask», II, 12, April 1910, pp. 180-181.

neuralgici: gli attori, a cui dedica dei ritratti viventi, le maschere, di cui è auspicato il ritorno, e le marionette, forme perfette dell'attore liberato dal capriccio personale, corpi danzanti e presagi, scrive Symons, del «dramma del futuro». Sembra di assistere al laboratorio di *The Actor and the Über-Marionette*, che esce sul secondo numero di «The Mask» nell'aprile del 1908 e condensa l'intreccio tra attore, immagine, idolo sacro e quindi tra corpo vivente, marionetta e recupero della dimensione religiosa della scena, catalizzando le preoccupazioni di Craig uomo di teatro ma anche le sue rivelazioni di lettore. È in questo senso che il libro di Symons costituisce un repertorio di idee e di parole in cui si assiste a delle apparizioni: la Bernhardt che arriva in scena come un «miracoloso idolo dipinto» senza temperamento, la cui arte è un meccanismo perfetto e celato al pubblico; oppure la Guilbert, che può cantare gli aspetti sordidi della realtà senza venirne contaminata. Symons, che legge il teatro attraverso quella iconolatria tipica della cultura simbolista (caratteristica anche del modo di fare teatro di Craig), paragona spesso le espressioni degli attori a quelle raffigurate in quadri e disegni, come se proprio nella vibrazione tra movimento e immobilità consistesse uno dei segreti dell'arte della scena: il volto di Coquelin, di cui descrive l'efficacia dei momenti di intensa immobilità, è sovrapposto ai disegni di Daumier, Eleonora Duse, che affolla i suoi scritti, è paragonata ai ritratti di Whistler. Symons la descrive come un liquido di contrasto che rende evidente l'inconsistenza dei drammi e la mediocrità degli allestimenti: vederla in scena è soffrire con lei l'attesa di parole efficaci che non arrivano, e scoprire che sul palco è tutto finto, copiato, posticcio. E poi negli scritti di Symons appare Craig come occasione per il teatro di passare dalla sfera dell'imitazione a quella della creazione.

Duse, quindi, come agente rivelatore dei limiti del teatro. Craig come possibilità di superamento di quei limiti. Questa visione di Symons diventa la prospettiva assunta da Craig stesso sulla sua rivista, dove Eleonora Duse è virtualmente chiamata a testimoniare della validità delle sue idee di riforma. E se attraverso la figura dell'attrice le parole di Symons iniziano ad apparire nei vari articoli di «The Mask», gli scritti e le edizioni successive dei suoi libri sembrano a

loro volta influenzate dallo sviluppo che i temi a lui cari conoscono nei contributi di Craig.

Tra la prima e la seconda edizione di *Plays, Acting and Music* ci sono delle importanti variazioni di montaggio che cambiano la fisionomia del volume pur senza modificarne il contenuto. Un esempio per tutti è l'inversione dell'ordine del primo e dell'ultimo articolo: *A paradox on Art*, che apriva il libro con una difesa delle arti della scena, diventa la conclusione dell'edizione del 1909, aperta invece da *An Apology for Puppets*, che da chiusura si tramuta in premessa e fa sfilare gli attori reali dopo il loro modello di perfezione ideale. Le marionette, attraverso questo testo che Craig citerà spesso nella rivista, assumono una grande importanza in questa versione. Il libro inoltre viene scandito in tre aree organizzando sotto le categorie enunciate nel titolo gli articoli che nella prima edizione apparivano tutti mescolati. Infine, scompaiono le immagini (oltre a Eleonora Duse figuravano Sarah Bernhardt, Coquelin, Réjane, Sada Yacco, Yvette Guilbert, e altri), e compare l'articolo *The Sicilian Actors*, col quale Giovanni Grasso e la sua compagnia fanno irruzione tra le pagine della critica simbolista come la avevano fatta già sulle colonne del secondo numero di «The Mask», dove conquisteranno un ruolo di primo piano nel dibattito sul rapporto degli attori col realismo esercitando una notevole influenza sulla visione di Craig<sup>16</sup>. E proprio nel fulcro di tale dibattito, il simposio internazionale *Realism and the Actor* lanciato sulla rivista nell'aprile 1908, Symons interviene attraverso l'esempio dell'attrice siciliana Mimì Aguglia dichiarando con fermezza che ogni arte è una forma di magnetismo e che il realismo non dovrebbe trovare alcuno spazio nell'arte della scena<sup>17</sup>.

Le fondamenta di «The Mask» vengono dunque gettate nel periodo che separa le due edizioni di *Plays, Acting and Music* e in cui si colloca la pubblicazione di *Studies in Seven Arts*, dove alle arti ri-

<sup>16</sup> Si veda Gabriele Sofia, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, Roma, Bulzoni, 2019.

<sup>17</sup> Arthur Symons, *Realism and the Actor. An International Symposium*, «The Mask», I, 3-4, May 1908, p. 83.

conosciute – che Symons individua in pittura, scultura, architettura, musica e artigianato – si aggiungono la scena (dove include il dramma, la recitazione, la pantomima, la scenografia, i costumi, le luci), e la danza. In questo volume, che assume la lezione di *The Art of the Theatre* di Craig e a sua volta lascia sulla sua rivista un'impronta ancor più profonda, lui ed Eleonora Duse sono inequivocabilmente i rappresentanti di un'arte della scena di cui si vanno definendo le leggi e le parole d'ordine. I due elementi ancora separati la cui unione può permettere la trasmutazione del teatro in Arte.

### *Il dialogo attorno alla Duse*

«Eleonora Duse is a great artist, the type of the artist, and it is only by accident that she is an actress»<sup>18</sup>. A questa affermazione di Symons, che apre il testo sulla Duse frutto anche questo di un montaggio di articoli e pubblicato in *Studies in Seven Arts*, sembra rispondere Craig nella celebre lettera *To Madame Eleonora Duse* pubblicata sul primo numero di «The Mask». «No, not an actress, but something more; not an artist, but something less; a personality; and then something far more than all these three»<sup>19</sup>. Craig continua, scavando nella definizione ed entrando nel problema della scrittura: «No one can call Eleonora Duse an actress; yet in spite of this many people have tried to write about the “acting” of Eleonora Duse»<sup>20</sup>. Ecco il centro del problema. Nominare l'attrice, e scriverla, evitando, nella scrittura, l'ingombro della personalità che ne corrompe la memoria oltre che il mestiere. Il testo, che slitta da una scrittura sull'attrice a una indirizzata a lei, sembra in realtà rivolgersi anche ad altri interlocutori nascosti dietro alla sua figura. Hofmannsthal ad esempio, che nel 1903 aveva annotato delle impressioni sulle sue recite viennesi e nello stesso anno pubblicava l'*Elektra* ideata per un

<sup>18</sup> Arthur Symons, *Eleonora Duse*, in *Studies in Seven Arts*, cit., p. 331.

<sup>19</sup> Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, «The Mask», I, 1, March 1908, p. 12.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

allestimento interpretato dalla Duse e curato da Craig. Un progetto naufragato del quale oltre ai disegni resta a quest'ultimo il desiderio di una collaborazione con Eleonora Duse che si concretizzerà con *Rosmersholm*<sup>21</sup>. L'incontro di Craig con Hofmannsthal, i cui drammi portano i temi del simbolismo nel repertorio di inizio secolo, si pone al crocevia del passaggio dell'inglese dalla pratica alla teoria, e dei cambiamenti di traiettoria che lo porteranno in Italia. Dopo l'allontanamento dalla scena inglese e le successive difficoltà ad affermare il suo ruolo direttivo nel teatro tedesco, i cui registi lo considerano uno scenografo, Craig arriva a Firenze proprio sulla scia dei progetti con l'attrice e qui intraprende l'avventura di «The Mask», dove grande peso avrà la scoperta dell'incisione e l'incontro con l'eredità del Rinascimento.

In tutto il mondo hanno fatto a gara, prosegue Craig in *To Madame Eleonora Duse*, per valutare il suo genio di attrice. «Some amazed by a certain natural impression which she creates as she steps before us, dazzled by the extraordinary naturalness of her speech, set out to praise this in her. [...] Others will cry out that it is astonishing that this actress is able at will to become pale as only those who are fainting become pale»<sup>22</sup>, come in effetti scriveva Hofmannsthal parlando del suo «potere sul pallore e sul rossore e su quei moti del corpo che chiamiamo inconsci»<sup>23</sup>. Quest'ultimo parlava poi del rapporto tra l'attrice e la scrittura drammatica, anche lui rilevando lo scarto tra la sua recitazione e i testi rappresentati. «E dove il poeta viene meno e la lascia in asso, lei rappresenta la sua marionetta come una creatura viva, nello spirito che egli non ha avuto, con l'estrema chiarezza dell'espressione che egli non ha

<sup>21</sup> Sui due progetti rimando a Francesca Simoncini, *Rosmersholm di Ibsen per Eleonora Duse*, Pisa, ETS, 2005, e a Francesco Cotticelli, *Hofmannsthal e la Duse intorno all'Elektra*, in *Voci e anime, corpi e scritture*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 253-265.

<sup>22</sup> Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, cit., p. 12.

<sup>23</sup> Considerato che la versione originale in tedesco avrebbe comunque reso linguisticamente disomogenea la ricostruzione di questo dialogo immaginario, cito dalla traduzione italiana Hugo von Hofmannsthal, *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Milano, Adelphi, 1991, p. 50.

trovato»<sup>24</sup>, completando quindi, con la scrittura scenica, la scrittura drammatica che mostra qui la stessa inadeguatezza individuata da Symons. Lei rappresenta la vita, afferma Hofmannsthal, ma è al di sopra di ogni naturalismo, è «in grado di annullare apparentemente la propria personalità»<sup>25</sup>. La naturalità della Duse è questione dibattuta e certo gli scritti che stiamo prendendo in esame non sono gli unici a sottolineare questi aspetti, ma quando leggiamo il nome di Hofmannsthal tra i collaboratori del primo numero di «The Mask» (dove nessun articolo appare con la sua firma)<sup>26</sup> inizia ad emergere con maggiore chiarezza il processo della scrittura di Craig. Hofmannsthal è, ancora nel 1908, un suo interlocutore reale. Malgrado le incomprensioni e i fallimenti dei progetti *Venice Preserved* (1904) ed *Elektra* (1905), nel 1910 spera ancora che sia Craig a realizzare le scene della sua traduzione dell'*Edipo Re* sofocleo<sup>27</sup>. Lo stesso Craig nel 1908 fa riferimento a *Elektra* come a un progetto solo rinviato che potrebbe distogliere la Duse dal suo vecchio repertorio<sup>28</sup>. In quello stesso anno Symons aveva dato alle stampe la sua traduzione inglese del dramma, della cui versione precedente Craig lavorando ai bozzetti si era lamentato. E proprio Symons gli scrive in una lettera databile a questo periodo: «Is Duse in Florence? There is some hope of her doing my Tristan after all. I feel doubtful of the success of *Electra*. Wish you had staged it rather than Reinhardt»<sup>29</sup>. Il regista tedesco la aveva allestita nel 1903 e ancora nel 1927 Craig,

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>26</sup> Malgrado Hugo von Hofmannsthal appaia nei primi dieci numeri «among the writers and the artists contributing to “The Mask”», bisognerà attendere il febbraio del 1909 per leggere sulla rivista la traduzione di un suo scritto, *The white fan* («The Mask», I, 12, pp. 232-234).

<sup>27</sup> Cfr. Herman K. Doswald, *Edward Gordon Craig and Hugo von Hofmannsthal*, «Theatre Research International», vol. 1, n. 2, 1976, pp. 134-141.

<sup>28</sup> Cfr. G.N. (pseud. Gordon Craig), “*Electra*” and “*Salome*”, «The Mask», I, 2, April 1908, p. 24.

<sup>29</sup> BnF, ASP, EGC-Mn-Symons (Arthur and Rhoda). L'ultimo nome è difficilmente leggibile ma è qui dedotto dal contesto. Tristan è il dramma che Symons dedica alla Duse *Tristan and Iseult*, pubblicato nel 1917 ma annunciato già in *Plays, Acting and Music* del 1903.

su «The Mask» (vol. 13, n. 3), sarebbe tornato sul confronto pubblicando una fotografia di scena di quello spettacolo, che mostra la scenografia fittizia e la realtà letterale degli attori, e uno dei suoi disegni per il dramma, dove una figura nera proietta la sua ombra sul fondo e sovrasta le sagome impaurite abitando uno spazio vivo e carico di tensione<sup>30</sup>.

«No one can seriously call an actor or actress an artist of the Theatre; and as no one can seriously call this extraordinary being, Eleonora Duse, an actress, so doubly is she not an artist of Theatre»<sup>31</sup>, continua Craig nel suo *To Madame Eleonora Duse*. «Circumstances having made her an actress, she is the greatest of living actresses; she would have been equally great in any other art. She is an actress through being the antithesis of the actress», scriveva Symons in *Studies in Seven Arts*. È un'attrice essendo l'antitesi delle attrici. Un'artista che controlla e modella la natura come lo scultore la materia. «Why she acts as she does, and how she succeeds in being so great an artist while hating her art, is her secret, she tells us», scrive Symons, ed ecco che inizia non più a parlare di lei o per lei, come Hofmannsthal, o a lei come Craig, ma a farla parlare.

Dopo aver descritto l'arte di Eleonora Duse, il suo odio per il palco, la rabbia con cui recita, il suo corpo pensante, la sua immobilità dinamica, Symons introduce il lungo stralcio di una conversazione che fa emergere dalla sua memoria e a cui dà forma nel suo stile letterario. Le parole di lei, nella lingua di lui, diventeranno il *leitmotiv* che accompagna l'attrice ogni volta che appare nelle pagine di «The Mask». L'attacco è celebre: «To save the theatre, the theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague. They poison the air, they make art impossible»<sup>32</sup>. Craig ne fa l'esergo di *The Actor and the Über-Marionette*, dove già avevamo visto agire le idee di Symons. Quella di Duse/Symons è una frase

<sup>30</sup> Per una analisi dei bozzetti: Laura Caretti, *Craig, la Duse e l'arte del teatro*, in *Gordon Craig in Italia*, a cura di Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 41-72.

<sup>31</sup> Gordon Craig, *To Madame Eleonora Duse*, cit., p. 13.

<sup>32</sup> Arthur Symons, *Eleonora Duse*, cit., p. 336.

perfetta per Craig, che la usa in diverse occasioni a suffragio delle sue posizioni: una formula magica che rende superflue le spiegazioni soprattutto per l'attrice che la recita. La stessa citazione fa da sottotitolo anche all'articolo *To save the Theatre of England*, apparso su «The Mask» nel 1911, dove si legge «It is not often that there comes so clear and direct a statement from a ruler... and Madame Duse can be looked on as Ruler by Divine Right over the actors»<sup>33</sup>. L'articolo, un classico attacco di Craig al teatro contemporaneo, è chiuso da due citazioni scelte con una grande cura per le genealogie culturali, una di Pater e una di Ruskin, ed è seguito da *The Open Air* di Edward Edwardowitch (pseudonimo di Craig) il cui sottotitolo recita: «We should return to the Greeks, play in the open air», firmato Eleonora Duse. È quel che si legge un rigo sotto alla citazione precedente nel libro di Symons, scriba o interprete delle parole dell'attrice. Si tratta di un gioco frequente sulla rivista dove si sviluppa questo dialogo a distanza in cui Symons scrive e Craig risponde anche dopo diversi anni. Non mi addentro nel regesto delle occorrenze, sottolineo invece che lo stesso meccanismo è messo in atto con il testo di Symons su Craig, che fornisce il sottotitolo alla rivista *tout court* e costituisce per Craig un punto d'osservazione per scrivere del suo teatro e della sua stessa scrittura.

L'utilizzo delle formule di Symons non toglie valore alla forte autorialità di Craig ma mostra, oltre a quella che pare una forma di riconoscenza, che dietro di lui e dietro la rivista c'è un coro, una rete di interlocutori segreti che forniscono le parole giuste ed efficaci, capaci di dare una immagine nitida di un teatro, come il suo, in gran parte ancora da fare.

Solo nel gennaio 1914 Craig dichiara la provenienza dello slogan *After the practise the theory*, riportando l'intera citazione da cui è tratto nella pagina di pubblicità dei suoi due libri, *On the Art of the Theatre* (1911) e *Towards a New Theatre* (1913), sponsorizzati dalla frase, e dal nome, di Arthur Symons.

<sup>33</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *To Save the Theatre of England*, «The Mask», IV, 1, July 1911, p. 4.

*Arthur Symons: un testo su Gordon Craig*

Come accennato, Symons aveva scritto su Craig in diverse occasioni. Dei riferimenti ai suoi allestimenti, emblematici di una opposizione al realismo e di una coincidenza tra visione simbolica e padronanza delle tecniche di scena (*in primis* le luci), erano già apparsi nei testi raccolti in *Plays, Acting and Music*, che a sua volta Craig recensisce su «The Mask» nell'aprile del 1909. Solo un mese prima aveva ricevuto una missiva da Rhoda Symons che lo ringraziava delle sue lettere e gli descriveva lo stato di salute di suo marito, il quale, dopo la crisi che lo aveva colpito in Italia alla fine dell'estate del 1908, aveva subito due ricoveri in istituti psichiatrici ed era tornato a casa dove era assistito soltanto da lei e viveva in cattive condizioni<sup>34</sup>. Scrive Rhoda a Craig: «Arthur is dying, there is no possible hope of recovery. [...] He plays with little Japanese dolls, [...] his face is quite warren, and his eyes are bluer and more dreamy than ever». Rhoda scrive della sua frustrazione e della disperazione di non poter fare niente per suo marito, che in realtà le sopravviverà lungamente<sup>35</sup>, convivendo per molti anni con le sue fragilità psichiche e alternando fasi di lucidità a periodi di grande sofferenza. Ancora nel 1910 Rhoda ringrazia Craig delle sue visite, che riempiono di gioia sia lei che Symons, e delle lettere, e accenna alle difficoltà di linguaggio di lui sottolineando il dramma di un poeta che perde la parola. Lei stessa si dichiara giunta alla fine delle sue risorse emotive e intellettuali e, in coda a un lungo augurio di buon anno per il passaggio dal 1910 al 1911, aggiunge di aver letto sulla «Saturday Review» l'annuncio del suo ritorno alle scene per un *Macbeth*. Gliene chiede conferma e si dice entusiasta della notizia. Forse è questo debole indizio, perduto tra i tanti annunci di spettacoli e progetti poi mai realizzati che figurano nella stampa di quegli anni, a riaccendere

<sup>34</sup> Symons stesso scriverà della sua esperienza psichiatrica in *Confessions: A Study in Pathology*, New York, Jonathan Cape & Harrison Smith, 1930.

<sup>35</sup> Classe 1865, Symons muore nel 1945 all'età di ottanta anni. Sua moglie Rhoda, di circa dieci anni più giovane, era scomparsa nel 1936.

la percezione, da parte dei Symons, di un Craig attivo sulle scene, dove Rhoda vuole approdare in cerca di un mezzo di sussistenza economica ma anche di riscatto personale. «Dear Craig – scrive Arthur in un biglietto del 1920 – I hope you will do something for Rhoda as far as it is in your power to do so»<sup>36</sup>. Rhoda aveva iniziato a prendere lezioni di recitazione nel 1912, inizialmente aiutata da una rete di drammaturghi che la coinvolgono negli allestimenti dei loro drammi. Riceve qualche buona critica e alcuni incoraggiamenti da illustri amici del marito (ad esempio da Ellen Terry) e dal debutto fino alla metà degli anni Venti appare in una dozzina di spettacoli, fin quando le diventa sempre più difficile trovare dei ruoli ed entra lei stessa in uno stato di disperazione al quale cerca rimedio nell'ipnosi, nell'autosuggestione, nella religione. Alla fine degli anni Venti, sebbene il suo percorso di attrice non veda alcuno sviluppo, continua a scrivere a molti vecchi amici per chiedere un aiuto a tornare sulle scene<sup>37</sup>. Scrive nel 1928 a Craig:

I have been on the stage, I did very well for a time – then dropped-out, and I'm ... to get back again. I see you are coming back to England to regenerate the theatre (the Lord be praised) and I'm wishing this to ask you if you will try to give me a lift. [...] I promise to obey by your word – after a trial, if you say 'No' I shall give up.

E ancora, in una lettera dello stesso anno, «teach me not to think, and above all teach me not to feel», gli chiede, come sanno fare le attrici. «I should love to be in that theatre», intendendo forse quel teatro capace di andare al di là delle passioni umane di cui Symons aveva scritto più di venti anni prima, quando la sperimen-

<sup>36</sup> Questa lettera e le precedenti in BnF, ASP, EGC-Mn-Symons (Arthur et Rhoda).

<sup>37</sup> Cfr. Karl Beckson, *The Critic and the Actress: The Troubled Lives of Arthur and Rhoda Symons*, «Columbia Library Columns», vol. XXXIII, n. 1, November 1983, pp. 3-10.

tazione di Craig aveva preso la forma degli spettacoli. Gli articoli che li recensivano, come già detto pubblicati in rivista tra il 1901 e il 1905, poi raccolti nei libri *Plays, Acting and Music* del 1903 e *Studies in Seven Arts* del 1906 (dove i due scritti principali avevano formato un unico testo, il più compiuto dedicato a Craig), erano riapparsi in varie forme sia nelle riedizioni dei volumi, ripubblicati nel 1909 l'uno e nel '13 e del '24 l'altro, sia sulla rivista di Craig, che li fa riemergere ancora fino alla fine degli anni Venti e che li usa per tracciare il suo profilo di uomo di teatro al confine tra scena e scrittura. Al testo raccolto in *Studies in Seven Arts* Symons aveva dato il titolo *A New Art of the Stage*. A differenza di molti che fanno il percorso inverso, vi aveva scritto, Craig è partito dalla pratica. Dopo aver creato una nuova Arte della Scena – continuava – ha dato seguito alle sue dimostrazioni con un Libro di Teoria in cui spiega cosa ha fatto e cosa spera di fare. Symons recensiva gli allestimenti – nei quali riconosceva dei motivi lineari e geometrici che tornano nei costumi, nel disegno, nei movimenti e nelle posture degli attori e nell'organizzazione dello spazio –, commentava i disegni di scena – dove i colori e i tratti traducono in poesia la prosa dei drammi consegnandone le figure alla dimensione dell'immaginazione e del mistero –, leggeva l'operato di Craig come una protesta contro l'imitazione della realtà e infine, con precisione e a caldo, analizzava *The Art of the Theatre* (1905) nei suoi contenuti e nel linguaggio, nella scelta delle parole, nella trascendenza della vita creata ad arte sulla scena.

In un saggio recente John Stokes ha analizzato queste pagine di Symons leggendone gli effetti attraverso i commenti annotati a bordo pagina sulla copia di *Studies in Seven Arts* di Craig. Quella del dialogo a margine è una pratica frequente di Craig, che interloquisce silenziosamente con gli autori di scritti, libri e lettere rispondendo loro in brevi note appuntate a matita sul testo. La sua biblioteca e le sue carte riflettono la prassi della sua scrittura su «The Mask» da cui spesso fa sparire, oltre alla sua firma, anche il testo che ha suscitato il commento. Lettura e scrittura si intrecciano, come si vede in questo libro di Symons che Craig sottolinea dove parla di pantomima come della nobile arte del silenzio (in seguito su «The Mask» pub-

blicherà l'intero brano<sup>38</sup>), della danza, e ancora della Duse. Annota Craig: «Here's a man I like – he looks through the eye»<sup>39</sup>. Vedendo il teatro attraverso gli occhi, Symons ha saputo riconoscerne l'arte e, per tramite della scrittura, farne l'esperienza.

Oltre che con le citazioni, gli estratti, le recensioni ai libri, l'estrapolazione di tematiche e formule, la presenza invisibile di un interlocutore a cui rispondere, Symons compare su «The Mask» in alcuni scritti che Craig gli dedica e che usa per sviscerare il rapporto tra teatro e scrittura e sondare la possibilità di scrivere l'attore. Nella rivista Craig recensisce molti libri che gli offrono l'occasione di guardare a questo rapporto da vicino. Nel luglio del 1908 commenta, ad esempio, l'autobiografia di Ellen Terry<sup>40</sup>, un libro di cui parla come fosse uno spettacolo, del tutto privo di verità sull'arte del teatro e collocabile nella disprezzata categoria dell'intrattenimento. Gli attori si lamentano, scrive Craig, dei libri scritti da chi conosce solo la teoria, eppure loro non si preoccupano di scrivere seriamente di teatro, riempiono pagine di aneddoti senza spiegare quanto e che tipo di lavoro fanno, con quali intenzioni e visioni: l'attore dovrebbe sciversi come artista tra gli artisti che lavorano nel teatro. Per arrivare a questo dovrebbe dedicare un tempo all'esercizio della scrittura che forse lo allontanerebbe dalle scene. In un certo senso, è quello che è accaduto a lui.

### *Conclusiones – La scrittura come pratica della scena*

In «The Mask» Craig torna spesso sul problema delle memorie di attori. Le critica con asprezza e le confronta coi libri su di loro, cercando il punto d'incontro tra il teatro visto da dentro, e osservato da fuori. E sempre in questo allineamento di sguardi appaiono le parole di Arthur Symons, e la figura di Eleonora Duse, che oppone una

<sup>38</sup> *Pantomime and the Poetic Drama* di Symons appare, con una nota di Craig, in «The Mask», VI, 3, January 1912.

<sup>39</sup> John Stokes, 'A New Art of the Stage', cit., p. 46.

<sup>40</sup> *The Story of my Life by Ellen Terry*, «The Mask», I, 5, July 1908.

resistenza ostinata all'immagine dell'attrice in cui tenta di chiuderla Craig. Malgrado la sua riconosciuta grandezza di scrittrice, Eleonora Duse è infatti tra i pochi Grandi Attori a non aver pubblicato le sue memorie nella forma del libro, agendo *contro* il teatro del suo tempo anche nella scrittura<sup>41</sup>. Neanche Irving, che era scomparso nel 1905, ha pubblicato le sue memorie. Per scrivere di lui bisogna essere perfetti, dichiara Craig in apertura al libro che gli dedica nel 1930 e che, insieme col volume su Ellen Terry dell'anno successivo sancisce, sotto il segno dell'attore e poco dopo la fine di «The Mask» del 1929, la sostanziale chiusura dell'elaborazione teorica di Craig. A suo parere la perfezione necessaria per dire questi attori straordinari dopo la loro scomparsa, prendendo la parola al loro posto e rigenerandone la presenza nella scrittura, non è stata raggiunta da Symons nel libro su Eleonora Duse dato alle stampe nel 1926, a due anni dalla morte di lei, che, come da prassi dello scrittore, assembla e riusa articoli e testi scritti nel corso del tempo, arricchiti da frammenti biografici. Il limite del libro, paradossalmente, sembra essere il soggetto stesso, che con la sua personalità ingombrante invade la scrittura altrui, ne mesmerizza l'autore facendogli dire le sue parole. Era già accaduto a Symons di vedere la sua penna governata dall'attrice, quando trascriveva quella conversazione con lei da cui lo stesso Craig avrebbe attinto citazioni, sottotitoli, assunti teorici e parole di battaglia. Del resto l'attrice aveva, scrive Craig commentando il volume, un potere immenso, una visione sorprendente e dei pensieri nobili, malgrado fosse imprigionata nel vecchio gioco del teatro basato sulle eccellenze dei singoli attori<sup>42</sup>. «We who write of her want to agree with her. You who read may have your doubts. When I read what others write of her I have all your doubts. They rise all the time as I read these pages by Mr. Symons»<sup>43</sup>. Craig percepisce il rischio di una confusione tra lo scrittore e il suo soggetto

<sup>41</sup> Si veda su questo Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008.

<sup>42</sup> Parafraza dall'articolo, che si apre con una incisione della residenza veneziana della Duse e contiene un interessante confronto tra l'attrice e i comici dell'arte, *The Whole is Greater than the Part*, «The Mask», XIIbis, 2, April 1927, p. 50.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

di cui assume il punto di vista perdendo quella visione del teatro che ne renderebbe possibile la scrittura. Esattamente venti anni dopo il dialogo a distanza che insisteva sulla definizione dell'attrice in quanto artista, o in quanto personalità, Craig tira le fila del problema della scrittura sull'attore e lo fa, coerentemente con tutti gli scritti pubblicati su «The Mask», utilizzando quelli che fin dall'inizio ha scelto come modelli della scrittura, Arthur Symons, e dell'attrice, Eleonora Duse. Quest'ultima era grandissima, continua Craig, ma niente nel volume di Symons viene detto sulla sua grandezza, riconoscibile solo da chi ne è stato spettatore.

Forse l'unico modo per scrivere dei Grandi Attori è non averli mai visti, magari raccogliendo, come ha fatto Austin Brereton nel suo volume su Irving, tutte le recensioni che offrono istantanee delle sue interpretazioni e che, pur formando un volume noioso alla lettura, possono pian piano far apparire l'attore nella mente del lettore<sup>44</sup>. Tale apparizione paradossalmente può verificarsi aggirando l'oggetto della scrittura, eludendolo, sfuggendo – come nella scena – il realismo e l'imitazione, la descrizione e lo sguardo ravvicinato, per evitare che la sua forte personalità prenda il sopravvento su quella dello scrittore e gli detti le parole, riconsegnandole alle distorsioni di una visione soggettiva del teatro e invertendo senza davvero trasformarlo il rapporto tra testo e scena, che aveva visto a lungo i drammaturghi dettare le parole agli attori. Quello di Craig, anche quando in forma di parola, è un altro teatro.

Il dialogo con Symons ha sollecitato Craig a interrogarsi sul ruolo della scrittura nel suo teatro, e nel teatro del futuro. Nel corso del tempo il suo rapporto con i testi del grande critico cambia, e se in una prima fase li aveva fatti agire sui suoi argomenti e sul suo linguaggio fino a far loro modellare parte delle sue idee e molte sue parole, venti anni dopo si libera da quell'influenza e se ne distacca, riuscendo a osservare quella scrittura e scoprendone, insieme con i limiti, l'efficacia. In un lungo articolo che gli dedica nel 1927, Craig attribuisce a Symons il potere di far sopravvivere qualcosa del teatro. Si firma «The Producer of Acis and Galatea», come a riven-

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, p. 51.

dicare la sua appartenenza alla pratica della scena e con una sorta di gratitudine verso il suo critico illustre di quasi trenta anni prima, che ha fissato nella scrittura l'immagine di Craig uomo di scena. Prendendo spunto dal libro su Symons di T. Earle Welby, Craig si addentra in un confronto decisivo che determina l'impossibilità di scrivere il teatro ma la capacità della scrittura, di alcune scritture, di costituirne un corrispettivo. Vale la pena seguirne il ragionamento.

It is extraordinary what an Irving, a Duse, or a Duncan gives us... and beyond that surely no one can go.

What is it? We try to explain to others when Irving is no more with us what it was that was so extraordinary: we even try to show them, to make them re-see and re-hear the wonderful things which happened. But it always ends in failure, for the being, the live being, is not there to exert his magnetism.

It is mind in play with magnetism. The man comes on to the stage and we are all rivetted to attention. Then he does something which is just what Symons the essayist, or Heine or Byron might do with their minds through the pen. [...] We who read are in something very like the mood we attained to in a theatre when Isadora Duncan was dancing or Eleonora Duse acting.

[...] I have never known anyone who could explain what was the art of the performer.

But with the art of Byron, Heine or Symons we *can* reason; there are those who can tell us what is the art of writing. Even the magic part of it they can unravel.

Not so with acting or with dancing.

And, learning the craft of writing, even if we cannot come to write like Byron, we may anyhow come to write well. [...]

For the art of *writing*, and *writing*, are as distinct from one another as are the Art of the Theatre and theatricals<sup>45</sup>.

Se quello di scrivere l'attore è dunque un tentativo destinato al fallimento, poiché è impossibile tradurre in parole la sua dimensione vivente e il suo magnetismo, in qualche caso è però possibile una scrittura che abbia la stessa forza della scena. Se l'arte del performer

<sup>45</sup> Arthur Symons, «The Mask», XIIbis, 1, January 1927, pp. 16-17.

(e finalmente Craig la chiama così, decretando che alcuni performer sono stati degli artisti) non si può dire, alcuni scrittori che hanno provato a farlo sono approdati – forse anche grazie a quel tentativo – alla possibilità di poter dire la loro stessa arte, abitandola da dentro e allo stesso tempo osservandola da fuori. «Io scrivo in modo inadeguato di questo artista», conclude Craig nell'articolo su Symons. «La mia scrittura non sa dire la sua “arte della scrittura”, ma qualcuno di noi, spero, saprà prima o poi allestire i suoi drammi». Così, anche nella scrittura, Craig si rivendica uomo di scena<sup>46</sup>, a dispetto dei venti anni di «The Mask», dei numerosi libri nati da quel laboratorio e dei pochissimi spettacoli realizzati nel frattempo. La scrittura è stata per lui una pratica del teatro, oltre che il luogo della teoria. La creazione di uno spazio per l'attore come i disegni sono lo spazio dell'azione. Un tentativo di far sopravvivere la sua grandezza nella desolata stagione della sua scomparsa.

<sup>46</sup> Uso questo termine evocando il libro di Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995, a cui tutti gli studi sul rapporto tra scena e scrittura sono debitori.



Monica Cristini  
*EDITORIAL NOTES:*  
CRAIG SUL TEATRO MODERNO

Nei suoi *Editorial Notes* il caporedattore di «The Mask» John Semar (pseudonimo usato da Gordon Craig) promuove la sua idea di Teatro come Arte commentando i fatti e le proposte della scena contemporanea, della critica, e i tentativi di rinnovamento messi in atto in Europa nei primi due decenni del Novecento.

Come si è già avuto modo di illustrare nel primo dossier dedicato alla rivista, «*The Mask*». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*<sup>1</sup>, attraverso la sua pubblicazione Craig promuove l'Arte del Teatro dedicando gli scritti a ogni aspetto della scena e senza limiti di temporalità. A differenza degli articoli pubblicati tra le pagine di «The Mask» – riflessioni teoriche, approfondimenti dedicati al teatro del passato, traduzioni di testimonianze o di testi dei maestri dei secoli precedenti –, gli *Editorial Notes* si rivolgono soprattutto a quanto accade nel mondo del teatro contemporaneo, con forti critiche ai tentativi di un approccio commerciale e alle “invasioni di campo” da parte di esponenti delle altre arti, la letteratura, la pittura e la musica, per toccare solo raramente il teatro del passato. Mentre negli altri articoli Craig accenna a personalità o a fatti del teatro presente per avvalorare le sue riflessioni teoriche, gli *editoriali* entrano nelle specificità di quel presente per contestarle e solo talvolta appoggiarle. Commenti, questi, che sembrano in qualche modo assumere la valenza di un'arma che scaglia contro il cattivo teatro per far spazio al Nuovo. Sono brevi articoli che si schierano, anche se non sempre dichiaratamente, a favo-

<sup>1</sup> Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia, a cura di, «*The Mask*». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*, Dossier «Teatro e Storia», 40, 2019, pp. 71-357.

re delle idee espresse da Gordon Craig o che stimolano il lettore a una riflessione sui temi trattati nella rivista.

Dal tono della scrittura e dalla fermezza delle affermazioni che caratterizzano gli editoriali emerge con evidenza la personalità di Craig. È indubbio che dietro lo pseudonimo Semar adottato per il direttore della rivista, e condiviso con Dorothy Nevile Lees, si celi il teorico della regia, ma ci sono altri elementi che lo indicano: la predilezione per temi cari a Craig (come la critica e la gestione del teatro) e il carattere polemico e sarcastico degli scritti, tipico e ricorrente anche negli appunti dei *notebooks*, o nella scrittura epistolare.

In questo approfondimento si intende ripercorrere il discorso critico di Craig sulla scena contemporanea, articolato attraverso gli editoriali, per comprendere, grazie al confronto con gli altri suoi articoli apparsi nella rivista e con le pubblicazioni più importanti, quale sia il suo pensiero circa la gestione e la pratica del teatro diffuse nel periodo di pubblicazione di «The Mask» (1908-1929). A differenza di quanto accade negli scritti pubblicati per far conoscere la sua idea di Arte del Teatro – dove Craig argomenta le teorie affidandosi a una conoscenza dei suoi mestieri, i *crafts* – negli *Editorial Notes* per mettere in risalto il suo pensiero si avvale dei commenti ai fatti che caratterizzano e definiscono la scena moderna e alle proposte di artisti e maestri a lui contemporanei.

Questi articoli, talvolta brevissimi, sono uno strumento prezioso per conoscere il pensiero del Gordon Craig di quegli anni, di un artista e teorico che dimostra di essere sempre aggiornato su quanto accade nel mondo occidentale. È infatti attraverso di essi – e dell'altra rubrica *Foreign Notes* – che dipinge un chiaro spaccato di quello che è il teatro del periodo: le sue riflessioni riportano spesso dati e notizie che riguardano l'ambiente dello spettacolo in ogni sua dimensione, da quella prettamente creativa e artistica a quella gestionale e politica, fornendoci un puntuale *reportage* sulla civiltà teatrale che popola l'Europa del primo Novecento.

Tra gli argomenti trattati, se ne sono scelti alcuni per la loro ricorrenza e per la corrispondenza con gli scritti più rappresentativi del pensiero craighiano; sono temi che ritornano e possono essere rintracciati nei primi numeri della rivista come negli ultimi del 1929.

*Il teatro non è luogo di poeti*

Il teatro è il luogo dell'artista di teatro: questa è una delle più assidue campagne promosse da Craig, che in ogni occasione si batte perché il teatro non subisca l'invasione da parte delle altre arti, prima fra tutte la letteratura. In «The Mask» ne abbiamo prova sin dal primo numero del marzo 1908<sup>2</sup>, in cui Craig-Semar commenta quello che definisce il *literary theatre*, la proposta, promossa da poeti e scrittori, di un tipo di drammaturgia che si avvicina all'opera letteraria e per questo destinata al fallimento perché troppo lontana dallo stile richiesto dalla scena. A sostegno dell'obiezione che solo un dramma scritto da chi è del mestiere possa essere adatto a essere rappresentato, egli ricorda l'esempio promosso in passato da Goethe e Schiller, esponenti illustri della letteratura tedesca che invano hanno tentato di creare un nuovo tipo di teatro con la pretesa che la parola potesse prevalere sull'aspetto visivo della messa in scena.

Although Goethe was more than poet, he was more poet than anything else, – was first a poet, and everything else in him kept time to the words which he sang. He set out to create a literary stage; he would not have it that the stage should be, as he rather weakly calls it, “The reflection of natural life in amusing mirrors”. And so he marshalled his army of words – all of them to assault the Theatre, – stood in the midst and watched his veritable Thirty Years War, his battle of words against visions – sacked the Theatre, razed it to the ground, and then, scanning the horizon, was surprised that the Theatre was no more to be seen<sup>3</sup>.

L'arte del teatro è altra cosa rispetto all'arte della letteratura<sup>4</sup>, esse sono distinte e si esprimono con mezzi differenti ed è per questo che i poeti vanno allontanati dal teatro: da un lato, per troppo tempo, secondo Craig, si è permesso loro di scrivere per la scena

<sup>2</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 1, March, 1908, pp. 23-24.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>4</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 8, October, 1908, pp. 164-166.

senza conoscerne la vera natura<sup>5</sup> e questo non può far altro che confondere il pubblico circa cosa sia l'Arte del Teatro. D'altro canto, il poeta stesso soffre nel vedere il suo testo rimaneggiato da *stage manager*, attori e scenografi proprio perché l'opera letteraria è invece in sé completa e destinata dunque alla stampa e alla lettura. Il poeta conosce il modo in cui creare con le parole ma non conosce le prassi del teatro. In alcuni commenti Craig sembra addirittura volerne fare a meno e lasciare all'artista di teatro – in cui fa confluire le due figure del drammaturgo e del regista – il compito di scrivere l'opera d'arte destinata alla scena. Se il *playwright* potesse, dopo aver terminato la sua opera, disegnare scene e costumi che riflettano le immagini che ha concepito nello scriverla, se potesse dirigere i movimenti degli attori per farne emergere lo spirito, «if his literary gift be but one detail of his complete equipment as an artist of the theatre, then his entrance into the theatre will harm neither himself nor it: he will no longer be the stranger within the gates»<sup>6</sup>.

Si presenta forte, dunque, tra queste righe, l'idea dell'artista del teatro di cui Craig parla sin dalla prima pubblicazione di *The Art of the Theatre* nel 1905<sup>7</sup>, un uomo che abbia una conoscenza completa di tutti i *crafts* del teatro. Se in quel caso però presentava una prima idea di regista, di un orchestratore della scena, qui sembra che le stesse competenze dovrebbero essere dominate anche da chi scrive per il teatro, non tanto per praticarne i mestieri quanto, avendo in mente la sua scena, per farne tesoro nel concepire l'opera. Già nell'editoriale del primo numero Craig si preoccupa infatti di come possa reagire il pubblico di fronte al *literary theatre* in cui si propone la rappresentazione di un dramma di cinque atti e denso di lunghe battute. E d'altronde, soprattutto negli editoriali, non perde mai l'occasione di canzonare Bernard Shaw<sup>8</sup>, accusato di una ripe-

<sup>5</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», II, 10-12, April, 1910, pp. 187-194.

<sup>6</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 8, October, 1908, p. 166.

<sup>7</sup> Gordon Craig, *The Art of the Theatre*, Edinburgh & London, T. N. Foulis, 1905.

<sup>8</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 12, February 1909; II, 7-9, January 1910; VI, 4, April 1914.

tuta e ostentata invasione di campo. Craig critica allo scrittore da una parte il suo impegno con il teatro istituzionale inglese, dall'altra i suoi drammi, in cui le lunghe didascalie descrittive sembrano non considerare il ruolo creativo del *metteur en scène*. Ci si chiede allora se sia questo prevaricare del drammaturgo sul regista che gli suscita la manifestata antipatia, o se a provocarla sia invece la gelosia per la fama che l'Inghilterra attribuisce allo scrittore in un momento in cui Craig soffre il mancato (e per lui dovuto) riconoscimento che si aspettava dal Paese natale. In più occasioni infatti esprime il desiderio che gli sia dato un teatro per le sue sperimentazioni, ma è soprattutto nella corrispondenza con gli amici che lamenta apertamente la delusione per il mancato riconoscimento<sup>9</sup>.

Il teorico della regia affronta la questione dei “teatri letterari” anche in alcuni altri articoli pubblicati tra le pagine di «The Mask» che andranno a far parte di due dei volumi che raccolgono le sue riflessioni: *Plays and Playwrights* (I, 10, December 1908), pubblicato in seguito in *On the Art of the Theatre* nel 1911, e “*Literary theatres*”, pubblicato in *The Theatre – Advancing* nel 1919, in cui riprende invece letteralmente uno stralcio di quanto scritto nell'editoriale del primo numero della rivista.

A parte questo tema, altri punti nodali, tra cui si muovono i commenti negli editoriali di Semar, sono: una dichiarata e ricorrente avversione all'approccio naturalista alla scena; l'assenza di una vera arte del teatro (critica rivolta, di volta in volta, ai diversi professionisti); l'esigenza di nuovi e giovani artisti sulla scena moderna; la superficialità di una critica che ignora cosa sia la vera arte del teatro; infine, la propensione degli impresari a gestire le scelte artistiche a partire da un punto di vista prettamente commerciale e dunque da una sudditanza al pubblico.

<sup>9</sup> Si veda il carteggio Craig-Danilo Lebrecht custodito in parte presso il Fonds Edward Gordon Craig della BnF e in parte presso il Fondo Lorenzo Montano della Biblioteca Civica di Verona. Del carteggio parlano alcuni saggi pubblicati in «Biblioteca Teatrale», n. 115-116, luglio-dicembre 2015 e n. 125-126, gennaio-giugno 2018.

*Cattive tendenze del teatro moderno*

So the Art of the Theatre has for many a century been the popular art, controlled by the public for the public; and the artists of the Theatre and the actors have had to learn to supply the public with what the public wants, and the public finds it an inexpensive diversion on the whole; a perennial comfort, a source of conversation and argument, and a matter about which they have bought the right to cackle.

And they have some right. They have paid a few dollars for it, and can “stop the allowance” if and when they like; they can make or unmake an actor or actress, can ruin a play or a season at a theatre; it is their toy which they can play with, tire of, and break.

Exactly. But so long as it is so, it abdicates its rights among the Arts.

We see then that the fault for existing conditions lies partly in the indifference of the State, partly in the nature of the public, but chiefly in the weakness of the artists who have permitted any interference with their Art. Let us, the artists, blame ourselves<sup>10</sup>.

Come è stato sottolineato<sup>11</sup>, «The Mask» è lo strumento con cui Craig diffonde le sue teorie sul teatro, una delle strategie messe in atto per il suo tentativo di riforma e di *guerrilla*<sup>12</sup>, ma è anche un’impresa editoriale ben informata su un presente di cui contesta gli usi<sup>13</sup>. In particolar modo, negli *Editorial Notes* l’opposizione alla critica si sposa con quella che muove nei confronti del teatro “commerciale”, al quale i critici sono eccessivamente legati non sapendo quale sia la vera Arte del Teatro. Troppo spesso, lamenta, impresari e artisti scendono a compromessi per compiacere il pubblico, quello ignorante degli *habitués* di un tipo di teatro che il buon critico non dovrebbe temere di attaccare poiché non ha niente a che fare con

<sup>10</sup> Gordon Craig, *Art or Imitation? A Plea for an Enquiry after the Missing Laws of the Art*, in *The Theatre – Advancing*, Boston, Little, Brown, and Company, 1919, pp. 136-137.

<sup>11</sup> Si veda «The Mask». *Strategie...*, cit.

<sup>12</sup> Cfr. Gabriele Sofia, *L’isola fantasma di «The Mask»: la collaborazione Craig-Lees e le strategie di diffusione della rivista*, *ivi*, pp. 85-103.

<sup>13</sup> Cfr. Marco Consolini, *Una rivista-cervello in un panorama di cronache*, *ivi*, cit., pp. 207-226.

l'Arte, nemmeno se a rappresentarlo in quel momento è un grande attore. Nessun artista dovrebbe infatti scendere a compromessi per compiacere il pubblico.

Se da un lato abbiamo dunque un'abbondanza di cattivi manager del teatro, dall'altro ci troviamo di fronte a una generazione di cattivi critici, impreparati e ignari di cosa sia l'Arte del Teatro perché troppo occupati a compiacere le scelte del teatro "d'intrattenimento".

Nel saggio del 1915, *Art or Imitation? A Plea for an Enquiry after the Missing Laws of the Art*<sup>14</sup>, Craig espone la sua obiezione al teatro commerciale all'interno di un ragionamento che si sviluppa a partire da un commento sulla tendenza al naturalismo sulle scene europee, per spiegare come il teatro abbia perduto le leggi che in passato lo governavano in quanto arte. È necessario, secondo lui, un ritorno a queste leggi e un cambiamento, in parte già iniziato grazie ad alcuni uomini e donne di teatro, i pochi "riformatori" tra cui lui stesso è annoverato. La critica a un teatro condizionato dal gusto del pubblico si inserisce dunque all'interno di un discorso più ampio sulla natura del teatro, e alla proposta di riforma della scena presente, attraverso la riscoperta e la comprensione di quelle leggi dell'arte a cui anche il teatro deve sottostare. In questo caso, uno degli esempi a cui guardare è l'Oriente: «what these laws of the European Theatre were might be ascertained by diligent and intelligent investigation, especially by comparing the clues with those examples of theatrical art and learning which India, China, Persia and Japan have still to offer us»<sup>15</sup>.

La proposta è ribadita anche nell'articolo a firma di Semar pubblicato in un numero di «The Mask» del 1911<sup>16</sup>. Lo scritto, che il caporedattore apre con la famosa citazione della Duse «To save the Theatre, the Theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of

<sup>14</sup> Gordon Craig, *Art or Imitation?*, cit.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>16</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), «To save the Theatre of England», «The Mask», IV, 1, July 1911, pp. 4-7.

the plague... They make art impossible»<sup>17</sup>, elenca i nomi di coloro che in Inghilterra non potranno fare del teatro un'arte (Sir Herbert Tree, Mr George Alexander, Sir Charles Wyndham, Mr Fred Terry, Mr Oscar Asche, Mr Lewis Waller, Mr Arthur Bouchier), insieme a quelli dei teatri londinesi che dovrebbero essere distrutti. A differenza delle personalità da lui nominate, i veri uomini di teatro devono saper gestire compagnie e spazi in funzione del proprio gusto e delle proprie competenze acquisite attraverso il giusto training<sup>18</sup>. Ma, spiega,

To realize this we have only to turn from the West to the East, from England to Japan, where all classes display a taste and distinction, a capacity for achieving the maximum of beauty with the minimum of expense which is undreamed of among the English, who, inversely, succeed in obtaining only a minimum of beauty with a maximum of cost.

But such taste and distinction are the outcome of the long training and severe discipline enforced among, and submitted to unquestioningly by the Japanese in every department and activity of life: and until we in England are ready to submit to the same discipline we cannot hope to obtain the same results<sup>19</sup>.

È in uno dei primi *Editorial Notes* invece che Craig sottolinea quanto la critica dovrebbe guardare più ai tentativi di ristabilire le tradizioni dell'Arte del teatro, promossi dal movimento riformatore ormai diffuso in tutta Europa<sup>20</sup>, che a una scena dedicata al solo compiacimento del pubblico.

The Commercial Theatre is recognised by its quality. There may be a Commercial Theatre of Shakespearean representations as well as a

<sup>17</sup> Precedentemente citata da Craig nel celebre saggio dedicato all'attore, *The Actor and the Über-marionette*, «The Mask», I, 2, April 1908, pp. 3-15 (in seguito pubblicato anche in *On the Art of the Theatre*).

<sup>18</sup> A proposito di training e scuola dell'Arte del Teatro, si veda, della sottoscritta, *La scuola dell'arte del teatro tra le pagine di «The Mask»*, in «The Mask». *Strategie...*, cit., pp. 271-292.

<sup>19</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), «To save the Theatre of England», cit., p. 6.

<sup>20</sup> Quello che Craig definisce *New Movement*.

Commercial Theatre of kick=about ladies and melodramatic villains. If Madame Sarah Bernhardt were to produce Shakespeare in such a way as merely to catch the eye and tickle the palate of the thoughtless she would be serving the interests of the Commercial Theatre. If Mr Beerbohm Tree were to produce, let us say, the "Faust" of Goethe in such a way as to "please the million" in a manner "neither wholesome nor sweet" he would be serving the interests of the Commercial Theatre<sup>21</sup>.

La critica ha l'importante ruolo di separare il buono dal cattivo e dovrebbe comprendere le antiche e nobili tradizioni che governano il teatro prima di elaborare un giudizio. Se Craig contesta alla categoria dei critici in generale il non essere a conoscenza della vera Arte del Teatro e di ignorarne le leggi, muove un attacco ancora più specifico contro la critica anglosassone che, essendo disinformata su quanto accade al di fuori della Gran Bretagna, presenta come originali le imitazioni di allestimenti stranieri sui palcoscenici inglesi. La questione è da lui introdotta nelle prime pagine di *Towards a New Theatre*: «the London Press gets hysterical about third-rate imitators when it is the duty of the editors to see that we are given sound information about the origin of these imitations»<sup>22</sup>. Anche in «The Mask» sono molte le invettive contro la critica nel suo complesso o rivolte a singole personalità (soprattutto inglesi), tanto che Semar sembra avviare una propria personale battaglia contro questi professionisti. Apre infatti la piccola rubrica *Criticism Criticised*<sup>23</sup>, in cui offre stralci di testi pubblicati dai diversi critici per commentarli, o al fine di prendere le difese dell'artista attaccato.

Nel 1908<sup>24</sup> Craig sottolinea invece l'importanza delle istituzioni, le quali dovrebbero sostenere con borse di studio gli artisti per far sì che possano condurre le loro sperimentazioni, favorendo

<sup>21</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 3-4, May-June, 1908, p. 89.

<sup>22</sup> Gordon Craig, *Towards a New Theatre*, London & Toronto, J. M. Dent & Sons, 1913, nota 1, p. 5.

<sup>23</sup> La rubrica è annunciata in «The Mask», I, 11, January, 1909.

<sup>24</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», I, 8, October 1908, pp. 164-166.

così l'influenza sociale ed educativa del teatro. A contestualizzare l'intervento sono, nello stesso numero della rivista, *Some evil tendencies of the modern theatre*<sup>25</sup>, firmato da Craig e pubblicato in seguito anche nel volume *On the Art of the Theatre* (dove lo scritto è inserito nel contesto di altri saggi dedicati all'arte dell'attore, come quello celebre sulla Übermarionette e *Realism and the Actor*), insieme ad altri articoli rivolti all'Arte del Teatro e nei quali contesta alcune concezioni del teatro moderno. Per esempio, in *Plays and Playwrights. Pictures and Painters in the Theatre* (pubblicato precedentemente in «The Mask»<sup>26</sup>), Craig spiega perché in teatro non sia ancora possibile creare un'opera d'arte.

The tendency of the western theatre is to disregard the vital principles of the art... To invent or borrow with haste so-called reforms which may attract the Public, not those which are necessary to the health of the art... To encourage piracy and imitation instead of cultivating natural resource... To take the keys of the place from their rightful keepers, the artists, and to hand them over to the "Business man" or anyone<sup>27</sup>.

Va dunque cercata quell'unità nell'Arte del Teatro che il teorico della regia aveva precedentemente illustrato in *The Art of the Theatre*: in questo nuovo scritto tenta di spiegare cos'è che è venuto a mancare nel processo messo in atto per raggiungere tale unità. Craig constata che il teatro è gestito da uomini che pur avendo abilità commerciali non sono artisti. Inoltre, sono troppe le persone coinvolte nella sua direzione e chiamate a esprimere la propria opinione circa le scelte artistiche: il proprietario, il direttore amministrativo (talvolta più d'uno), i direttori di scena (che possono essere anche tre o quattro), il primo attore e la prima attrice. Spiega, «it is impossible for a work of art ever to be produced where more than one brain is

<sup>25</sup> Disponibile, nella traduzione italiana, con il titolo *Di alcune cattive tendenze del teatro moderno* in Gordon Craig, *Il mio teatro. L'Arte del Teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 58-67.

<sup>26</sup> «The Mask», I, 10, December 1908, pp. 198-199.

<sup>27</sup> Gordon Craig, *Some Evil Tendencies of the Modern Theatre*, «The Mask», I, 8, October 1908, pp. 149-154: p. 150.

permitted to direct»<sup>28</sup>. Torna dunque sul tema della regia, alla necessità di avere per la scena la visione creativa unica dell'Artista che tenga presenti le leggi originarie dell'arte del teatro e ribadisce, riprendendo i principi descritti nella pubblicazione del 1905, che solo un *régisseur* o uno *stage manager* che possenga la padronanza di tutti i mestieri del teatro potrà garantire questa unità.

A differenza di quanto avviene nei saggi scritti per i suoi libri, nel caso degli editoriali e degli articoli di «The Mask» Craig approfitta della diffusione e della periodicità della rivista per parlare nello specifico di determinate situazioni vissute dal teatro a lui contemporaneo e presentare così al lettore esempi concreti che possano avvalorare quanto affermato negli scritti fondamentali.

Something may be done by the younger men, but not if they are under the influence of their elders, because then you get an old young man. Something is being done in England at the miniature Court Theatre, but the influence of the author is too strong there... an author who uses the theatre for purposes of *réclame*. Something is being done in the Deutches Theatre in Berlin, but the influence of Jugend and Simplicissimus and Business men is too strong there. Besides, that Theatre shows signs of the borrowing fever at a dreadfully high temperature. Then there is also the little art Theatre in Moscow; full of energy, living realism so well that they even turn realism itself into a joke. Then there is Lugné Poe's "L'Oevre" and Antoine's Theatre, the two solitary efforts of Paris; but how little is achieved can be gauged by the last production by Antoine's of "Julius Caesar".

If all these little theatres were moving forward in the same direction, all of them having one common idea and following one code of *laws*, then some little good might be expected because they would all be in unison and in harmony; and the old-fashioned theatre with its plays and its scenery and its real actors would certainly be improved<sup>29</sup>.

L'articolo è di particolare interesse perché Craig sembra intravedere un'alternativa al teatro commerciale, quella dei "piccoli teatri": se questi sono spesso nominati da Semar nei suoi editoriali in

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 154.

occasione delle critiche mosse contro il naturalismo, tra le righe dei brevi editoriali si legge anche l'invito a una presa di posizione per il rinnovamento del teatro moderno e a una riscoperta delle leggi che lo governano. Pare dunque che Craig veda in questo tipo di teatro le potenzialità per attuare la riforma sperata. L'argomento torna infatti frequente nel 1918: in uno dei numeri della versione ridotta di «The Mask» del primo dopoguerra, Craig affida alla firma di Y.N.H. (Yoo-No-Hoo) il breve intervento-appello intitolato *Little Theatres and so on*<sup>30</sup>, in cui descrive come dovrebbero essere questi teatri e quale il loro programma.

The Theatre would seat twenty people comfortably; it would be open every day for an hour after midday and for an hour after sundown: it would stay open longer if any two or three desired to see more; ... Marionnettes of course, Master.

In off hours the three artists would be hard at work preparing festivities, cutting figures, writing dramas. The kettle would be always simmering, as it were; and if one out of 3,000,000 of these lads could do particularly well we could let him have three half holidays to himself to prepare us new wonders.

Some of us would stroll in at noon after lunch to see a show. A seat would cost twopence. What is that in hard Chinese cash, Master?

You could come once a year and you would leave us a bag of money to spend on improving our show<sup>31</sup>.

Craig scorge in questi piccoli teatri un tentativo di rinnovamento e, nonostante la loro tendenza al naturalismo, intravede in essi le potenzialità di un cambiamento verso un nuovo teatro. Consapevole che una riforma non possa essere proposta dai grandi teatri istituzionali, troppo soggetti alle politiche economiche, sembra invece considerare la possibilità di un ulteriore sforzo innovativo da parte dei direttori di questi piccoli teatri distribuiti in tutta Europa. Viene

<sup>30</sup> Y.N.H. (pseud. Gordon Craig), *Little Theatres and so on*, «The Mask», VIII, 10, 1918, pp. 37-38. Craig-Semar in precedenza coglie l'occasione per parlarne in *The Little Theatres of America*, «The Mask», VIII, 6, 1918, p. 23, e in *Size*, «The Mask», VIII, 9, 1918, p. 35.

<sup>31</sup> Y.N.H. (pseud. Gordon Craig), *Little Theatres and so on*, cit., p. 38.

spontaneo allora aprire qui un collegamento con quanto anni prima Craig auspicava in occasione del suo progetto di scuola come luogo in cui promuovere la sperimentazione, con una diffusione delle scoperte tra alcuni teatri situati nelle diverse nazioni d'Europa. Questa riflessione sorge anche dalla lettura del *Secondo dialogo fra un frequentatore di teatro e un regista*, pubblicato prima in «The Mask»<sup>32</sup> e successivamente in *On the Art of the Theatre* nel 1911, in cui indica tra i possibili sostenitori della sua scuola alcuni dei direttori dei piccoli teatri: Stanislavskij, Reinhardt e Antoine. Va ricordato inoltre che, nonostante la critica verso il loro approccio alla scena, Craig riconosce in questi stessi colleghi alcuni dei promotori di quel *New Movement* impegnato nel rinnovamento del teatro<sup>33</sup> e spesso preso in causa negli editoriali di Semar. Riprende ancora il discorso nel 1918 in due numeri consecutivi della rivista: nel breve scritto *No Little Theatre*<sup>34</sup> spiega che i piccoli teatri sono nel giusto poiché non sono “commerciali” e tentano di mettere in scena buone opere senza curarsi degli incassi. In *WANTED! Artists and Millionaires*<sup>35</sup> Craig commenta invece che gli stessi, in genere supportati da benefattori, dovrebbero poter contare su due diversi tipi di supporto, quello finanziario e quello di un pubblico amante del teatro, come quelli italiano, francese e tedesco.

### *L'eredità dei Comici*

Sono noti i maggiori scritti sull'attore pubblicati da Craig nella rivista, primo fra tutti il celebre *The Actor and the Über-marionette*,

<sup>32</sup> Gordon Craig, *The Art of the Theatre. The Second Dialogue*, «The Mask», II, 7-9, January 1910, pp. 105-126.

<sup>33</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», VI, 2, October 1913, pp. 180-184.

<sup>34</sup> *No Little Theatre yet no Commercial Playhouse either*, «The Mask», VIII, 6, September 1918, p. 21.

<sup>35</sup> *WANTED! Artists and Millionaires*, «The Mask», VIII, 7, October 1918, pp. 25-28.

comparso nel secondo numero del 1908<sup>36</sup>. L'attore è in parte oggetto dei pensieri di Craig in *The Artists of the Theatre of the Future*, pubblicato nei primi numeri di «The Mask»<sup>37</sup> e non va dimenticato il Symposium intitolato *Realism and the Actor*, presentato a partire dal numero di maggio del 1908<sup>38</sup>. Infine, alcuni articoli sono riservati alle maggiori personalità del teatro, come Henry Irving, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Giovanni Grasso, Angelo Musco e alla madre Ellen Terry.

Molto è stato detto sulle teorie che Craig elabora sull'attore e sull'arte della recitazione. Non ci soffermeremo dunque su questo, ma restando nell'ambito del nostro approfondimento cercheremo di capire quale sia il contributo che l'inglese ci lascia attraverso gli *Editorial Notes* di John Semar. Sono diversi i pareri, spesso illustrati in poche righe, mossi contro la critica a sostegno di attori e attrici, le considerazioni circa le scelte artistiche di determinati interpreti, i suggerimenti su training, scuola e comportamento da tenere nei confronti di *stage manager* e di altri professionisti della scena. Una serie di brevi interventi che, se presi in considerazione in modo organico, restituiscono chiaro e univoco il pensiero craighiano sulla grande famiglia dell'attore e soprattutto il suo sguardo sull'attore occidentale moderno.

Tra le righe degli editoriali ritroviamo inoltre alcuni dei principi sottolineati negli scritti fondamentali: requisito basilare ed essenziale per l'attore è che la sua recitazione non sia imitativa e naturalistica, che il suo gesto sia poetico e simbolico, rivolto ai sensi e non alla ragione. Anche in questo caso, come lo era per l'Artista del teatro, per far ciò è necessario che l'attore riscopra le leggi che governano l'arte e che le rispetti. Semar torna ancora una volta a indicare l'Oriente come esempio ideale, il Giappone in particolare<sup>39</sup>. È inte-

<sup>36</sup> Gordon Craig, *The Actor and the Über-marionette*, cit.

<sup>37</sup> Gordon Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, «The Mask», I, 1, March 1908, pp. 3-5 e «The Mask», I, 3-4, May-June 1908, pp. 57-70 (in seguito pubblicato anche in *On the Art of the Theatre*).

<sup>38</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Realism and the Actor. An International Symposium*, «The Mask», I, 3-4, May-June 1908, pp. 81-83.

<sup>39</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask» I, 2, April

ressante osservare che la breve “nota” dedicata alla presenza degli attori giapponesi ad Amsterdam è pubblicata nello stesso numero in cui compare *The Actor and the Über-marionette*, quasi a sostegno, da parte del caporedattore, delle teorie che Craig illustra nel celebre saggio; è invece nel numero successivo che pubblica *The Artists of the Theatre of the Future*, con le sue indicazioni circa l’azione necessaria, e quindi naturale perché giusta<sup>40</sup>.

Ma Craig va oltre, suggerendo spesso un tipo di recitazione che possa instaurare una comunicazione diretta con il pubblico, caratterizzata da un’azione rivolta ai sensi e non alla ragione: per l’attore in scena è fondamentale poter raggiungere simultaneamente tutto il pubblico e per ottenere ciò deve evitare di perdersi nel dettaglio. È ancora una volta nelle parole di John Semar che troviamo ribaditi questi principi, nel breve articolo del 1910 intitolato *Psychology and Drama*<sup>41</sup>.

Everything must be direct and simple in its appeal. Whether it be in tragedy or comedy, the appeal must be through the senses, not through the brain, for when we begin to think about the tragic or the comic we shall neither weep nor laugh.

So whether we are actors, stage managers or even scene painters, our study must be *how to reach everyone in the theatre simultaneously* so that they may respond simultaneously. When we know how to do this we shall know to deal in essentials and not in details, and the details will be thrown out into the scene dock<sup>42</sup>.

Lo scritto si conclude con alcuni suggerimenti:

1908, p. 25. L’intervento è ispirato dalla visita di un gruppo di artisti orientali ad Amsterdam che ha portato alcuni attori a pensare che una performance possa essere compresa anche se non si conosce la lingua in cui viene recitata e di conseguenza che la parola sia elemento non essenziale. Sui rapporti di Craig con il Giappone cfr. Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone. *Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone*, in «*The Mask*». *Strategie...*, cit., pp. 105-147 e in questo dossier, *Per risvegliare l’attore: il Giappone e l’Asia tra le righe di «The Mask»*.

<sup>40</sup> Gordon Craig, *The Artists of the Theatre of the Future*, cit.

<sup>41</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Psychology and Drama*, «*The Mask*», II, 10-12, April 1910, pp. 163-164.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 163.

Thus let the actor study how to walk about on the stage so beautifully that by this walking the feelings of the people shall warm and be set in motion. Let the actor think how he can make the sound of his voice beautiful so that on hearing it people shall want to listen to the sound. Let him not think that he can say that which is light or profound if his voice is never to float or fall, to glide or to leap, to run and to pull up abruptly. These and thousands of other moods and changes. And let him not think that he can make gestures and movements which shall be understood until he can make the movements which can be felt. Let him not concern himself about the meaning; let him only concern himself with the manner. And in order to do this he must feel the earth under his feet. As he treads the stage his whole body must be alive and his feet like those of Mercury. It is all this that made Edmund Kean a greater actor than any other English actor. It was through physical feeling, not by thinking or by reason<sup>43</sup>.

Secondo Craig, a garantire ancor più l'immediatezza della comunicazione e una contemporanea comprensione da parte di tutto il pubblico è una forma di recitazione simbolica. Ribadisce infatti in più occasioni l'importanza del simbolismo nell'arte e nel teatro: ne è un esempio *Symbolism*, un brevissimo articolo del 1910, che pubblica nel 1911 in «The Mask»<sup>44</sup> e in seguito nella raccolta *On the Art of The Theatre*.

Symbolism is really quite proper; ...it is sane, orderly and it is universally employed... it cannot be called theatrical if by theatrical we mean something flashy, yet it is the very essence of the theatre if we are to include its art among the fine arts.

Symbolism is nothing to be afraid of... it is delicacy itself; it is understood as easily by the ploughman or sailor as by kings and other men in high places. Some there are who are afraid of Symbolism but it is difficult to discover why, and these persons sometimes grow very indignant and insinuate that the reason why they dislike Symbolism is because there is something unhealthy and harmful about it. "We live in a realistic age" is the excuse they put forward. But they cannot explain how it is that they

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>44</sup> Gordon Craig, *Symbolism*, «The Mask», III, 7-9, January 1911, p. 130.

make use of symbols to tell us this, nor how it is that all their lives have made use of this same thing which they find so incomprehensible.

For not only is Symbolism at the roots of all art; it is at the roots of all life; ...it is only by means of symbols that life becomes possible for us. We employ them all the time.

The letters of the alphabet are symbols, used daily by sociable races. The numerals are symbols and chemistry and mathematics employ them. All the coins of the world are symbols and business men rely upon them. The crown and the sceptre of the kings and the tiara of the popes are symbols. The works of Poets and Painters, of Architects and Sculptors are full of symbolism; Chinese, Egyptian, Greek, Roman, and the modern artists since the time of Constantine have understood and valued the symbol. Music only became intelligible through the employment of symbols and is symbolic in its essence. All forms of salutation and leavetaking are symbolic and employ symbols, and the last act of affection rendered to the dead is to erect a symbol over them.

I think there is no one who should quarrel with Symbolism... nor fear it<sup>45</sup>.

All'interno delle rubriche della rivista, le riflessioni sull'essenza simbolica della recitazione si legano a considerazioni che ristabiliscono un collegamento con la storia<sup>46</sup> e che nello specifico accompagnano il lettore alla riscoperta della Commedia dell'Arte. La capacità di comunicare direttamente con il proprio pubblico, spiega Semar, era infatti una peculiarità degli attori della Commedia italiana, i quali si avvalevano di una recitazione spontanea (ma non accidentale), basata sull'improvvisazione. Uno spirito, quello della Commedia dell'Arte, che secondo Craig avrebbe la potenzialità di stimolare un rinnovamento del teatro moderno e di dare nuova vita all'Arte del Teatro. Infatti, approfittando dell'editoriale del luglio del 1910 per anticipare l'argomento trattato nei numeri successivi della rivista, coglie l'occasione di sottolineare che questa forma di spettacolo non ha soltanto un valore storiografico ma, sottolinea, è

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> A proposito dello spazio dedicato nella rivista al teatro del passato, si veda Lorenzo Mango, *Un dialogo con la storia. Craig, il documento e la cultura materiale del teatro*, in «The Mask». *Strategie...*, cit., pp. 237-260.

importante per l'insegnamento che può dare al giovane artista del futuro:

Here was a theatre which appealed to the ordinary public, to the man of culture and to the actors themselves. These actors were so excellent, so intelligent, perceived so well the advantage of communicating directly with their public instead of through the medium of a material foreign to them, that success came to them immediately<sup>47</sup>.

Nello scritto, Semar ripercorre le parole di Riccoboni<sup>48</sup> per sottolineare quanto gli attori italiani possedessero grande talento, padroneggiassero l'arte dell'improvvisazione, avessero una fervida immaginazione e grande capacità di espressione.

Interessante è anche il parallelo che Craig propone tra le modalità compositive della Commedia italiana e la prassi shakespeariana di completare la stesura delle opere solo dopo ripetute rappresentazioni e con l'apporto dell'ingegno recitativo dei suoi attori. In *Shakespeare's Plays*, pubblicato prima in «The Mask»<sup>49</sup> e poi in *The Theatre – Advancing* (con il titolo *Shakespeare's Collaborators*), elogia gli attori come i principali assistenti del drammaturgo inglese e afferma che le sue opere sono il frutto di una collaborazione con una nuova arte drammatica, sulla scia di una tendenza arrivata dall'Italia. Ma se da un lato riconosce nell'attore elisabettiano un “maestro dell'improvvisazione” all'altezza dei comici italiani, dall'altro Craig non rinuncia a dare una stoccata al proprio paese natale: lamenta infatti come, nel presente, in Inghilterra l'improvvisazione venga spesso contestata, perché *theatrical*, da una critica impreparata che ha attribuito una valenza negativa ai termini *artistico* e *teatrale*. Questo atteggiamento dimostra scarso buon gusto nel preferire una recitazione basata sull'imitazione, quando proprio

<sup>47</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Editorial Notes*, «The Mask», III, 1-3, July 1910, pp. 42-51: p. 50.

<sup>48</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *The Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, «The Mask», III, 7-9, January 1911, pp. 149-150.

<sup>49</sup> Gordon Craig, *Shakespeare's Plays*, «The Mask», IX, 2, October 1913, pp. 163-168.

l'abilità nell'improvvisazione è invece, secondo Craig, il maggior talento dei comici<sup>50</sup>.

Non è un caso, spiega, che l'aggettivo *theatrical* in Inghilterra sembri essere usato anche nei confronti di un tipo di spettacolo che la critica non considera all'altezza del teatro istituzionale, il *Music Hall*, l'unica forma scenica che sembra invece aver colto l'eredità della Commedia dell'Arte. La questione è ripresa negli *Editorial Notes* del gennaio 1911, in un breve trafiletto intitolato *Madame Bernhardt and Variety*, dove Semar si schiera in difesa dell'attrice francese, criticata per aver scelto di apparire sulla scena del Music Hall di Londra, descrivendo quello spazio quale unica forma viva e creativa del teatro moderno.

The casual critic condemns what he wrongly supposes to be her “desertion of the Theatre”. But consider for a moment what she “deserts”.

She leaves a worn out artificiality for a living artificiality; ... what is her offence? She has been guilty of making one step in the right direction.

The modern theatre is worn out; it never was so worn out as it is today. The music hall cherishing as it does so much creative talent of a somewhat exaggerated order is very much alive. Half, if not more, of the music hall “turns” may be called ‘creative’. Madame Yvette Guilbert’s performances are the finest examples of the living music hall... Madame Bernhardt does no creative work of this kind, but the fact of so celebrated a performer appearing on the music hall stage must be accepted as the “legitimate” theatre’s recognition of the force of what is known as the “variety” stage.

This variety stage is the sole remaining link connecting us with that stupendous achievement of the sixteenth century known as the Commedia dell'Arte.

It is not the Commedia but it has certain marked resemblances to it.

Madame Bernhardt and the “legitimate” theatre are both to be congratulated on their good sense<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *The Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, cit.

<sup>51</sup> John Semar (pseud. Gordon Craig), *Madame Bernhardt and Variety, Editorial Notes*, «The Mask», III, 7-9, January 1911, pp. 144-146: p. 145. L'argomento di una derivazione del Music Hall dalla Commedia dell'Arte e il suo valore quale unica

A Yvette Guilbert, artista di Music Hall tra le più celebrate da Craig<sup>52</sup>, dedica un breve articolo in *The Theatre – Advancing*<sup>53</sup>, precedentemente pubblicato in «The Mask» all'interno della rubrica *Book Reviews*<sup>54</sup>. Lo scritto è inserito tra i saggi che riguardano altre attrici illustri (Sada Yacco ed Eleonora Duse). Nella rivista invece l'articolo compare in un numero del 1911, anno in cui il periodico è ampiamente dedicato alla Commedia dell'Arte, con la pubblicazione di testimonianze storiche tradotte in inglese e di articoli storiografici, dedicati alla recitazione e ai grandi attori della commedia. In questo numero di «The Mask», presentando un libro pubblicato dalla stessa Guilbert, Craig coglie l'occasione per tesserne le lodi, come donna e attrice, definendo la sua arte "poesia": «that she is also a great actress is a detail, and certainly it in no way detracts from her great personal verity. This can be said of but few women. When women become actresses they become something false»<sup>55</sup>. Preferisce considerarla prima poetessa che attrice poiché ciò che crea è poesia e, a differenza di molte altre interpreti, la Guilbert ha affrontato la sua strada con sincerità, senza lasciarsi trascinare dall'ambizione della fama, dedicando invece l'intera vita alla scena e rifiutando di scendere a compromessi. È una poetessa combattente, non un'attrice, poiché le attrici non lottano mai per una causa: «She is all we admire most; she is that which fights against all that is mean, ugly or vulgar: against that vast Rebellion of man and woman who sin against Nature and God – in being small»<sup>56</sup>.

L'attrice è celebrata anche in un breve scritto nel 1928:

forma spettacolare che ancora accoglie l'improvvisazione, è ripreso da Semar anche in *The Commedia dell'Arte or Professional Comedy*, pubblicato nelle ultime pagine dello stesso numero della rivista.

<sup>52</sup> Da notare, in un elenco dei nomi degli artisti che partecipano al Movimento per il Nuovo Teatro, presente nel BookNotes 'Mss6' (1913-1916), (BnF, ASP, EGC-MS-B-1382), come Craig, tra tutti, abbia evidenziato quale 'creatrice' insieme alla Duncan soltanto Yvette Guilbert.

<sup>53</sup> Gordon Craig, *Yvette Guilbert*, in *The Theatre – Advancing*, pp. 229-231.

<sup>54</sup> E. E. (pseud. Gordon Craig), *Struggles and Victories by Yvette Guilbert and H. Simpson*, «The Mask», IV, 1, July 1911, pp. 65-66.

<sup>55</sup> Gordon Craig, *Yvette Guilbert*, cit, p. 229.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 231.

We were delighted to read of Madame Yvette Guilbert's triumph in London – her tenth, or is it her twelfth, triumph there. She never fails so how can she do anything but triumph. She is all that one looks to in a fine woman who walks in the theatric fields – in gloves too.

But she might go with gloves or gloveless, for she is and will be ever the example for every other woman on every stage to follow.

As an expression, as a voice, a face, – in her immense reserve – and in her abandon, she is ever first-class.

And as a woman of intelligence and of character we think there have not been many such on the European stage for a century or two<sup>57</sup>.

Il *Music Hall* è infine oggetto di una lettera di Craig all'editore nella quale si schiera apertamente a suo favore e in difesa degli attori che ne fanno parte (una parte della grande famiglia a cui anche lui appartiene). Qui l'inglese si scaglia contro i vescovi di Londra e Kensington che condannano questa forma teatrale perché indecente: un attacco insensato, quello della Chiesa, poiché rivolto al lato profano dell'essere umano. Per sua natura, spiega Craig, l'uomo possiede infatti sia un lato divino che un lato profano e come lui, anche l'attore è per metà prete e per metà zanni. La parte della famiglia degli attori che dovrebbe essere attaccata è allora quella che appartiene ai maggiori teatri inglesi e che per secoli ha promesso un teatro sacro e non ha saputo poi mantenere la parola. Il *Music Hall* è costituito invece da quegli attori, eredi dei comici italiani, che si dedicano al diletto delle persone e non va per questo condannato poiché essi provvedono a soddisfare tanto il profano quanto il sacro, proprio grazie alla loro completa comprensione dell'umanità<sup>58</sup>.

Ancora una volta Craig approfitta delle rubriche presenti in «The Mask» per perorare un rinnovamento del teatro attraverso un concreto riferimento al presente, rendendo così le sue proposte più tangibili e la sua idea di teatro possibile. Se infatti le critiche al teatro moderno fondano e giustificano la necessità di un cambiamento, il discorso sul teatro a lui contemporaneo gli fornisce il contesto da

<sup>57</sup> "Last Words", «The Mask», XIV, 2, April, May, June 1928, p. 94.

<sup>58</sup> Gordon Craig, *The Music Hall and the Church, Letters to the Editor*, «The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 257-259.

cui quel cambiamento può avere inizio e in cui intravede qualche possibilità per la nascita di un nuovo teatro grazie anche a colleghi – attori, registi, pedagoghi – che spesso critica, ma che in fondo riconosce partecipi al *New Movement*.

Matteo Casari

PER RISVEGLIARE L'ATTORE: IL GIAPPONE E  
L'ASIA TRA LE RIGHE DI «THE MASK»

Il presente intervento prosegue, e se possibile conclude, il saggio «*The Mask*» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone<sup>1</sup> col quale si è fornita una prima ricostruzione, su base documentale, dei legami diretti di Craig con il Giappone. L'individuazione del “drappo nipponico” – come lo si era definito – tessuto dal regista inglese ha permesso di ordinare in un intreccio di trama e ordito l'afflusso delle informazioni sul teatro giapponese, e sulla cultura nipponica *tout court*, che Craig ha nel tempo assorbito e interiorizzato riversandole contestualmente sulle pagine di «*The Mask*». A quello studio, quindi, si rinvia per l'inquadramento del modo in cui Craig si è rapportato al Giappone – mai un modello da copiare ma un orizzonte teatrale che ha dimostrato nella storia come le idee più ardite sul Teatro del Futuro potessero trovare una risposta concreta – e all'Asia, «*The Holy East*», dove il legame del teatro col sacro non si era mai spezzato. Un altrove nello spazio e nel tempo che dichiarava la possibilità del qui e ora della riforma agognata. L'importanza del Giappone in Craig è direttamente proporzionale alla costanza con la quale articoli, editoriali, note, immagini, recensioni si sono susseguiti nei vent'anni di vita della rivista<sup>2</sup> per raccontare la scena nipponica e per argomentare su realismo, essenzialità della scena, uso della maschera, educazione del pubbli-

<sup>1</sup> Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone, in «*The Mask*». Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo», Dossier a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia, «Teatro e Storia», n.s., n. 40, 2019, pp. 104-147.

<sup>2</sup> Cinzia Toscano, *The Holy East. Articoli, note, recensioni e immagini sul teatro orientale*, *ivi*, cit., pp. 149-159.

co, formazione dell'attore, rapporto maestro-allievo, contiguità tra teatro d'attori e di figura.

Queste pagine si propongono di superare, tesaurizzandola, la mera individuazione dei contatti giapponesi di Craig per cominciare ad acclarare quanto essi, assieme al più generale interesse per l'Oriente, ne abbiano influenzato il pensiero penetrando fin nelle sue idee più note e dibattute. La cultura giapponese e la conoscenza progressivamente affinata dei generi teatrali del Sol Levante, delle loro tecniche e filosofie di riferimento, vengono via via incorporati da Craig producendo una sorta di mutazione culturale che eleva le affinità innate a una matura comunanza intellettuale. Esempio plausibile di questa convergenza è l'Idea di Übermarionette, un'idea mutevole e contraddittoria alla quale si giungerà nella seconda parte di questo intervento. Non prima di aver consolidato il fondo dell'ipotesi di lavoro attraverso un'ulteriore indagine sui rapporti intessuti da Craig con interlocutori giapponesi arricchendo il quadro delineato nel contributo precedente.

Escludendo Noguchi Yone<sup>3</sup>, che manterrà nel tempo una corrispondenza assidua con Craig e grazie al quale «The Mask» pubblicherà un cospicuo numero di articoli sul Giappone, i fili che legano il regista inglese e i suoi referenti giapponesi sono spesso esili, se non esilissimi, ma fitti: letti nel loro insieme, nel loro fare massa, permettono di dire qualcosa sul modo di scrivere e pensare di Craig e per questo si ritiene utile partire da tre carteggi inediti sfuggiti al vaglio della prima ricerca e rinvenuti tra la corrispondenza non catalogata conservata alla BnF di Parigi. Scartando il criterio cronologico si inizierà dall'estemporaneo carteggio con Kigawa Shunpei per passare alla lettera inviata da Craig a un gruppo, Toride, raccolto attorno a una compagnia teatrale e a una rivista operanti a Tokyo, fino a giungere allo scambio con Kōri Torahiko, drammaturgo di rango capace di affermarsi nel Vecchio Continente dopo uno straordinario successo giovanile in patria.

<sup>3</sup> Sul rapporto tra Noguchi e Craig si veda Matteo Casari, «The Mask» e il Giappone..., cit., pp. 124-131.

### *Carteggio con Kigawa Shunpei*

In data 1 gennaio 1928 Kigawa Shunpei invia una lettera a Craig<sup>4</sup>. La busta, conservata con la missiva che consta di tre fogli, esplicita un secondo mittente, Tanno Kijin: la sua lettera deve essere andata smarrita come pure una xilografia intitolata *A Dragon* realizzata da Kigawa e allegata dallo stesso in omaggio a Craig<sup>5</sup>.

Entrambi i mittenti erano artisti e l'interesse di Kigawa per Craig è mosso dall'apprezzamento di *Woodcuts and some Words*<sup>6</sup>. Ammirato per la capacità compositiva Kigawa evidenzia, giustificandone il motivo con la sua educazione all'immagine giapponese, qualche dubbio sull'uso della linea nelle opere di Craig: «Frankly saying, some of your woodcuts are not refined in "lines". But it may be I who are to blame for that. Because we are too familiar with those of Hiroshige or of Sharaku. And, of course, your powerfulness [sic!] pays for that»<sup>7</sup>. Alla debolezza individuata Kigawa accosta subito un apprezzamento senza riserve: «Your sense about black, white and grey, or in other words, that of the light, is wonderful»: Kigawa ne deriva che Craig e Chaplin dovrebbero collaborare per fare finalmente del cinema un'«Arte». Ben consapevole delle note caratteriali craighiane ridacchia immaginando le dinamiche del duo all'opera: «But, then, you and he are apt to quarrel in working, because you are the last man to compromise, and so may be Mr.

<sup>4</sup> BnF, ASP, EGC-Mn-Kigawa, (S.).

<sup>5</sup> Ringrazio il professor Yamamoto Harufumi dell'Università di Yamagata e il Museo d'Arte di Yamagata per l'aiuto nel recuperare notizie biografiche su Tanno Kijin. Tanno (1905-1944) ha iniziato la carriera da pittore in stile occidentale per poi convertirsi al *nihonga* (stile giapponese) seguendo il maestro Bakusen Tsuchida (1887-1936). Ha lavorato come pittore di scenografie teatrali e fu attivo tra Kyoto, Tokyo e Yamagata, sua provincia di origine. Su Kigawa, purtroppo, non sono emerse notizie biografiche.

<sup>6</sup> Edward Gordon Craig, *Woodcuts and Some Words*, London, Dent & sons, 1924.

<sup>7</sup> Nessuna opera di questi artisti sarà pubblicata su «The Mask». Noguchi ha regalato a Craig una copia autografa del suo *Hiroshige* edita a New York nel 1921 (BnF, ASP, 4-EGC-737). Nel colophon Craig lascia un appunto che rinvia a pagina 30, dove si trovano per sottolineate alcune righe dedicate al suo amato Hokusai.

Chaplin, ha, ha, ha»<sup>8</sup>. La fama di Chaplin in Giappone è stata vasta. Nel noto *goichigo jiken* (incidente del 15 maggio) del 1932, a Tokyo, Chaplin scampò all'uccisione durante un tentativo di colpo di stato che ha visto l'assassinio dell'allora Primo Ministro giapponese. Gli attentatori ne avevano pianificato l'omicidio per indurre la discesa in guerra degli USA.

All'ilarità sulla coppia Craig-Chaplin segue una sezione più mesta nella quale Kigawa fornisce rarefatti cenni su *nō* e *bunraku* menzionando di sfuggita il *kabuki*. Nulla di nuovo e interessante se non fosse per un riferimento alla condizione di progressivo abbandono dei primi due generi: «Nō and Bunraku are not much cherished by the common people now-a-day. For the American commercialism has utterly taken hold of the people, you see. They perish year after year. They will become unable to exist before long, owing to the economical reasons»<sup>9</sup>. Queste informazioni arrivano troppo tardi a Craig per trovare spazio su «The Mask» dove il pubblico giapponese, in quella tensione essenzialista che in Craig è molto evidente, è elogiato a più riprese per la capacità di apprezzare i generi tradizionali e per l'educazione con la quale fruisce gli spettacoli. Ma se anche fossero arrivate prima è poco probabile che Craig intendesse utilizzarle andando a minare uno degli *exempla* più efficaci nelle sue mani per criticare la scena a lui coeva raffrontandola a quella nipponica. Non ci sono tracce di eventuali risposte da parte di Craig.

<sup>8</sup> Chaplin appare più volte su «The Mask», nel 1927 è accostato ad attori come Bernhardt, Salvini, Irving, Lemaître – uomini e donne «of genius as great as that possessed by Signora Duse» – in un articolo in cui vari passaggi potrebbero essere ricondotti alla Übermarionette. Gordon Craig, *The Whole is Greater than the Part*, «The Mask», XIIbis, 2, April 1927, pp. 49-53.

<sup>9</sup> Se il *bunraku* andrà effettivamente incontro a difficoltà economiche importanti il *nō*, dopo la breve fase di incertezza aperta dalla restaurazione imperiale (1868), si assesterà relativamente presto. Kigawa si riferisce forse alla situazione della provincia.

*Carteggio con Kishida Tatsuya e la rivista «Toride»*

Del 6 luglio 1920 è una lettera a firma Gordon Craig inviata a Mr. Kishida<sup>10</sup>, membro di un gruppo di artisti che a Tokyo ha animato tra il 1912 e il 1913 la compagnia teatrale Toride-sha e la collegata rivista «Toride» cui fa esplicito riferimento Craig: «Some years ago you and some young Japanese gentlemen issued a journal of “The Art of the Theatre”. In one of the copies which you sent to me you made a picture of me – you also translate some of my writings I believe». Craig si rivolge a Kishida Tatsuya (1892-1944), tra i fondatori della compagnia Toride-sha, che avrebbe poi avuto un futuro brillante in qualità di produttore in seno alla compagnia di rivista femminile Takarazuka. Craig ha una richiesta: «I should like to publish one or two or more of my foolish book in Japan. No? is it not possible? Is Japan too clever to permit that?». Un tono diretto e ammiccante, adatto a un interlocutore giovane parte di una realtà altrettanto giovane che Craig sente impegnata in un cammino parallelo al suo. Appena prima della domanda diretta scriveva: «Is To-ri-de still existing. Are you discovering new and better things. It is very difficult very easy and very lovely is it not? →». Craig punta sulle traduzioni dei suoi libri ma non lascia sfumare l’opportunità di far arrivare ai suoi interlocutori notizie sulla rivista, la cui pubblicazione in quel momento era sospesa. Sul margine destro del foglio, scritta dal basso in alto, leggiamo questa corsara affermazione: «“The Mask” will begin to fight once more before long →». In realtà il combattimento riprenderà solo nel 1923.

«Toride» e il suo promotore e direttore Minoru Murata (1894-1937) – attore e drammaturgo, diventerà regista cinematografico dopo il 1920 – appaiono nell’elenco abbonati di «The Mask» del 1923 conservato al Gabinetto Vieusseux di Firenze<sup>11</sup> ma la lettera, visto il riferimento alla copia di «Toride» inviata a Craig, retrodata potenzialmente di un decennio l’incontro epistolare tra i corrispon-

<sup>10</sup> BnF, ASP, EGC-Mn-Kishida. Craig scrive erratamente Kiskida, e questo nome è riportato sul fascicolo che contiene la lettera.

<sup>11</sup> Gabinetto Vieusseux, DNL II.5.2.

denti. Questo gruppo di artisti, quindi, potrebbe aver alimentato il flusso d'informazioni riversatesi poi su «The Mask» già nei primi anni Dieci. Sulla direttrice opposta «Toride»<sup>12</sup> ha pubblicato vari scritti craighiani – *The Actor and the Über-Marionette* ad esempio – e diversi interventi dedicati alla sua opera<sup>13</sup>.

Pur giovanissimi, tutti liceali alla Scuola Normale di Tokyo, i membri della “galassia Toride” erano riusciti a distinguersi per il proprio lavoro, ben allignato nel simbolismo e nella lezione craighiana grazie al materiale fotografico delle scene create da Craig che giungeva alla libreria Maruzen<sup>14</sup>. Con Murata, Kishida e gli altri a spulciare tra gli scaffali di Maruzen c'era anche Itō Michio<sup>15</sup> il

<sup>12</sup> <<https://ci.nii.ac.jp/ncid/AA11862930>> (18/05/2020). Le limitazioni di accesso alle biblioteche a causa della pandemia Covid-19 non hanno reso possibile visionare i microfilm della rivista al fine di identificare le traduzioni da e gli articoli su Craig.

<sup>13</sup> Si sono riscontrati dati precisi solo sul n. 7 (settembre 1913) dove appaiono *Kurēgushi «Makubes» Zatsuron* (Vari discorsi sul *Macbeth* di Craig) e *Kurēgushi dezainkai* (Spiegazioni del design di Craig) entrambi di Shirō Izu, autore su cui non sono emerse informazioni: <<https://jyunku.hatenablog.com/entry/2019/04/05/200048>> (24/05/2020). Ringrazio l'amico e collega Hideyuki Doi per questa segnalazione.

<sup>14</sup> Fondata nel 1869 con lo scopo di introdurre il sapere e la cultura occidentali e creare spazi di riflessione intellettuale. Christine Greiner la indica come luogo nel quale, in quegli anni, le pubblicazioni di Craig, in particolare le foto dei suoi allestimenti scenici, erano fruiti dai giovani innovatori teatrali. *O teatro Nō e o Occidente*, São Paulo, Annablume, 2000, pp. 62-63.

<sup>15</sup> A fine 1912 Itō lascerà il Giappone per l'Europa giungendo prima in Germania e poi in Inghilterra dove andrà a ingrossare le fila di una nutrita e attiva comunità artistica giapponese che nel periodo bellico si inserì nei circuiti culturali d'avanguardia londinesi. La fama di Itō è visceralmente legata alla sua collaborazione con Yeats e all'interpretazione del primo *nō* yeatsiano, *At the Hawk's Well*, andato in scena nel 1916. Per qualche motivo Itō ha monopolizzato l'interesse di chi ha ricostruito i fatti di quel seminale incontro lasciando sullo sfondo – più spesso ignorando totalmente se non in alcuni studi di area anglosassone e giapponese – altre presenze che non furono di minor importanza. Ad esempio Kōri Torahiko e Kumé Tamijirō, parimenti coinvolti nelle sperimentazioni di Yeats, che ben più di Itō erano portatori di conoscenza sul *nō*: entrambi lo avevano praticato fin dall'infanzia e il grande maestro Kanze Sakon tentò di adottare Kōri date le eccellenti qualità vocali dimostrate in anni di pratica. Per una ricostruzione storica più attenta a riconoscere il ruolo di tutti i protagonisti coinvolti, inquadrandola nel più ampio scenario della sperimentazione teatrale coeva, si vedano Chiba Yoko, *Kori Torahiko and Edith Craig: A Japanese Playwright in London and*

quale prenderà parte, nel 1912, allo spettacolo di debutto del gruppo: *Intérieur* di Maeterlinck. Tra il pubblico due spettatori d'eccezione, Tsubouchi Shoyō e Osanai Kaoru, a segnalare la qualità della sperimentazione in corso e l'intimo legame con l'orizzonte craighiano<sup>16</sup>.

### *Carteggio con Kōri Torahiko*

«Before Kori Torahiko left for Europe in 1913, he was already well known among the literary circles of Japan as a precocious young talent who had made a sensational debut at the age of twenty»<sup>17</sup>. *Enfant prodige* della drammaturgia nipponica Kōri sarà il primo autore teatrale giapponese a essere prodotto all'estero con un cast occidentale. In entrambi i casi, nel 1917 con *Kanawa. The Incantation* e nel 1922 con *The Toils of Yoshitomo: A Tragedy of Ancient Japan*, a dirigere gli allestimenti fu Edith Craig (1869-1947), sorella di Gordon, con i suoi Pioneer Players. Nonostante la strettissima collaborazione avuta con la regista inglese non sarà Edith a introdurre Kōri al fratello Gordon, bensì tale Mrs Beran Williams. I rapporti tra i fratelli risultano più che positivi e i carteggi tra i due, assai intensi fino al 1903, si protraggono almeno fino al 1930<sup>18</sup>. Allo

*Toronto*, «Comparative Drama», vol. 30, n. 4, winter 1996/1997, pp. 431-451; David Ewick, *Notes Toward a Cultural History of Japanese Modernism in Modernist Europe, 1910-1920. With Special Reference to Kōri Torahiko*, «The Hemingway Review of Japan», n. 13, June 2012, pp. 19-36; Grace Brockington, et. al, eds, *Theatres of War: Experimental Performance in London, 1914-1918 and Beyond*, «British Art Studies», n. 11, March 2019, <<https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-11>> (30/05/2020).

<sup>16</sup> Tsubouchi Shoyō (1859-1935), studioso, drammaturgo e traduttore shakespeariano, siederà nell'International Committee della School for the Art of the Theatre di Craig; Osanai Kaoru (1881-1928), considerato il padre dello *shingeki* (nuovo teatro), è stato spettatore a Mosca dell'*Hamlet* di Stanislavskij-Craig e ha firmato vari articoli su Craig traducendone anche degli scritti. Sui due e sui loro rapporti con Craig si veda Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone..., cit., pp. 114-119 e 131-134.

<sup>17</sup> Chiba Yoko, *Kori Torahiko* ..., cit., p. 431.

<sup>18</sup> Roberta Gandolfi, *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 23-38. Sui fondi che conservano i carteggi tra Edith e Gordon si veda *ivi* nota 21, p. 33.

stato attuale non è possibile stabilire se questa mancata condivisione sia la spia di un qualcosa di rilevante ma, almeno tra parentesi, va notato. Poco considerato dagli studi, Kōri fu in realtà un personaggio di spicco del suo tempo la cui affermazione è comprovata dalla diffusione delle sue opere principali: *Kanawa* sarà tradotta in francese e italiano, *The Toils of Yoshitomo* in tedesco, francese, italiano e polacco. Ellen Terry considerava quest'ultima una delle migliori tragedie dai tempi di Shakespeare tanto da offrirsi di recitarne, da fuori scena, alcuni versi nell'allestimento londinese della figlia – al Little Theatre dal 3 al 21 ottobre 1922 – producendo grande attesa per l'evento e favorendo le recensioni positive riservate allo spettacolo<sup>19</sup>.

Il 5 aprile 1918, da Londra, il giovane drammaturgo giapponese invia a Craig una lettera ricevendo dallo stesso una risposta già il 13 dello stesso mese<sup>20</sup>. La lettera è breve e carica di deferenza, e serve a Kōri per accompagnare l'invio di due sue opere: *Kanawa* e, probabilmente, *Saul and David* (1917) oppure *Absalom* la cui scrittura è iniziata proprio nel 1918. La prima, ricorda il mittente, è una breve opera ed è stata messa in scena dai Pioneer Players, la seconda è più ampia ed è entrata nel repertorio del The Plough<sup>21</sup>.

Kōri ammirava Craig da tempo: «I have been one of the admirers of your work once I was in my own country». Parlano in tal senso le sue posizioni più volte espresse attraverso scritti teorici, opere teatrali e conferenze poiché anch'egli è da annoverare tra i traduttori di Craig in Giappone: sfogliando il catalogo online della rivista «Jijishinpō» si individuano *Kindai no gekijō ni okeru aku keikō* uscito nel 1912, ossia *Some Evil Tendencies of the Modern Theatre*<sup>22</sup> e *Kindai no geijutsu ni okeru aku shumi* che alla lettera

<sup>19</sup> Chiba Yoko, *Kori Torahiko...*, cit., p. 441.

<sup>20</sup> BnF, ASP, EGC-Mn-Khori. Il drammaturgo si firma Khori e con questo nome è indicato nel fascicolo che contiene la lettera. Nel testo si è utilizzata la traslitterazione secondo il sistema Hepburn adottato per tutte le occorrenze dal giapponese.

<sup>21</sup> Sul The Pluog Club, fondato nel 1917 «for the purpose of stimulating interest in good art of an unconventional kind» si veda Grace Brockington, et. al, eds, *Theatres of War...*, cit.

<sup>22</sup> «The Mask», I, 8, October 1908, pp. 149-154.

sarebbe *Il cattivo gusto dell'arte moderna*<sup>23</sup>. *Some Evil Tendencies of the Modern Theatre* è un corposo articolo di militanza nel quale Craig batte punto per punto i tasti forti della sua polemica con il teatro coevo salvando, in un inciso, quello orientale. Molti nodi dell'articolo, come l'avversione al realismo, riecheggiano una conferenza londinese tenuta da Kōri, e riportata da Chiba, nella quale il drammaturgo indica i generi scenici tradizionali come basi per un nuovo teatro capace di far sua la lezione del *nō*, del grottesco e artificiale stile recitativo *aragoto* del *kabuki* e delle marionette che potrebbero essere le pioniere di una nuova scena<sup>24</sup>.

E un'opera per marionette era *Kanawa*, parte di una trilogia non conclusa sulla gelosia femminile basata su riscritture di *nō* classici. *Kanawa* ha il suo antecedente nell'omonimo *nō*, ma l'elaborazione di Kōri è quanto mai libera. Piccole marionette con tiri, e non quelle *bunraku*, erano le esecutrici inorganiche originali ricordate dall'autore nel prologo della versione inglese, nel quale presenta il suo «humble handiwork, which once in his own islands he entrusted his beloved marionettes to show to other audiences»<sup>25</sup>. Nel 1917 Edith Craig la porterà in scena con attori in carne e ossa, tra questi lo stesso drammaturgo che leggerà il prologo dal palco, in un'operazione teatrale che fu mossa dalla profonda impressione suscitata da *At the Hawk's Well* visto l'anno precedente<sup>26</sup>.

Nella risposta di Craig a Kōri – tre fogli, di cui il terzo è un *addendum* – il regista inglese apprezza della sanguinolenta *pièce* la qualità della lingua, un inglese che lo stupisce e non credeva pos-

<sup>23</sup> Non è emerso alcuno scritto di Craig che rechi questo titolo. Altre traduzioni potrebbero annidarsi nell'antologia della sua opera omnia, *Kōri Torahiko Zenshū*, purtroppo non consultabile online. Ringrazio la collega Yokota Sayaka per queste informazioni e per l'aiuto nell'individuazione delle traduzioni craighiane di Kōri. Nuovamente la pandemia non ha reso possibile l'accesso alle fonti cartacee per ampliare e precisare la ricerca.

<sup>24</sup> Yoko Chiba, *Kōri Torahiko...*, cit., p. 438.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 441.

<sup>26</sup> Sul teatro per marionette recitato da attori in carne ed ossa, in relazione al modernismo e in parte a Craig, si veda Carrie J. Preston, *Modernism's Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio*, «Modernist Cultures», vol. 9, n. 1, 2014, pp. 115-133. Su Itō è analizzata *Pizzicatti (Marionette Dance)*.

sibile per uno straniero<sup>27</sup>. Craig non si occupa dell'altro dramma inviato, punta la sua risposta esclusivamente su *Kanawa*:

I fancy I find traces in your drama of your having studied my methods.

- but then I had also studied the noble methods of your country's art  
 - and again your country had studied long the methods of its parent land  
 - and it in turn had gone somewhere to school.

Is it not as dangerous as futile to study from anything but nature, as it is dangerous (for impossible) to study alone from nature.

Anyhow and anywhere this is certain: it is as possible as it is sweet and gracious to be loyal where we admire.

Craig si pone come un maestro di fronte all'allievo ma, con un'insolita umiltà, dichiara pure i suoi debiti rispetto la tradizione cui l'allievo appartiene. Degno di nota il richiamo finale alla lealtà, concetto che in «The Mask» si associa sovente a obbedienza e disciplina, tutti e tre, nello stesso periodico, ricondotti il più delle volte al Giappone<sup>28</sup> e al praticantato quale via ideale per accedere all'Arte lungo un percorso di umiltà e abnegazione. La lettera dimostra quanto Craig avesse assorbito i paradigmi culturali giapponesi applicandoli alla conversazione per stabilire un dialogo consonante, quasi empatico. Richiama ad esempio, in un altro passaggio, la prosa di *The Book of Tea* (1906) di Okakura Kakuzō ritenendola

<sup>27</sup> Va detto che alla definizione degli scritti inglesi di Kōri collaborò Hester Sainsbury (1890-1967). Kōri fu, fino alla precoce scomparsa, sentimentalmente legato a Mrs Sainsbury, poetessa, danzatrice, illustratrice e animatrice della Choric School, una sorta di club animato soprattutto da artiste che volevano condurre la danza un passo oltre la sua condizione contingente attraverso performance mosse da profonde ragioni creative e sperimentali. Mrs Sainsbury puntava a ciò che lei stessa definiva «“a purely conventional method of representation both in acting and dancing” in order to express emotion, unadulterated by “impure” realism or “the equally destructive element of the performer himself”», John Rodker, *The Choric School*, «The Drama», August 1916, p. 439. Citato in Grace Brockington, et. al, eds, *Theatres of War ...*, cit.

<sup>28</sup> Si veda Matteo Casari, «*The Mask*» e il Giappone..., cit., in particolare pp. 124-131.

migliore rispetto a quella del precedente volume dello stesso autore *The Ideals of the East* (1903). L'interesse focalizzato su *Kanawa* e il professarsi allievo della scuola nipponica potrebbero trovare un nesso forte con i *Drama for Fools*, drammaturgie per marionette, sui quali Craig lavorava da tempo e che esattamente in quel momento stavano per essere in parte pubblicati nella nuova avventura editoriale di «The Marionette»<sup>29</sup>. Il personaggio Cockatrice (il Basilisco) compare in più opere e può essere ritenuto un emblema del teatro giapponese. Vi allude Craig in *Blue Sky*<sup>30</sup> dove, in una nota a una didascalia, chiarisce che Cockatrice impiegherà dai cinque agli otto minuti a entrare in scena come in molti esempi offerti dal teatro giapponese dove l'attore può impiegarne anche dieci<sup>31</sup>.

L'*addendum* serve a Craig per lamentare il deplorabile stato del teatro che Kōri, figlio di una tradizione artistica altissima, è obbligato a vedere in questo momento storico, il peggiore di cui l'Inghilterra abbia memoria. Craig si accommiata, quindi, ritornando al tema della lingua: «The language is no longer rich as once it was – its colour, as you will have noted, is lemon yellow. Once it was golden. And to the ear a rich natural music».

### *Agli orienti della Übermarionette*

La ragnatela nipponica di Craig, fatta anche delle molte letture e dei molti materiali iconografici dei quali è stato avido collezionista, traccia l'orizzonte culturale e filosofico sul quale si proverà ad avvicinare la Übermarionette.

Affrontare gli scritti di Craig sulla Übermarionette significa addentrarsi in una metamorfica riflessione sull'attore che pur nella superficie ineguale del suo evolversi lungo i decenni mantiene

<sup>29</sup> I dodici numeri pubblicati usciranno tra il 1918 e il 1919: in quel periodo «The Mask» era poco più di un foglio che usciva in abbinamento a «The Marionette».

<sup>30</sup> Tom Fool (pseud. Gordon Craig), *Blue Sky. A Sketch for a Little Farce for Marionettes*, «The English Review», XXXVI, March 1921, p. 204.

<sup>31</sup> Devo l'individuazione di questo dettaglio a Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, p. 43.

alcuni punti fermi. Tra questi l'inesausta ricerca di una *via* per un «attore non progettato»<sup>32</sup>, *costruito* attraverso un processo educativo e formativo specifico che, svincolandolo dai *cliché* inveterati e dall'egocentrismo istrionico assoggettato al flusso incontrollato delle passioni, rendesse possibile la reificazione dell'Idea – la Übermarionette stessa è definita in più occasioni da Craig Idea – per riconsegnare al dominio dell'Arte il teatro e i suoi interpreti. È opportuno chiarire fin da subito che non vi è qui alcuna intenzione di aggiungere nuove ipotesi sulla natura, concreta o ideale, della Übermarionette<sup>33</sup>. Di più, facendo eco alla tesi già suggerita da Plassard, che guarda alla Übermarionette come a «una linea di fuga del pensiero» o a «un luogo geometrico»<sup>34</sup>, se ne mette in questione lo statuto stesso di teoria seguendo piuttosto l'ipotesi che essa funzioni, nel castello teorico di Craig, alla stregua di un *kōan* zen, una affermazione paradossale lanciata dal maestro all'allievo per distruggere le sue abitudini di pensiero, per coltivarne le capacità meditative, per liberarlo dal dominio dell'ego che gli impedisce l'accesso alla verità ultima delle cose allontanandolo dal risveglio (*satori*). Il breve e adespoto *To Silence a Cat-call*, volto a zittire chi vedeva nella Übermarionette uno strumento per distruggere l'attore, si conclude con la perentoria affermazione «Craig wants to awaken the actor»<sup>35</sup>.

Dato il contesto in cui questo scritto si colloca, il perimetro di

<sup>32</sup> Fabrizio Cruciani, *Alla ricerca di un attore non progettato*, in *Civiltà teatrale nel XX secolo* a cura di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 83-97. Il saggio è stato originariamente pubblicato in *Oggi del teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Paolo Pierazzini, Pisa, Edistudio, 1979.

<sup>33</sup> Sulla questione si vedano: Irene Eynat-Confino, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement, and Actor*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987; Patrick Le Bœuf, *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*, «New Theatre Quarterly», vol. 26, n. 2, May 2010, pp. 102-114; Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Pisa, Titivillus, 2015; Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre*, cit.

<sup>34</sup> Didier Plassard, *La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig*, «Acting Archives Reviews», n. 15, maggio 2018, pp. 1-30.

<sup>35</sup> «The Mask», IX (fascicolo unico), 1923, p. 32..

osservazione privilegiato sarà quello di «The Mask» tra le cui pagine, annunciato già nel primo numero, esce nel 1908 il celeberrimo saggio *The Actor and the Über-Marionette*<sup>36</sup>. Dopo il suo debutto la Übermarionette affiora in «The Mask» in vari periodi fino al 1929 quando, per l'ultima volta, appare perché il nodo della creazione nel conflitto tra rappresentazione e riproduzione non può essere sciolto «until the living actor himself gives place at least to *masked* actor, if not to the “Über-Marionette”»<sup>37</sup>.

Se nel 1907, anno di stesura di *The Actor and the Über-Marionette*, le istanze nipponiche e asiatiche hanno nel saggio un carattere generico e poco circostanziato, negli scritti successivi dedicati alla Übermarionette – e per estensione all'attore – tali riferimenti si precisano. I rimandi propriamente giapponesi hanno abitualmente un ancoraggio forte alla materia teatrale, mentre questioni di ordine generale – filosofico – puntano più direttamente sulla Cina e l'India: l'India, in ossequio ai confini mobili dell'*India mirabilis* di medievale memoria, è frequente sineddoco dell'Asia<sup>38</sup>. Una ricognizione delle più significative occorrenze della Übermarionette sul periodico craighiano renderà palese il suo ricorrente accostamento alle filosofie asiatiche e, lungo il filo del teatro di figura, con le prassi teatrali giapponesi motivando la possibile analogia con il *kōan*.

### *Taoismo e zen: una (nuova) via verso la Übermarionette*

La parte iniziale dell'introduzione ai *Drama for Fools* pubblicata a spezzoni nei primi quattro numeri di «The Marionette», si conclude con una postilla intitolata *Of Taoism and Marionettes*: «When people first hear of the tao they burst out laughing. If they

<sup>36</sup> «The Mask», I, 2, May 1908, pp. 3-15.

<sup>37</sup> *Representation Versus Reproduction*, Editorial Notes, «The Mask», XV, 3, July-August 1929, p. 128.

<sup>38</sup> Di questo avviso è anche Lorenzo Mango che chiude con questa osservazione una disamina sul ruolo seminale dello studio *The Home of the Puppet-Play* di Richard Pischel nella teoria craighiana. Lorenzo Mango, *L'officina...*, cit., p. 274.

did not laugh it would not be the tao. When people hear of marionettes...»<sup>39</sup>. Craig cita una delle più note affermazioni di Lao-Tzu (Laozi)<sup>40</sup>. La ritroviamo anche nel capitolo *Taoismo e zen* nel *Book of Tea* di Okakura Kakuzō richiamato da Craig nella sua lettera a Kōri<sup>41</sup>: «Lo stesso Lao-tsu, con il suo caratteristico humour, dice: “Quando gente di intelligenza inferiore sente parlare del Tao, ride sgangheratamente. Non sarebbe Tao, se non ne ridessero”»<sup>42</sup>. Con la sintetica forza di un lampo zen, per Okakura depositario giapponese del taoismo continentale, Craig istituisce una analogia tra la marionetta e il *tao (dao)* – il *dō*, via, sentiero –, che è poi il cuore stesso della capacità creativa e rigenerativa del cosmo – per Craig la marionetta ha medesima funzione rispetto al teatro –, e rinvia al mittente il sarcasmo dei suoi detrattori incapaci di cogliere la verità celata dal velo della loro propria ignoranza. Gli stessi, probabilmente, che già in *The Actor and the Über-Marionette* ridevano sentendo parlare del valore ancestrale e divino della marionetta: «To speak of a Puppet with most men and women is to cause them to giggle. [...] But let me tell them a few things about these Puppets. Let me again repeat that they are the descendants of a great and noble family of

<sup>39</sup> *The Marionette Drama. Some Notes for an Introduction to «The Drama for Fools» by Tom Fools*, «The Marionette», April 1918, p. 11. L'introduzione è integralmente disponibile in Edward Gordon Craig, *Drama for Fools / Théâtre des fous*, édition bilingue établie par Didier Plassard, Marion Chénétier-Alev, Marc Duvillier, Montpellier, L'Entretemps/Institut international de la marionnette, 2012. Qui la postilla non appare.

<sup>40</sup> Il *pinyin* è, oggi, il sistema di traslitterazione dal cinese adottato in ambito scientifico. Per non disorientare il lettore si manterranno i termini cinesi nella traslitterazione usata da Craig fornendo tra parentesi la resa in pinyin. Per lo stesso criterio si adotta *taoismo*, entrato nel vocabolario italiano, anziché il più corretto *daoismo*.

<sup>41</sup> L'interesse di Craig per il taoismo è ben precedente al 1918, come l'ammirazione per Lao-Tzu, che appare più volte su «The Mask». In un articolo sulle donne a teatro in Giappone del 1910 (III, 4-6, pp. 96-97), Craig si firma con lo pseudonimo Tao. Sempre sulla rivista, nel numero di gennaio 1911 (III, 7-8, p. 138), si trova una recensione di *The Sayings of Lao Tzu* ma data la concomitanza cronologica tra l'uscita di «The Marionette» e il carteggio con Kōri si ritiene plausibile vedere nel libro di Okakura il riferimento privilegiato per la postilla.

<sup>42</sup> Okakura Kakuzo, *Lo zen e la cerimonia del tè*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 31.

Images, Images which were made in the likeness of God»<sup>43</sup>. Un riso sacro, corrosivo, e quindi propedeutico a una nuova creazione anima l'umorismo sarcastico, venato di saggezza orientale, di Craig<sup>44</sup>.

Nel 1914, a chiusura dell'articolo *Futurism and the Theatre*, nel cui *Epilogue* Craig avverte gli attori che l'arrivo della Übermarionette è inevitabile<sup>45</sup>, c'è un invito alla meditazione come prassi di lavoro sviluppato in tre fasi concatenate. Si parte dalla capacità di formare una perfetta Immagine mentale sulla quale meditare – secondo le indicazioni di Sukracarya (Śhukracharya) –, si fornisce una ricetta per fare la colla, e si offre un suggerimento su come evitare l'arroganza: «And now let us get to work, and if you can't meditate, make glue. The two actions can be of equal value»<sup>46</sup>. Il nesso tra meditazione e umile lavoro (fare la colla) trova un nuovo riscontro nel capitolo di *The Book of Tea* già introdotto, sono i monaci più alti in grado a occuparsi dei lavori più umili e noiosi. Il fare, assegnando rilievo agli aspetti apparentemente insignificanti, è strumento di crescita e viatico al risveglio. Il lavoro dell'attore potrebbe in tal senso ritenersi un percorso iniziatico basato sull'attenzione ai dettagli (la meditazione) per conseguire la presenza scenica che la Übermarion-

<sup>43</sup> «The Mask», I, 2, April 1908, p. 13.

<sup>44</sup> Pseudonimo tra i più usati da Craig è non a caso John Semar, investito in molta corrispondenza del ruolo di editore di «The Mask». Personaggio comico fulcro del *wayang kulit* giavanese, Semar, è l'antenato mitico – goffo e deforme per la sua vetustà – un saggio che dice la verità e consiglia il protagonista affinché prenda le giuste decisioni. Un *trickster* che Brandon definisce «dio-clown-servitore», James R. Brandon, *Sui troni d'oro*, Milano, Gallone, 1998, p. 13. Alla BnF è conservata la fattura di vendita a Gordon Craig di 85 ombre *wayang kulit* e di un numero imprecisato di strumenti musicali, verosimilmente del *gamelan* (BnF, ASP, EGC-Mn-Greciano, John E.). Il documento non indica, purtroppo, quali ombre abbia acquistato Craig approfittando della liquidazione della ricca collezione di Enrico di Borbone che è oggi la base del Museo d'Arte Orientale di Venezia. Sulla collezione e sulla dispersione delle ombre indonesiane si veda Marta Boscolo, *Dare corpo al mito*, in Pannier F., a cura di, *Ramayana. Le Ramayana raconté par les masques Rajbanchi*, Paris, Collection Alain Rouveure, 2017, pp. 18-27.

<sup>45</sup> «The Mask», VI, 3, January 1914, p. 199. L'epilogo cita significativamente in apertura «I believe I want Order, and Obedience to be as natural as chaos and disloyalty» creando delle coppie di opposti complementari.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 200.

ette prefigura: come stabilisce l'ideale della via la crescita artistica è funzione di quella etica ed entrambe sono sostenute dal costante impegno a disciplinarsi nella pratica<sup>47</sup>. Ai valori simbolici e ideali della Übermarionette va sempre accostata la centralità della formazione pratica dell'attore, i *crafts* che la School for the Art of the Theatre avrebbe dovuto impartire<sup>48</sup>.

Poche pagine più avanti *On Learning Magic. A Dialog many times repetated, and here recorded by Yoo-no-hoo*<sup>49</sup> pone in dialogo un allievo e un maestro. Il primo chiede al secondo di essere ammesso alla Scuola dell'Arte del Teatro e quest'ultimo prospetta una serie infinita di condizioni – tra le altre studiare il movimento delle marionette per molti anni – a chiarire durezza e lunghezza del percorso che sarà da affrontare. La sicurezza dell'allievo, che si dice certo di poter corrispondere alle richieste del maestro, scema man mano fino a svanire perché le questioni minute che il maestro ritiene essenziali sono per lui alla portata di un bambino e non varrebbe la pena dedicarvisi con il rigore atteso. L'allievo se ne va e il maestro si rimette al lavoro<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> Sul concetto di *via* qui richiamato si veda Aldo Tollini, *L'ideale della via*, Torino, Einaudi, 2017.

<sup>48</sup> Sulla tensione pedagogica di Craig e sulla sua scuola si veda Monica Cristini, *La scuola dell'arte del teatro tra le pagine di «The Mask»*, in *«The Mask»*. Strategie..., cit., pp. 271-292.

<sup>49</sup> «The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 234-237. Con lo stesso pseudonimo Craig firma l'articolo *On Poets and Actor, & the Need of Master. A Note by Yoo-no-hoo*, nel quale la sapienza indiana torna in primo piano con particolare riferimento alle parole di Coomaraswamy che, solo, avrebbe convinto Craig a credere che un uomo possa ambire a essere un Attore («The Mask», VII, 1, July 1914, pp. 17-22).

<sup>50</sup> Gli statuti della maestria, del rapporto maestro-allievo e l'importanza dell'apprendistato sono palmarmente riconducibili all'articolo *Apprenticeship in Japan Described by Lafcadio Hearn; with a Note on Discipline by John Semar*, «The Mask», IV, 2, October 1911, pp. 107-109. Se nel 1911-12, attorno a questi temi, Craig insiste allestendo una ghirlanda di articoli comprendente *A Japanese Pupil: Recollection* («The Mask», IV, 3, January 1912, pp. 203-213) cui segue *Japanese Drama and the "Religion of Loyalty"* di Lafcadio Hearn (*ivi*, p. 213), nel volume di gennaio 1914 del quale ci stiamo occupando – e che esprime inoltre la vicinanza sentita da Craig tra India e Giappone – una nuova ghirlanda rivela la sapiente strategia compositiva di Craig, capace di aggredire da più direttrici l'oggetto di interesse dando spazio anche agli articoli: *Puppets in Japan* («The Mask», VI, 3, January 1914, pp. 217-220); *Hail!*

Completa questo nucleo tematico, riconducendone i temi di fondo e il taoismo alla Übermarionette, «*Hamlet*» in *Moscow*<sup>51</sup>, lungo articolo del 1915. In chiusura, temendo di non riuscire a far arrivare il suo messaggio agli attori del Teatro d'Arte di Mosca, Craig invoca l'aiuto del saggio taoista Chuang Tsu (Zhuangzi). Hui Tzu (Huizi) interroga Chuang Tsu sulla possibilità di definire uomo un uomo privo di passioni (sentimenti)<sup>52</sup>. Chuang Tsu spiega che «is not what I meant. By a man without passions I mean one who does not permit good and evil to disturb his internal economy [...] The pure man of the old slept without dreams, and waked without anxiety. [...] If men's passions are deep, their divinity is shallow». Craig termina l'articolo con una sorta di poscritto: «This is the gist of what I wished to say to the actors of the Moscow Art Theatre. [...] I had at least the wit to abstain once more: ... and I made one more design for an Über-Marionette».

«Actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality» dirà della Übermarionette Craig nella prefazione a *On the Art of the Theatre*, un fuoco che è Passione distillata e condotta a giusta forma dall'umiltà con la quale il percorso di formazione ha ucciso l'ego dell'uomo permettendo all'attore di elevarsi e dirsi alla fine artista. L'arte non è accidentale, è metodo e misura ma senza frigidità<sup>53</sup>. «*Hamlet*» in *Moscow* è preceduto, non casualmente, da

*Divine Arrogance* (ivi, pp. 227-229); *The Fit and the Unfit: a Note on Training by Gordon Craig* (ivi, pp. 230-233); *Kingship. Some Thoughts concerning Hanako the Actress: Japan: India: Friendship and the King by Gordon Craig* (ivi, pp. 238-244) e le illustrazioni *India's Darkest Age; Plan of the No Stage; The Japanese No Stage; Eight Indian Designs*.

<sup>51</sup> «The Mask», VI, 2, May 1915, pp. 109-115.

<sup>52</sup> Craig non cita la fonte ma il dialogo accorpa frammenti provenienti dal quinto e dal sesto capitolo del classico taoista *Zhuangzi*. Per la versione italiana si veda *Zhuang-zi*, Milano, Adelphi, 1993.

<sup>53</sup> «Remember that the acme of ecstasy is not apparent excitement, but apparent calm. It is the white heat of emotion; ... that is to say, it is almost trance. This state has a thousand names and takes a myriad forms. We call it wisdom. It is pure emotion with all its impurity burnt away». Gordon Craig, «*Hamlet*» in *Moscow. Notes for a short Address to the Actors of the Moscow Art Theatre*, «The Mask», VI, 2, May 1915, p. 110.

*A Note on Japanese Marionettes by Gordon Craig* formando un dittico. Dopo le note sulla marionetta *bunraku* – non la marionetta ideale ma quella più completa («thorough») – Craig pone il divieto di copiare questo altissimo modello, ma lo elegge a Immagine di meditazione chiudendo un cerchio aperto con l’epilogo a *Futurism and the Theatre*:

after long meditation let some of us venture to exchange notes, (even if only with our sub-conscious selves), and record the results of our vision, however vague, however “impossible”. For there is that in the marionette of all times which arrests the attention of sages and children, and this force must not be wasted<sup>54</sup>.

*Übermarionette, un kōan per risvegliare l’attore*

Il *kōan* è un’affermazione paradossale e, al contempo, un’interrogazione che non fornisce appigli logici per essere soddisfatta: strumento applicato alle prassi meditative e pedagogiche dello zen, si sviluppa dalla pratica del *mondō*, traducibile con domanda e risposta, un dialogo – artificio retorico frequentissimo in Craig – aperto dal quesito dell’allievo al maestro cui spettava il compito di articolare una risposta. L’istituzione del *kōan* nella pratica monastica zen ribalta i ruoli e il maestro replica a sua volta all’allievo con «una domanda provocatoria che lo sfida, oppure con un’affermazione enigmatica che impone all’allievo lo sforzo di decodificarne il senso, senza concedergli nulla»<sup>55</sup>. L’indeterminatezza è forse la componente costitutiva più rilevante della *Übermarionette*, la non capacità – o volontà – di Craig di dare alla sua Idea una concreta definizione ne fa un’aporia fruttuosa, un «enigma che non può essere sciolto e non potrà mai esserlo definitivamente, perché egli stesso [Craig] non l’ha risolto»<sup>56</sup>. Nel *kōan-Übermarionette* quel che conta

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>55</sup> Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese classico*, Torino, Einaudi, 2014, p. 497.

<sup>56</sup> Didier Plassard, *La velocità...*, cit., p. 3.

non è la risposta in sé, ma ciò che la sua impossibilità innesca. La Übermarionette è un essere organico o inorganico? È un attore mascherato o una marionetta di enormi proporzioni? La logica binaria vero-falso è limitante, oltre che illusoria come ogni altra concezione dualistica, mentre un solo frammento «per quanto vago, per quanto “impossibile”» frutto di una visione interiore – che la riflessione sul kōan-Übermarionette può suscitare – scioglie dal vincolo di una asserzione definitiva stimolando la creatività. Per Craig nulla è mai adeguato o coincidente all’Idea, può solo approssimarvisi lasciando lo spazio per una ricerca potenzialmente infinita che, in ultima istanza, è il fine di una *via (dō)* di perfezionamento<sup>57</sup>.

Se la Übermarionette è l’attore più fuoco meno egoismo, la marionetta è per Craig «Men without egoism»<sup>58</sup> e l’attore che voglia asurgere ai livelli della Übermarionette non ha, quindi, che umilmente rimettersi alla scuola della marionetta per iniziare il suo cammino. La marionetta, in questa prospettiva, è l’Immagine di meditazione alla quale applicarsi: un qualcosa di oggettivo per elevarsi al di sopra di esso o, più precisamente, per andare oltre come il prefisso *über* suggerisce. L’attenzione di Craig per il *bunraku* ha, rispetto la Übermarionette, un ruolo di primo piano proprio in tal senso. Yamaguchi, rintracciando le vie attraverso le quali Craig è entrato in contatto con questo genere di teatro di figura, in particolare tramite i rapporti e le mutue influenze con Noguchi e seguendo le uscite a più riprese del *Gakuya zue shūi* – trattato sulla costruzione della marionetta *bunraku* del XIX secolo – su «The Mask» e «The Marionette», asserisce decisamente un debito della Übermarionette verso il modello giapponese<sup>59</sup>.

Il debito è, però, solo superficialmente ascrivibile agli aspetti tecnici o estetici – la qualità costruttiva eccellente, il controllo del volto del manipolatore principale che non si fa coinvolgere nelle passioni

<sup>57</sup> Lorenzo Mango definisce la Übermarionette un «laboratorio permanente» caratterizzato da tratti di «interminabilità», Lorenzo Mango, *L’officina ...*, cit. p. 265.

<sup>58</sup> Edward Gordon Craig, *Drama for Fools...*, cit., p. 26.

<sup>59</sup> Yoko Yamaguchi, *Edward Gordon Craig and the International Reception of Bunraku: Transmission of the Puppet Images in «Gakuya zue shūi», and the Networks of Modernism between Japan, Europe, and the United States*, «Forum Modernes Theatre», vol. 28, n. 2, 2013, pp. 176-192.

del personaggio, l'assenza di realismo, ecc. – che Craig, come visto, non intendeva in alcun modo emulare. Ciò che lo spinge a orientare gli scettici e sarcastici denigratori al *bunraku* è il rapporto sussistito con il *kabuki*, divenendo quest'ultimo la prova provata della bontà dell'Idea: «The Puppets taught acting to the great schools of Eastern actors [...]»<sup>60</sup>. Il rinvio al binomio *bunraku-kabuki* quale prova da sbattere in faccia agli irridenti detrattori della strada indicata da Craig era un vero e proprio cavallo di battaglia del regista inglese che non perdeva occasione, inoltre, per esaltare il desiderio di emulazione degli attori *kabuki* nei confronti dei loro competitori inorganici. Nel 1927, in uno degli ultimi interventi sul tema, Craig risponde all'ennesimo attacco così: «I would propose that all the adverse critics of my suggestion should read two books on the Theatre of Japan»<sup>61</sup>. I due libri sono *Masterpieces of Chikamatsu. The Japanese Shakespeare* di Miyamori Asataro e *Kabuki. The Popular Stage of Japan* di Zoë Kincaid. A partire da essi, e dalla lunga frequentazione della lezione giapponese di cui si è detto, Craig legge la parallela vicenda del *bunraku* e del *kabuki* – apparsi a pochi anni di distanza l'uno dall'altro a cavallo tra XVI e XVII secolo e presto affermatasi nei grandi centri urbani – esaltando principalmente due aspetti: l'impossibilità per il più grande drammaturgo giapponese di sempre, Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), di scrivere i suoi capolavori se non avesse potuto lavorare per il teatro delle marionette; il successo del teatro d'attori, il *kabuki*, avvenuto solo dopo l'assimilazione della lezione delle marionette che per quasi un secolo avevano monopolizzato l'interesse del pubblico adombrando gli uomini in scena. La competizione tra *bunraku* e *kabuki* per il favore del pubblico, nel corso del XVIII secolo, è stata forte:

for nearly eighty years, during the Doll-theatre's golden age, the collaboration of the workers was so complete and successful that Kabuki was quite cast into the shade. The movements of the dolls were spirited,

<sup>60</sup> Gordon Craig, *Puppets and Poets*, London, Poetry Bookshop, 1921, p. 17. Il *Postscript*, che raccoglie alcune immagini dal *Gakuya zue shūi*, argomenta sullo *ayatsuri* (teatro di marionette) e sul *bunraku*.

<sup>61</sup> Gordon Craig, *Theatre Talks, An Additional Word*, «The Mask», XII bis, 1, January 1927, p. 33.

the doll-handlers so creative in the variety of gestures [...] that the actors came at last to acknowledge the puppets as a source of inspiration. [...] They went to the Doll-Theatre to learn, and returned to their own acting with a keener zest. The marionettes demonstrated before their eyes the height and depths of acting [...]»<sup>62</sup>.

Un passo significativo del libro di Zoë Kincaid, guadagnatosi nel 1926 una lunga recensione su «The Mask». Craig rende lì merito al teatro di marionette che all'inizio del 1800 ha rischiato di sparire in una sorta di martirio «after having allowed the actors to derive their whole style and all their ideas from it»<sup>63</sup>. Richiama quella recensione nel 1927 indicando un preciso capitolo, il XVI intitolato *Yakusha [attore] and Marionette*, per rispondere a chi lo accusava di proporre qualcosa di inattuabile:

If my critics will read chapter XVI, page 144 to 152, they will understand that my «vision» as my good friend in the «Glasgow News» calls it, is not quite as vague and impractical as it may seem, for the marionette not only ruled the stage in Japan for a hundred years but gave the actors a rebirth to their craft<sup>64</sup>.

«Nor you nor I will live to see whether “*the Actor and the Uber-marionette*” [sic!] is destined to affect the actor at all», dice sempre nello stesso articolo Craig ai suoi critici. Ma, ammonisce subito dopo, scorrendo il libro di Zoë Kincaid essi resteranno sbigottiti, leggendo quello di Miyamori dovranno implorare il perdono, purché non siano disonesti o non abbiano del tutto perso il senso dell'umorismo. Ai miscredenti che sogghignano della sua «vision» pone una domanda, un invito alla meditazione sulla morte della marionetta quale viatico alla manifestazione dell'attore agognato, colui che potrà riprendere

<sup>62</sup> Zoë Kincaid, *Kabuki. The Popular Stage of Japan*, New York, Benjamin Blom, 1965, p. 149 (prima ed. 1925). Si segnala che l'introduzione è di Laurence Binyon, esperto di arte orientale del British Museum, drammaturgo, poeta, accanito sostenitore di Craig e firma di «The Mask».

<sup>63</sup> Edward Gordon Craig, *The People*, «The Mask», XII, 3, July 1926, p. 105.

<sup>64</sup> Edward Gordon Craig, *An Additional Word*, «The Mask», XII bis, 1, January 1927, p. 33.

il centro della scena al posto della Übermarionette: «Are we going to reject a humble servant like the marionette, who lives without pride or egoism, lives silently and dies when you will – that is to say, when his work is done, steps back willingly till next he is wanted»<sup>65</sup>. La natura tanatologica della marionetta è un tema che percorre tutto il saggio del 1907, saggio che in modo netto – e divenuto quasi proverbiale – invoca direttamente la morte dell'attore per mezzo delle parole di Eleonora Duse poste in epigrafe: «To save the Theatre, the Theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague... They make art impossible». Distruggere per salvare, morire per rinascere. Paradossi, o se si preferisce ossimori apparenti, che non vogliono essere veri in senso letterale ma che se opportunamente meditati, come un *kōan*, della verità possono far intravedere quanto meno un baluginio, un frammento verso il quale tendere elevando il senso di quella che a prima vista è una provocazione *tranchant*.

Craig, analogamente ai maestri zen che istituzionalizzarono il *kōan* per condurre gli allievi a fare il vuoto dentro di sé e giungere all'illuminazione, si è confrontato con l'impossibilità del linguaggio di dare voce alla verità ultima delle cose. La Übermarionette, in conclusione, sembra essere nata e maturata nel senso di un'idea impossibile da dire e realizzare e su tale feconda impossibilità Craig ha giocato la sua partita per risvegliare l'attore. Si potrebbe dire che abbia «scherzato»<sup>66</sup> costringendo tutti a partecipare a un gioco – un *game*, piuttosto che uno spassoso *play* – non privo di insidie per ogni partecipante.

Il *kōan* è un *game*, anche rischioso: gioca con la logica, apre varchi negli schemi e nelle regole con cui si articola il pensiero comune, lo mette in crisi attraverso prospettive inusitate, per costringere la mente in meditazione a perdersi in una frantumazione di concetti, ad affondare in un dubbio paralizzante, per riemergere, libera, come rigenerata, in un improvviso risveglio dell'esperienza interiore di vuoto<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Maurizio Bettini, Massimo Raveri, Francesco Remotti, *Ridere degli dèi, ride-re con gli dèi. L'umorismo teologico*, Bologna, il Mulino, 2020.

<sup>67</sup> Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese...*, cit., p. 498.

Irriverente ed eccentrico come i maestri taoisti e zen hanno saputo e sanno essere, Craig ha sfruttato l'umorismo – più spesso il sarcasmo – per impartire un insegnamento «che giocava con metafore azzardate per provocare un sussulto, per spezzare la rigidità degli schemi mentali, per dare la capacità di fare un salto noetico [...]»<sup>68</sup>. Negli sviamenti operati attorno alla Übermarionette Craig ha scientemente praticato «un linguaggio usato “altrimenti”»<sup>69</sup> tramutando la debolezza in punto di forza, trasformando tutto quanto egli stesso non sapeva, ma intuiva, in una leva per muovere pensiero e azione. Un linguaggio consono a dire tacendo, a indicare piuttosto che a prescrivere e per questo, sebbene possa sembrare paradossale, i vincoli posti all'attore erano funzionali a liberarlo, ad approssimarlo al risveglio nell'Arte del Teatro.

<sup>68</sup> Massimo Raveri, in Maurizio Bettini, Massimo Raveri, Francesco Remotti, *Ridere degli dèi...*, cit., p. 138.

<sup>69</sup> Massimo Raveri, *Il pensiero giapponese...*, cit., p. 496.



Francesca Camilla D'Amico - Marcello Sacerdote

IL PICCOLO TEATRO DEL ME-TI  
DUE LETTERE

*[Nel marzo del 2020 ha chiuso a Paglieta, paese dell'entroterra abruzzese in provincia di Chieti, il Piccolo teatro del Me-ti. Può sembrare poca cosa, invece è una storia di lunga durata e di particolare spessore, di un gruppo, vissuto cinquant'anni, che ha costruito una poetica dove il teatro di Brecht si incontrava con la tradizione della narrazione orale contadina. «Nella vita per tutto c'è un tempo ed ora l'età, il corpo ed altro, dicono che per il Me-ti quel tempo finisce adesso»<sup>1</sup>, ha scritto il regista Sandro Cianci sul suo sito, e ringraziando chi, dagli anni Settanta, ha contribuito al suo cammino, ha parlato di un teatro che se ne va «con il vento». Tra i suoi spettacoli, rassegne, incontri e laboratori, il Me-ti ha lavorato sull'ascolto e sulle relazioni, meno sul lasciar traccia del proprio percorso teatrale. Rispettando la discrezione con cui ha deciso di uscire di scena, ma volendo fare in modo che la sua storia non si perda, abbiamo cercato chi potesse iniziare a raccontarla.*

*Scrivono qui due attori-narratori che si sono formati alla scuola del Me-ti: Marcello Sacerdote e Francesca Camilla D'Amico. Al primo è stata chiesta una testimonianza personale, alla seconda, che a questo teatro ha dedicato la sua tesi di laurea<sup>2</sup>, un racconto più oggettivo, che presentasse il gruppo a chi non l'ha conosciuto.*

<sup>1</sup> Sandro Cianci, *La storia del piccolo teatro del Me-ti si conclude qui*, 7 marzo 2020, <[www.piccoloteatrodelmeti.org/index.php/tutti-gli-articoli/19-Me-ti/varie/395-la-storia-del-piccolo-teatro-del-Me-ti-si-conclude-qui](http://www.piccoloteatrodelmeti.org/index.php/tutti-gli-articoli/19-Me-ti/varie/395-la-storia-del-piccolo-teatro-del-Me-ti-si-conclude-qui)>.

<sup>2</sup> Francesca Camilla D'Amico, *Piccolo Teatro del Me-ti, radici e mutamenti 1970/2012*, relatore Prof. Guido Di Palma, Corso di Laurea in Arti e Scienze dello Spettacolo, Università degli studi "La Sapienza", Roma, A.A. 2012-2013.

*Il Me-ti è un teatro poco noto, ma se ne parla anche nel denso volume di Paola Barbon sulla ricezione italiana di Brecht (Paola Barbon, Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption, Bonn, Bouvier, 1987, pp. 264-265). Nel 1978 Sanguineti gli dedicò un lungo articolo (Brecht a Civitaluparella, «L'Unità», 8 ottobre 1978), riportando i versi di una poesia "brechtiana" di Cianci su un contadino che assiste al primo spettacolo della sua vita, e sugli attori che impararono «nel paese alto / tra le montagne / la forza straordinaria delle cose semplici». Due delle poche tracce su un gruppo che ha scelto di viaggiare leggero, ma che ha saputo radicarsi e seminare influenze profonde nella terra in cui è vissuto. (Raffaella Di Tizio)]*

Marcello Sacerdote. *Occorre molto silenzio per vedere*

Il viaggio non finisce mai. Solo i viaggiatori finiscono. E anche loro possono prolungarsi in memoria, in ricordo, in narrazione. Quando il viaggiatore si è seduto sulla sabbia della spiaggia e ha detto: «Non c'è altro da vedere», sapeva che non era vero. La fine di un viaggio è solo l'inizio di un altro<sup>3</sup>.

In Abruzzo, a Paglieta, un paese che si lascia incontrare tra le colline dorate della Val di Sangro, tra mura antiche e trascurate, di quella trascuratezza che certe volte sembra più una benedizione, poiché preserva dal vero scempio di certe italiane "riqualificazioni", un giorno incontrai un teatro straordinario. Il Piccolo Teatro del Me-ti.

Sono nato in Abruzzo più o meno trent'anni fa. Sono un attore teatrale e mi occupo anche di musica, didattica e organizzazione di eventi culturali. Aldilà delle diverse esperienze che hanno segnato il mio percorso formativo, posso dire che molto di quello che sono, prima come uomo che come artista, lo devo senz'altro al Piccolo Teatro del Me-ti. Ho perciò accettato con gioia e gratitudine di darne testimonianza, pur ammettendo la limitatezza del mio punto di vista rispetto a un'esperienza profonda e complessa, che ho sì vissuto da

<sup>3</sup> José Saramago, *Viaggio in Portogallo*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 457.

dentro e intensamente ma solo per un breve tratto. Oltretutto riconosco quanto possano risultare inadeguate le parole rispetto a situazioni che spesso oltrepassano un piano meramente verbale o razionale, coinvolgendo ogni ambito dell'umano sentire. Mi sforzerò di raccontare a modo mio, a cuore aperto, per tentare in qualche modo di restituire quella dimensione inclusiva e plurale che sento di aver respirato negli anni passati al Me-ti.

Nel marzo 2020, in un web rigurgitante notizie su un virus che sembra aver messo in crisi il mondo intero, ponendoci di fronte alle nostre fragilità personali e collettive, a un certo punto scorgo un articolo che titola *La storia del Piccolo Teatro del Me-ti si conclude qui*. È Sandro Cianci, regista, autore, pedagogo, poeta, nonché fondatore di questo teatro, ad averlo scritto e pubblicato sul suo sito.

Quello dell'emergenza virus non è però il motivo della chiusura: la sua attività già da qualche anno non era più quella canonica o "spettacolare" di un teatro qualsiasi ma per vari motivi si era ridotta – forse a ben vedere estesa, ma dipende dalle prospettive – a una relazione molto essenziale con le persone a cui si rivolgeva. Ho specificato persone e non pubblico, poiché nel lessico ideale e materiale del Me-ti si fa e si è sempre fatta molta attenzione ai particolari.

Con la memoria il Me-ti ha da sempre avuto un rapporto atipico. Nonostante abbia dedicato le migliori energie della sua ricerca teatrale alla salvaguardia e alla trasmissione di un certo tipo di memoria civile, ha volutamente lasciato che la sua storia personale restasse invece «un gesto scritto nell'aria»<sup>4</sup>. Questo a parte rare e significative tracce, interviste private e pubbliche rilasciate nel tempo ma di non facile reperimento, nonché diverse testimonianze condivise in pubblicazioni indipendenti, oltre che sul suo sito.

La compagnia nacque, anche se non da subito con il nome Piccolo Teatro del Me-ti, negli anni Settanta, per iniziativa di un gruppo di amici di Paglieta mossi da una passione in comune per il teatro, la cultura e l'impegno politico. Tra di essi fin dall'inizio v'erano Sandro Cianci e appena dopo Augusta Natale, che ne costituiscono il nucleo originale e fondamentale, attorno al quale si sono avvi-

<sup>4</sup> Sandro Cianci, *La storia del piccolo teatro del Me-ti si conclude qui*, cit.

cendati nel tempo tanti altri compagni di viaggio. Pur avendo nel proprio percorso artistico travalicato i confini regionali, per mezzo di un'attività pubblicamente riconosciuta e spettacoli rappresentati in diverse località nazionali e europee, col passare degli anni il Me-ti ha maturato una sempre maggiore e consapevole scelta di ritrovare nel rapporto con un territorio specifico e con i suoi mutamenti – con le sue genti, la sua memoria storica e collettiva, con quella preziosissima e fragile cultura cosiddetta immateriale – la propria ragion d'essere. Inoltre dopo aver a lungo e intensamente lavorato per acquisire maestria nell'arte teatrale e una propria riconoscibile poetica, nel tempo il Me-ti ha avviato una altrettanto estesa, impegnativa e personalissima ricerca per giungere a una progressiva dissoluzione del teatro e delle sue convenzioni, per ritornare all'essenza dell'incontro tra persone.

Il Piccolo Teatro del Me-ti, in un certo senso, è radicato in un preciso territorio e non è in nessun posto. Da tempo pratica il contrabbando, ossia vive in zone di confine, impegnato ogni giorno a superare in entrambi i sensi l'illusoria quanto astratta linea di separazione. Teatro e pura quotidianità rappresentano contemporaneamente gli oggetti e le terre del suo contrabbando<sup>5</sup>.

Quando nel 2009 arrivai al Me-ti ero proprio *nu bardasce* (un ragazzo), come si dice dalle nostre parti, e ci andai assieme a Francesca Camilla D'Amico, con cui ho condiviso anni significativi di teatro e di vita. Incontrammo Sandro, il maestro che per diversi di quegli anni ci guidò nella scuola dell'attore, che ci insegnò a raccontare e interpretare ma prima ancora a osservare, ad ascoltare, a pensare sempre il nostro Teatro a partire dagli ultimi, che se parti dagli ultimi arrivi anche ai primi ma non il contrario, e che ci esortò ad abitare e leggere il nostro presente, a studiare, riflettere e agire, a prendere una posizione rispetto alla vita e non lasciare che qualcuno la prendesse per noi.

<sup>5</sup> Sandro Cianci, *Medea: sguardi dall'esilio - Nell'ora fragile della luce che muta*, Paglieta, Piccolo Teatro del Me-ti, 2010.

«Un teatro / “necessario” / contemporaneo / poetico / popolare / (che guarda a tutti gli strati della popolazione, / generoso, / di qualità) / dalla forma “aperta” / spregiudicatamente libero / che suscita il fremito nel cuore»<sup>6</sup>. Al Me-ti il teatro era un fatto artigianale, da intendere contemporaneamente nella sua accezione più bassa e più alta. Un fatto molto ragionato e molto agito, tanto meticoloso quanto aperto, concreto come un muro di mattoni e leggero come il volo di una lucciola. Al Me-ti si distinguevano bene i ruoli ma senza separazioni, io vi feci l'attore ma anche il manovale, il segretario, il servizio di sala, l'aiuto cuoco, l'assistente tecnico e pure... il banditore. Una volta, era di luglio in una delle ultime edizioni dello storico festival estivo che il Me-ti organizzava e che in quegli anni prendeva il nome di *Paese Mediterraneo*, toccò a me di fare il giro con le trombe per annunciare lo spettacolo serale. Era con una consapevole e a tratti bizzarra povertà di mezzi che il Me-ti esprimeva tutta la sua sorprendente avanguardia. I francescani avrebbero detto *nihil habentes et omnia possidentes* e i contadini abruzzesi *lu poche avaste e l'assai se ne va*. Insomma per la missione divulgativa quella volta come mezzo a disposizione avevamo una macchina comunale, che era già tanto a dire il vero. Una piccola Fiat Panda con megafoni sul tettuccio. Sandro si raccomandò di girare dappertutto tra paese e dintorni, per campagne e anche contrade abbandonate, poiché anche lì avrebbe potuto esserci qualcuno che meritava di ricevere l'invito. Così feci, misi in moto la pandina e partii in solitaria, girando dalle zone a maggiore densità abitativa fino alle contrade più remote e campagne dimenticate, annunciando per diverse ore fino a sgolarmi che quella sera ci sarebbe stato il teatro. Al Me-ti si ritrovava un'eccezionale biodiversità umana, *nu monne tutt'appiccate* di provenienza vicina e lontana, di ogni età e condizione sociale. Contadini, intellettuali, artisti, operai, insegnanti, disoccupati, artigiani, precari, poeti, gente agiata e disagiata ma pure creature del mondo animale, gatti, sorci, uccelli e ogni scarrafone bello a mamma sua, per non parlare di sassi, alberi, fiori, maccheroni, vento, terra, cie-

<sup>6</sup> Sandro Cianci, *Soltanto le cose elementari*, Paglieta, Piccolo Teatro del Me-ti, 2014, p. 82.

lo, sole, luna, stelle... insomma c'era un posto per ognuno, proprio come dovrebbe essere, un posto dove ritrovarsi liberamente, riconosciuti e riconoscenti, per prendere parte al più grande teatro delle apparizioni a cui avessi mai assistito.

Al Me-ti il teatro era ovunque. La nostra scena diffusa, spesso lontana dai luoghi deputati, era fatta di vicoli, siepi, porte sbilenche di case abbandonate, spiagge, il gabinetto di uno scantinato, orizzonti, finestrelle, orti, selve, la riva notturna di un fiume, il piazzale di un cimitero, il binario di una stazione, un fosso in una bosaglia... con la paura che da un momento all'altro potessero sbucare i cinghiali.

Il Piccolo Teatro del Me-ti, un paese itinerante nel cuore di ognuno. Un paese di domani.

Il paese di domani me lo immagino come vedendolo dal cielo: pieno di luce, di sole, di calore umano. Con le case bianche, il mare, l'odore del pane. Mi immagino un luogo nel quale la bellezza delle persone si riflette nel paese, un luogo nel quale tutti si tengono per mano, si amministrano da soli, lasciandosi guidare dalla poesia, dalla bellezza<sup>7</sup>.

Ci incontrai Augusta Natale, compagna d'arte nonché moglie di Sandro, contastorie eccezionale, donna dall'animo "anarchico" ma anche profondamente sensibile e generosa, autentica e senza filtri, leggera e resistente come un fior di ginestra. Incontrai Lucio Bucci da Castel Frentano, tessitore e architetto di relazioni umane, strabiliante artista e filosofo come lui mai oserebbe definirsi. Incontrai Zì Angelo, contadino narratore, con le sue storie che non finiscono mai, con la sua accoglienza e umanità altrettanto infinite, e Zì Umberto e il suo organetto. Una volta recitai con lui una scena in cui io interpretavo un angelo e lui il diavolo. Non era un teatrante ma ricordo chiaramente quanto mi sorprese la sua forza espressiva, autentica ed essenziale.

Incontrai un elenco interminabile di maestri, amici, indimenti-

<sup>7</sup> Augusta Natale, Sandro Cianci, *Il teatro sopra una mano*, Paglieta, Piccolo Teatro del Me-ti, 2015, p. 33.

cabili compagne e compagni di viaggio a cui sono grato e che porto scolpiti nel profondo dell'animo.

Cosa sia stato il Piccolo Teatro del Me-ti davvero non lo so dire ma posso dire cosa mi ha dato. Me lo chiedo, poi apro la pagina iniziale di uno dei diversi libri indipendenti da loro pubblicati, dove viene citato un antico proverbio del Québec: «I genitori possono dare ai figli soltanto due cose: radici e ali»<sup>8</sup>. E con un pensiero così “radicalato” improvvisamente mi viene da volare a quel pomeriggio estivo di diversi anni fa, forse il 2012. Eravamo in uno degli ultimi Eventi Itineranti realizzati dal Me-ti. Quella volta con il gruppo di attori e attrici ci trovavamo in un campo agricolo un po' staccato dal paese ad attendere l'arrivo degli spettatori. In lontananza all'orizzonte, attraverso campagne e colline, si scorgeva il mare. Un posto che sapeva di casa e d'altrove, uno di quei luoghi di confine dove ti coglie la vertigine del creato in tutta la sua lieve, disperata, fugace bellezza. All'arrivo del gruppo di spettatori al campo, noi posizionati a una buona distanza e nel versante opposto del terreno partimmo con l'azione. Così, come se d'improvviso fosse spuntata dalle zolle di terra, da lontano si vide giungere una comunità provvisoria di persone avanzare lenta, costante, silente, lo sguardo tenuto davanti a sé, a cercare forse nuovi occhi da incontrare o chissà cos'altro, guidata da una grande bandiera bianca che si levava al vento. Una bandiera bianca che non è resa ma speranza. È una domanda, nel cuore dell'uomo e del mondo. Riesci a sentirla?

Ora è meglio fare un po' di silenzio. Poiché «occorre molto silenzio per vedere», l'ho udito dire tante volte al Me-ti. Perché il silenzio è come un setaccio di dentro, dove filtrare immagini, parole e sentimenti, per trattenerci le cose più belle e preziose, quelle essenziali, da portare sempre con sé nei giorni che verranno. Per cosa? Forse, come mi scrisse un giorno Sandro, per tutto il teatro, per tutta la giustizia, per tutta la vita ancora da costruire.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 1.

Francesca Camilla D'Amico. *Radici e mutamenti*

Sono davvero poche le compagnie che possono vantare cinquant'anni di attività. Penso subito al Théâtre du Soleil o all'Odin Teatret. Il Me-ti però non è una compagnia famosa. Lo caratterizzano un particolare modo di radicarsi nel territorio e una condizione di semi-professionalità. I componenti del gruppo hanno affiancato al teatro anche un altro lavoro, ma non per questo sono dilettanti, se questo vuol dire fare le cose senza rigore, precisione, attenzione. Il gruppo ha scelto di stare sul confine e l'ha adottato come una pratica, un'idea del vivere e non una condizione nella quale si è costretti.

Il Piccolo Teatro del Me-ti ha rappresentato un punto di riferimento per il teatro abruzzese, pur vivendo ai margini dei circuiti teatrali riconosciuti e finanziati. Ha condotto un'attività costante che comprende spettacoli teatrali, un festival che ha superato le venti edizioni, una scuola di recitazione e progetti di pedagogia teatrale nelle scuole e per il pubblico.

Nel 1970 alcuni giovani studenti, contadini e operai di Paglieta si sono uniti per dare vita al GLAT – Gruppo Liberi Amatori del Teatro, inserendosi nel fenomeno allora diffuso dei “gruppi di base”. Nel 1982 hanno scelto il nome di Piccolo Teatro del Me-ti, dall'opera di Bertolt Brecht *Me-ti: libro delle svolte*. Già da alcuni anni si erano avvicinati ai suoi testi, ma è dall'approfondimento della cultura e realtà sociale del territorio che scaturì un confronto singolare. Negli anni Ottanta iniziarono a indagare il problema delle trasformazioni della cultura contadina connesse al processo di industrializzazione della Val di Sangro. La ricerca evidenziò delle coincidenze importanti tra le indicazioni di Brecht sulla rifondazione del teatro di un'era scientifica e le modalità della narrazione orale tradizionale. Fu un incontro decisivo. Sandro Cianci ci disse che, durante un racconto, interruppe Zì Antonio chiedendo di spiegargli com'erano i “signori”, i proprietari terrieri, di cui stava parlando. Allora lui, nel modo più naturale possibile, passò a mostrare come sedevano, come parlavano, come osservavano. Pochi gesti, essenziali, resi in modo che riferissero dell'identità sociale del personaggio: «eravamo di fronte al *Gestus*» ci disse Sandro, «ai *segni* di cui parla Brecht». I

segni che i contadini seminavano nel racconto creavano delle “rotture strategiche” in un momento particolarmente emotivo o ponevano l’accento su un passaggio per stimolare la riflessione dell’ascoltatore. A volte erano semplicemente pause piazzate al momento giusto o commenti introdotti come un contrappunto all’interno della storia, che mettevano in costante relazione l’oggetto narrato con la condizione della loro collettività.

Il gruppo trovò così una propria applicazione del “mostrare” il personaggio senza immedesimarsi, dello slittamento dalla narrazione all’interpretazione. La ricerca culminò, nel 1980, con lo spettacolo *Ariccunde*: in scena trenta persone tra attori, anziani narratori, un coro di contadini e bambini. Unico protagonista il popolo contadino che narrava se stesso attraverso un intreccio continuo di storie e leggende, dalle origini del feudalesimo al brigantaggio (come fenomeno contraddittorio e non mitico), a episodi di vita sotto il fascismo, a momenti delle due guerre mondiali.

In seguito il Me-ti smise di fare spettacoli per alcuni anni, per dedicarsi alla sperimentazione del linguaggio pre-espressivo. E incontrò Gennaro Vitiello, tra i più importanti registi dell’avanguardia teatrale a Napoli degli anni Sessanta e Settanta, fondatore del Teatro Esse e della Libera Scena Ensemble. Vitiello accompagnò il gruppo più volte nelle case dei contadini, aiutando a vedere e a interpretare i segni antropologici della loro cultura. La maturazione del lavoro sul territorio e la maggiore consapevolezza delle tecniche acquisite portarono nel 1984 allo spettacolo *Silenzi e voci*, dopo il quale il Me-ti sentì l’esigenza di trasmettere la propria esperienza.

Nel 1985 nacque la Scuola Comunale di Creazione Teatrale (poi intitolata a Gennaro Di Nella, attore del gruppo prematuramente scomparso). Il percorso didattico era molto personale, anche se la base era la stessa per tutti. Nella prima parte dell’anno noi allievi lavoravamo all’apprendimento di una grammatica del movimento. Quando si diventava capaci di padroneggiarla, si iniziava a gestire la propria “seduta di lavoro”. Si poteva allora scegliere un tema: una storia, un personaggio, un avvenimento, e lavorarci esclusivamente con il corpo, poi con la voce. Il metodo era un training derivato da quello dell’Odin Teatret, appreso tramite Claudio Di Scanno (poi re-

gista del Drammateatro). Nella seconda parte dell'anno lavoravamo su un testo: una volta individuato il contesto storico-culturale passavamo alla lettura di una scena, cercandovi i *comportamenti* dei personaggi. Utilizzavamo la tecnica dello straniamento, analizzando la loro condizione sociale e materiale per realizzare un teatro gestuale. Il tipo di attore che la Scuola di recitazione del Piccolo Teatro del Me-ti intendeva formare era una persona consapevole della propria collocazione nella società del suo tempo, capace di decidere con coerenza il proprio ruolo. In definitiva, un attore che pensa.

La Scuola però era a carattere aperto, non era necessario voler diventare attori per frequentarla. Sandro Cianci era l'unico insegnante, oltre a Zi Angelo (Angelo Coccia), narratore contadino. L'altro forte riferimento del Me-ti, sono stati infatti, come si è detto, i vecchi che narravano nelle case, nelle strade, vicino al fuoco. Quando si ascolta un racconto non si riceve soltanto la storia ma anche il corpo di chi narra: la loro gestualità estremamente essenziale ricorre in tutti gli spettacoli del gruppo, con particolare evidenza in *Storia di Marniché - La Donna che visse 150 anni*, del 1991. Regia e drammaturgia di Cianci, narratrice Augusta Natale, le cui doti interpretative sono state riconosciute ovunque abbia lavorato<sup>9</sup> e che nel tempo ha sviluppato una personale capacità drammaturgica che la accomuna alle esperienze del più noto teatro di narrazione.

Negli anni in cui frequentavo il Me-ti lavoravo come volontaria nel Festival *Il Paese dei Racconti*, che aveva superato le venti edizioni (la prima risale al 1990, e dal 2011 è divenuto *Il Paese Mediterraneo*). Ho visto spettacoli che in Abruzzo, per i circuiti ufficiali, non sarebbero mai arrivati. In passato vi parteciparono quelli che poi divennero "nomi" del teatro italiano, come Ascanio Celestini, Mimmo Cuticchio, Pippo Del Bono, Enzo Moscato, Marco Paolini o Scimone e Sframeli.

Per me il Festival era un'appendice della Scuola. Insieme agli altri volontari mi occupavo di tutto: dalla cucina al montaggio delle luci, dalla pulizia all'accoglienza, alla recitazione. Ricordo i pome-

<sup>9</sup> Cfr. ad es. Angelo Santoro, *Storie dimenticate*, «La Nuova Sardegna», 26 novembre 1996.

riggi afosi con la macchina e l'altoparlante a fare gli annunci per le contrade e le campagne, per invitare le persone agli spettacoli serali. Il Me-ti, negli anni in cui mi dividevo tra l'Università e la Scuola a Paglieta (creando non poche domande e dubbi nei miei genitori) mi ha dato delle lezioni di vita e di teatro. All'interno del Festival presentava ogni anno anche le proprie creazioni. Uno dei momenti più attesi era il così detto "Evento Itinerante", spettacolo che portava gli spettatori in un vero e proprio viaggio, non solo metaforico poiché venivano accompagnati da un luogo all'altro spostandosi a piedi o, in alcuni anni, attraverso bus speciali, taxi improvvisati e addirittura in treno. Poteva durare anche 5 o 6 ore, dal pomeriggio fino a sera, per poche decine di persone. Grazie agli Eventi Itineranti a cui ho preso parte come attrice (e come tassista) ho camminato su quella pratica del confine dove non c'è separazione tra attore e spettatore. Il Me-ti mi ha dato una dimensione collettiva del fare teatro dove nessuno è estraneo per l'altro, mi ha dato gli strumenti per vedere il paesaggio, leggerlo e interpretarlo.

Dal 2011 il Me-ti ha iniziato un'altra ricerca con l'apertura a nuovi riferimenti, uno su tutti il Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine, e ha costruito le drammaturgie degli spettacoli partendo dalla creazione collettiva di un rinnovato gruppo di attori. Tra loro rimase una persona molto importante, presente già dalla fine degli anni Settanta: Lucio Bucci che, per tutto il cammino del Me-ti, ha curato scenografie, oggetti, costumi. Chi lo ha incontrato sa che non può essere incasellato in nessuna categoria. È stato anche consulente di Sandro Cianci alla regia e parte attiva all'interno degli spettacoli, ma guai a chiamarlo attore poiché, come dice lui stesso, «non [è] un ragazzo di teatro». Ma ha sviluppato una personalissima modalità di interpretazione e interazione con il pubblico, che generava stupore, ilarità, commozione, partendo da oggetti, immagini, gesti di una semplicità e purezza rari nel teatro di oggi.

Il Me-ti aveva un suo Decalogo del Teatro della Città<sup>10</sup>, dove città è da intendersi nell'accezione di *polis*. Alcuni punti del decalogo

<sup>10</sup> Sandro Cianci, *Il Teatro della Città, 10 cose da ricordare*, redatto tra il 2006 e il 2008.

sono ancora oggi una guida per il mio lavoro, ad esempio: quando il teatro va dalle persone non si limita a portare se stesso ma ascolta ed è disposto a modificarsi; il teatro aiuta a far emergere ciò che nella città non si vede, accoglie le voci delle donne e degli uomini di oggi, di ieri e di domani, le voci dei bambini, degli alberi, dei sogni, dell'intero universo; la cultura non è un repertorio di opere ma ogni gesto del vivente. Il teatro lotta per realizzare le condizioni della propria indipendenza, materiale oltre che ideale. Il teatro ricostruisce, insieme agli altri, una dimensione sociale e relazionale (qui, ancora una volta, ritroviamo la cultura contadina, che non concepisce il teatro come qualcosa di separato dalla vita). «Il teatro è ovunque e in ogni momento».

Nel 2013 Marcello e io abbiamo ricevuto una lettera da Sandro Cianci. Ne cito un passaggio: «*Silenzi e voci*, lo spettacolo del 1984 con il quale giungemmo “all'arte” (come disse Gennaro Vitiello) si apriva con una partenza: il Maestro, preso con sé l'essenziale, se ne andava. Ed era il discepolo – un Ragazzo – a dire, al Maestro che si allontanava: “E mò ‘nd'argirà” [in dialetto abruzzese, “e adesso non voltarti”]. Ripeteva ciò che, con tutta evidenza, era stato il Maestro ad insegnargli: quando si è deciso di andar via non ci si deve voltare indietro. Quando il Maestro deve partire? Non lo decide né il Maestro né l'Allievo. Lo decide il percorso, la vita, come sempre».

Sandro ci diceva che era arrivato il momento di iniziare la nostra strada da soli. Il Me-ti ci aveva insegnato tutto quello che poteva trasmettere. Questo è stato uno dei doni più importanti che potessi ricevere: lasciare andare ed essere lasciati liberi di andare.

Un anno prima, mi aveva regalato un quadernino fatto a mano su cui era scritto “Me-ti”. Dentro c'era il titolo: «Vocabolario essenziale per i prossimi trent'anni». Iniziai a sfogliare, su ogni pagina era scritta una sola parola. Sulla prima «sobrietà», poi «lentezza» e ancora «bellezza», «accoglienza». Voltai pagina e lessi «continua tu...».

TRADURRE TEATRO:  
STUDI E PRATICA SCENICA  
RESOCONTO DA UNA SUMMER SCHOOL

A cura di Doriana Legge

Massimo Fusillo, Doriana Legge, *Un Macbeth nudo. Lingua, suono e carne per tradurre l'energia del male*

Giovanni Carroni, *Sulla traduzione di Macbettu*. Lettera

Giorgina Pi, *Tradurre il nostro tempo*. Lettera

Paola Bono, *Equilibrismi: tradurre Caryl Churchill*

Serena Guarracino, *Trappole e dirottamenti: tradurre da femminista*

Angela Albanese, *Tradurre per il teatro. Un commento su Polvere/Dust di Saverio la Ruina*

Thomas Haskell Simpson, *Salto mortale con quadruplo avvita-mento: Seven Iterations In English of Marco Martinelli's Rumore di Acque (Noise In The Waters)*. Lettera

*Quello che segue è un contributo un po' anomalo per «Teatro e Storia», ma solo in apparenza. È la prima volta che questa rivista accoglie riflessioni sulla traduzione a teatro, è vero però che il dialogo tra studi e pratica scenica emerge qui con una certa persistenza, e questo è un aspetto sempre caro a «Teatro e Storia».*

*In queste pagine si deposita una discussione avviata in parte durante le giornate seminariali della Summer School Translation and its Theories: Theatre, Arts, Philosophy, organizzata dal Dipartimento d'Eccellenza di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila, a settembre 2019. Abbiamo immaginato i contributi che seguono come un lungo intervento, con voci certo diverse, ma che riportano la continuità di una discussione avvenuta in presenza. Ci sembra questa la scelta più leale nei confronti di un dibattito che si è svolto*

*lungo diversi giorni: ci faceva da cornice un monastero (quello bellissimo di Ocre in provincia dell'Aquila) che è sembrato restituire il tempo lento di un dialogo disteso e a più voci sulle questioni del tradurre e del transcodificare, al centro del progetto di eccellenza del dipartimento. Le lettere della regista Giorgina Pi, e quelle dei traduttori/attori Giovanni Carroni e Thomas Haskell Simpson, si affiancano agli interventi di studiose e studiosi (Massimo Fusillo, Doriana Legge, Paola Bono, Serena Guarracino, Angela Albanese) che da parte loro si mettono in ascolto, pronti allo scambio. Ormai dato per assunto che la traduzione mai sia una semplice operazione di passaggio da una lingua a un'altra, la questione ci sembra tanto più vera e complessa nello specifico ambito della scena. La traduzione per il teatro appare sempre una pratica attiva e creativa, una performance che restituisce le specificità delle mani che la guidano: tradurre è un atto necessario, seppur difficile, ci suggerisce Angela Albanese nel suo contributo, e messa da parte la fedeltà rimane invece l'importanza di essere "leali" di cui ci parla Paola Bono nelle sue pagine.*

*Non abbiamo immaginato questo resoconto come un ripensamento di quella scienza complessa che è la traduttologia, ma come affondo su singoli episodi che sono sembrati applicarsi bene agli specifici aspetti delle pratiche sceniche. La varietà è restituita non solo dalle occasioni prese in esame (in ambito nazionale e internazionale), ma soprattutto dalle voci, quelle degli studiosi che provengono da ambiti disciplinari diversi, e quelle di artisti, registi, attori che raccontano delle risorse sempre vive della scena. Nessun carattere cerimoniale dunque in questo dialogo che vuole idealmente articolarsi in tre parti.*

*Ad aprire la prima un articolo a quattro mani: Massimo Fusillo avvia la sua indagine sull'empatia negativa del Macbeth a partire dalla traduzione di un verso molto noto della settima scena del primo atto, un esempio di come la figuralità del linguaggio barocco di Shakespeare si depositi in molteplici e diversificate traduzioni che amplificano le possibilità del testo. Poi sono a me affidate le pagine sul Macbettu di Alessandro Serra, uno spettacolo dove la traduzione in lingua sarda appare come esito finale di un percorso*

*più ampio, un viaggio antropologico attraverso il carnevale barbaricino, ma non solo; un lavoro nato dalla scena, dai suoni, e che riattiva la parola poetica come reazione epidermica che sale tutta dal corpo dell'attore, attraverso una "lingua muscolare". Anche di questo parla la lettera di Giovanni Carroni, l'attore che in scena è Banquo, ma che è anche traduttore del Macbettu. Nelle pagine che dona al nostro resoconto, Carroni ci racconta della sua traduzione, un lavoro che non parte dalla scrittura ma dall'oralità, da una "voce/muggito" fatta di carne e sangue.*

*Ancora una lettera: è quella di Giorgina Pi, la regista della compagnia Bluemotion, che apre la seconda parte dedicata all'autrice inglese Caryl Churchill. La testimonianza di Giorgina Pi, che muove attorno alla realizzazione scenica di un testo fortemente distopico (Non non non non non abbastanza ossigeno), ci parla del nostro tempo, quello inevitabilmente accerchiato da una pandemia che ha investito a più livelli il teatro, le vite private degli artisti, e quelle di una comunità intera. Il lavoro sul testo di Churchill diventa uno strumento per guardare un mondo in cui anche solo aprire la finestra può essere molto pericoloso. Della traduzione di Non non non non non abbastanza ossigeno si è occupata Paola Bono, traduttrice e curatrice delle opere di Churchill, con un progetto attualmente giunto al sesto volume; qui l'autrice si rivolge ad alcuni episodi (ad esempio quello di Skriker, lo spirito della vendetta) per poi procedere attraverso contrazioni e dilatazioni che, se si appoggiano a una teoria traduttologica, lo fanno per restituire l'effervescenza del dibattito. Allo stesso modo Serena Guarracino racconta la propria esperienza di traduttrice di un testo forse meno conosciuto di Churchill (Trappole): attraverso una forma di "dirottamento" si attiva una pratica di traduzione femminista che sceglie l'infedeltà al testo-fonte per potenziare gli effetti della messa in scena.*

*Chiudono questo resoconto i contributi di Angela Albanese e di Thomas Haskell Simpson. Quello di Albanese è un commento sulla traduzione di un testo di Saverio la Ruina (Polvere), ricco di elementi linguistici che segnano la lingua parlata. Nella traduzione in inglese (Dust), a firma di Thomas Simpson, si evidenzia quel "salto mortale" che è la traduzione per il teatro, dove gli indizi che sono*

*disseminati nel testo diventano potenzialità e vera sfida traduttiva, che in alcuni casi può trasformarsi in un “quadruplo avvitemento carpiato”. Parla proprio di questo la lettera di Simpson, articolandosi attorno a un testo di Marco Martinelli (Rumore di acque): una occasione particolare che lo ha coinvolto negli ibridi panni di traduttore-attore, insieme sul palcoscenico con Alessandro Renda (al Links Hall di Chicago). Senza l’uso di sopratitoli, le due lingue e i due corpi si intrecciano, la scena pare abitata da un linguaggio suo proprio, corporeo, materico. Un caso fortunato di performance traduttiva. E insieme molto di più.*

*Una palla che scotta, da bambini era un gioco con cui si misurava la propria resistenza, l’agilità, la prontezza dei sensi, la palla scottava è vero, ma con che piacere la si teneva tra le mani per quel tempo giusto, prima di lasciarla in custodia ad altri. Anche qui, abbiamo voluto che la questione della traduzione a teatro rimbalzasse viva tra i diversi contributi, peraltro piuttosto agili, restituendo la dimensione di una discussione accesa con al centro, appunto, una “palla che scotta”. (Doriana Legge)*

Massimo Fusillo - Doriana Legge  
UN *MACBETH* NUDO  
LINGUA, SUONO E CARNE PER TRADURRE  
L'ENERGIA DEL MALE<sup>1</sup>

*Fra empatia e catarsi*

*Macbeth* può essere considerato l'archetipo moderno dell'empatia negativa, come *Medea* lo è per la tragedia antica. Parliamo dunque dell'identificazione con un personaggio negativo, disgiunta da ogni giudizio morale e ideologico (che resta sospeso): quindi di una forma di empatia lontana da quella che ha grande successo oggi in tutti i campi, rivolta verso le fasce più deboli della società, i soggetti subalterni, le vittime di traumi violenti, i personaggi sofferenti, e più in generale verso tutte le forme di alterità, dagli animali all'insieme dell'ambiente ecologico. Una sorta di *pietas* virgiliana trasformata in un meccanismo universale e onnicomprensivo. Questa empatia positiva, di cui certo non vogliamo negare l'importanza, viene valorizzata oggi dagli studi sulla dimensione etica della letteratura, studi certo interessanti e significativi, ma che tendono talvolta a trasformare troppo l'arte in un fenomeno edificante. Cioè in quello che non deve mai essere (almeno non a livello esplicito), se non vuole diventare una forma di propaganda. L'empatia negativa è invece meno toccata dagli studi scientifici, ma molto praticata dalle arti, soprattutto nella nostra epoca, se si pensa alla fioritura di eroi negativi nelle serie Tv contemporanee (da *Breaking Bad* a *Gomorra*)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Pur essendo stato scritto in collaborazione, ciascuno degli autori ha curato una specifica sezione del saggio: Massimo Fusillo si è occupato dei paragrafi: *Fra empatia e catarsi* e *Tradurre Macbeth*, pp. 349-354; e Doriana Legge di: *Macbeth*, *una lingua muscolare* e *Oggetti sonori e voce-corpo*, pp. 354-361.

<sup>2</sup> Stefano Ercolino, *Negative Empathy: History, Theory, Criticism*, «Orbis Litte-

*Macbeth* è un caso eclatante di una tragedia incentrata su personaggi negativi (quelli positivi svolgono un ruolo abbastanza marginale, ulteriormente ridotto nelle messinscene e negli adattamenti), che però, come sostiene Agostino Lombardo<sup>3</sup>, non sono mai unilaterali, ma sempre complessi e sfaccettati. Shakespeare adotta radicalmente il punto di vista del male, e lo immerge in una rete tematica che intreccia il sogno, il soprannaturale, l'allucinazione, la notte-inconscio. Come sintetizza Jan Kott<sup>4</sup>, questo insieme di temi si raggruma nell'idea base della storia come incubo.

L'identificazione latente scatta soprattutto nei confronti del protagonista: la pressione delle streghe e della predizione del futuro, la sua fragilità, il suo conflitto interiore, la dipendenza nei confronti della moglie, sono tutti fattori che attivano infatti una perturbante empatia negativa, soprattutto nella prima fase, prima che la trasformazione in tiranno sanguinario non sia completa. Diverso è il caso della Lady, che si configura più come un demone androgino, lontano dalla caratterizzazione tutta umana del marito: acquista spessore empatico solo nel momento finale del delirio e del sonnambulismo; anche se, come succede sempre a teatro, ci sono state grandi attrici, come Adelaide Ristori e Sarah Bernhardt, che hanno invece impostato la loro interpretazione in chiave empatica e umanissima (è una svolta che si colloca intorno al 1830: prima aveva dominato il modello di interpretazione in chiave di mostro sovrumano imposto da Hannah Pritchard)<sup>5</sup>.

rarum», vol. 73, n. 3, 2018, pp. 243-262; Massimo Fusillo, *Guardare il male a distanza. Empatia negativa, paura, catarsi*, «Psiche», n.s., n. 1, 2019, pp. 283-294 (i due autori hanno in preparazione un volume sull'argomento).

<sup>3</sup> Cfr. Agostino Lombardo, *Lettura del Macbeth* [1969], Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 57-60, sulla compresenza di bene e male.

<sup>4</sup> Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* [1961], New York, W.W. Norton & Company, 1974; trad. it. di Vera Petrelli, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 79-91.

<sup>5</sup> Christoph Clausen, *Macbeth Multiplied. Negotiating historical and medial difference between Shakespeare and Verdi*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.

### *Tradurre Macbeth*

Tradurre *Macbeth* significa dunque tradurre questa energia scenica del male, questa forza distruttiva capace di produrre catarsi nello spettatore. Come sempre, più di sempre in questo caso, chi traduce deve ricordare che il suo testo verrà ritessuto in un nuovo testo molteplice, in cui la parola interagisce con vari altri codici, con corpi gesti azioni suoni immagini oggetti, e con un progetto creativo che può essere anche molto diverso e lontano dal testo di partenza, da tutti i punti di vista. Per chi studia teatro questa è un'ovvietà, ma se si guarda a tante traduzioni di testi teatrali, ci si accorge subito che non è un principio tanto ovvio, dato che molti traduttori (soprattutto gli studiosi e i filologi) sembrano più preoccupati dell'insulso dogma della fedeltà, che di rendere il testo fruibile e riutilizzabile sulla scena.

Faremo un esempio tratto da una scena chiave del *Macbeth* (1.7), il dialogo fra il protagonista, in preda a esitazione, dubbi e paure, e la Lady che lo spinge inesorabilmente all'azione. È una delle scene in cui più si avverte la conflittualità interiore di Macbeth, fonte principale dell'empatia negativa, e il carattere dominante e demonico della Lady, suo contraltare diretto. Affrontiamo un brano molto breve (poco più di un verso), un esempio minimale che può illuminare i problemi generali della traduzione teatrale, come un microcosmo che rifletta il macrocosmo. È un passo in cui si percepisce lo stile barocco di Shakespeare, che ha un forte tasso di figuratività: si tratta di una metafora non molto chiara, con cui la Lady rassicura il marito sul successo dell'omicidio di Duncan, a patto che sappia far funzionare bene il suo coraggio, "avvitandolo" a un efficace punto di appoggio. Piuttosto evidente la connotazione sessuale (*screw* anche all'epoca di Shakespeare è sinonimo di *fuck*), difficile da rendere, ma parte di un gioco sul rovesciamento dei ruoli fra maschile e femminile (in un passo famoso la Lady esclama «Unsex me!»); e si può pensare anche a una parallela connotazione musicale. Leggiamo il verso:

*M: If we should fail?*

*L: We fail!*

But screw your courage to the sticking place,  
and we'll not fail (vv. 59-61).

Nell'Ottocento, quando la traduzione tendeva ad essere più libera e tesa all'effetto scenico, il problema veniva risolto semplicemente eliminando la metafora: «Fallirci?... non tremate, e ciò sarà impossibile» (Rusconi, 1831). La stessa soluzione adottata, nel 1847, in una traduzione-adattamento che doveva tenere conto della funzionalità musicale oltre che di quella scenica, il libretto di Piave per l'opera di Verdi: «*M.* E se fallisse il colpo? *L.* Non fallirà... se tu non tremi»; scarno e significante, come Verdi esigeva che fossero sempre i suoi libretti, particolarmente questo. Se invece passiamo a tempi più recenti, troviamo una resa che sviluppa una metafora parallela, più comprensibile per il pubblico italiano, quella dell'arco. Così traduce Vico Ludovici nel 1951: «Non riesce? Ma tendi la corda del tuo coraggio al punto giusto e riuscirà»; una resa scorrevole, anche se «non riesce» suona meno efficace, perché attenua la parola chiave del fallimento. Questa soluzione ritorna nella traduzione di Elio Chinol del 1971: «Non riuscire? Ma tendi l'arco del tuo coraggio, e certo riusciremo»; in quella di Alessandro Serpieri del 1991: «Fallire noi! Tu pensa a tendere la corda del tuo coraggio e noi non falliremo» (che opta però per il più potente punto esclamativo, e lascia il verbo fallire); e in quella più recente di Paolo Bertinetti del 2016: «Fallire? Tendi la corda del tuo coraggio e non falliremo».

Gabriele Baldini è stato una figura significativa della cultura italiana: anglista, traduttore, sceneggiatore, autore di un bel libro appassionato su Verdi, in contatto in diversi ruoli con svariati artisti (figlio di uno scrittore, marito di Natalia Ginzburg, allievo di Mario Praz, maestro di Manganelli...). Eppure le sue traduzioni di Shakespeare sono molto pesanti e poco leggibili e recitabili, perché frutto dell'aspirazione maniacale a rendere con fedeltà ogni particolare del testo (mentre spesso il risultato non rende nulla, perché non compie l'operazione base di ogni traduzione: passare da una lingua all'altra, giungendo quindi a un italiano accettabile). Nella loro antologia commentata sulla teoria della traduzione in Italia, Angela Albane-

se e Franco Nasi rievocano un episodio significativo: la polemica con Gerardo Guerrieri, accusato da Baldini di aver fatto violenza all'*Amleto*<sup>6</sup>, in nome della recitabilità, facendone una parafrasi tendenziosa<sup>7</sup>. Guerrieri risponde accusando l'anglista di amare Shakespeare in modo frigido e schifiloso, rendendolo irrapresentabile, e facendo l'esempio di un aggettivo, *questionable*, tradotto da Baldini con ben undici parole (!), quindi con una perifrasi pesante: «Tu vieni in un aspetto che par così di buon grado offrirti di rispondere alle domande». Difficile immaginare un attore che reciti questa frase in modo credibile sulla scena (se non in una versione fortemente straniata, o in una parodia). Leggiamo come Baldini rende il nostro passo del *Macbeth* nella sua traduzione del 1952:

Non riuscire? Ma avvita il tuo coraggio a un valido sostegno, e riusciremo.

Una soluzione pesante per la sua letteralità, e un po' enfatica. Lo si capisce confrontandola con la traduzione di un poeta, Salvatore Quasimodo, che adotta una soluzione simile, ma con un ritmo e una sonorità seducenti: «Ma fissate il vostro coraggio a un saldo sostegno e riusciremo».

La terza via è spesso un compromesso illusorio, ma talvolta inaspettatamente funziona. La traduzione di Agostino Lombardo, che ha scritto anche un saggio molto bello sul *Macbeth*, riesce ad andare oltre la dicotomia fra la letteralità pesante e il rifacimento su un altro asse metaforico: «Fallire? Noi? Stringi le corde del tuo coraggio e non falliremo». La sua soluzione era già nella traduzione di Cino Chiarini (1965), che però dilata il ritmo: «Noi fallire! Sol che voi vogliate stringer la corda del vostro coraggio, e fissarla quando è tutta tesa, noi non falliremo». In questa terza via possiamo mettere Romana Rutelli (1996), che annacqua un po' il ritmo (ma rende così

<sup>6</sup> *Amleto. Versione di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Roma, Bulzoni, 2020. È interessante che Geraci intitoli la sua introduzione *Il viaggio dell' "attore traduttore"*.

<sup>7</sup> Angela Albanese, Franco Nasi (a cura di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, Ravenna, Longo, 2015, p. 267.

l'elemento sessuale): «Noi, fallire! Pianta bene il tuo coraggio dove va conficcato, e non falliremo», mentre Noemi D'Agostino (1989) fa una scelta lessicale un po' discutibile da un punto di vista fonico: «Noi fallire! Incocca bene la corda del tuo coraggio e non falliremo». Infine, va ricordata la soluzione di un attore famoso, Vittorio Gassman (1983), che elabora una metafora parallela: «Fallire, noi? Pianta a zero il chiodo del tuo coraggio, e non falliremo».

Una metafora ardua e non molto perspicua di Shakespeare suscita reazioni assai diverse nei traduttori: eliminazione, compensazione attraverso una metafora simile, resa iperletterale, resa letterale ritoccata, ricreazione della stessa immagine. Non vogliamo certo sostenere che ci sia una ricetta migliore delle altre, che ci sia una regola da seguire: anche la traduzione più pesante e letterale può funzionare a teatro, se entra a far parte di un progetto creativo rigoroso (Luca Ronconi, ad esempio, amava lavorare sulla distanza del testo rappresentato: la sua splendida *Oresteia* utilizzava una traduzione molto filologica e spesso poco leggibile come quella di Untersteiner). Questa discussione introduttiva mirava solo a far vedere come nel teatro, ancor più che in altri campi, tradurre non significa cercare di riprodurre un testo originale cristallizzato e immutabile. È invece un processo aperto e tendenzialmente infinito, che media fra orizzonti e culture lontane, proiettandosi verso le dinamiche molteplici della scena. Lo analizzeremo ora attraverso un caso che ha uno spessore tutto suo.

### Macbettu, *una lingua muscolare*

Spesso si inizia un intervento dichiarando quel che non è, lo si fa per costruirsi una zona franca in cui operare, o a volte per mettersi a riparo, ma col garbo di chi vuole avvicinare chi legge alla propria versione della storia. In questo caso l'intenzione è quella di indicare un metodo, sì, ma che finisce col piegarsi all'oggetto stesso degli studi. Dunque, queste pagine non saranno un approfondimento sulla traduzione in sardo del *Macbeth*. Non potrebbero esserlo perché chi le scrive conosce quella lingua solo per rapida frequentazione, ma la ragione non sta in questa menda, invece si sostiene tutta già nell'i-

dea registica del *Macbettu*: un lavoro nato dalla scena, dai suoni, e poi fattosi lingua, in una immagine per lo più sonora e solo dopo come concreta traduzione del testo di Shakespeare.

Eppure già c'è bisogno di una precisazione, e ci aiutano le parole con cui Giovanni Carroni apre la bella lettera che segue questo contributo: «Inizialmente Alessandro Serra (regista del *Macbettu*), ha curato una riduzione in lingua italiana del *Macbeth* di Shakespeare, sulla quale io ho lavorato per la mia traduzione in lingua sarda»<sup>8</sup>. Un gioco di scatole cinesi, che impedisce a questo contributo di farsi troppo teorico sul piano della traduzione, anche perché il processo stesso di creazione del *Macbettu* non si può limitare al solo aspetto di traduzione interlinguistica. Anzi, quella faccia lì, che ci pare più illuminata è solo quella rivolta al sole dopo un percorso più ampio, all'ombra del tessuto connettivo, ma nell'evidenza di un linguaggio teatrale che centrifuga non solo gli aspetti linguistici, neppure solo quelli semiotici, ma il fatto teatrale in senso più ampio. Abbandonando in parte l'ontologia del testo, e premendo invece sull'autonomia dell'esito, il *Macbettu* rispetta quella dialogicità dell'atto di tradurre – di cui parlava ad esempio Ricœur<sup>9</sup> – che si accompagna piuttosto a un rapporto tra culture<sup>10</sup>. *Macbeth* diventa un *open space*<sup>11</sup>, opera aperta alle diverse potenzialità residuali che il testo trattiene; e allora gli adattamenti finiscono per tratteggiare una storia virtuale della scena, delle sue convenzioni, delle estetiche, attraverso diversi periodi storici<sup>12</sup>.

*Macbettu* è uno spettacolo che ha debuttato nel 2017<sup>13</sup>, da allora

<sup>8</sup> Vedi le pp. 363-367.

<sup>9</sup> Cfr. Paul Ricœur, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di Domenico Jervolino, Brescia, Morcelliana, 2001, p. 49.

<sup>10</sup> Ne parla Linda Hutcheon nel suo noto volume *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011, p. 209.

<sup>11</sup> Cfr. Robert S. White, *Macbeth on Stage and Screen*, in *Ambivalent Macbeth*, Sydney, Sydney University Press, 2018, p. 169.

<sup>12</sup> Cfr. Ruby Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton University Press, 1976.

<sup>13</sup> *Macbettu* di Alessandro Serra, tratto dal *Macbeth* di William Shakespeare, con Fulvio Accogli, Andrea Bartolomeo, Leonardo Capuano, Andrea Carroni, Gio-

ha percorso una lunga tournée, anche internazionale, ma non è al solo successo che si lega la dignità di un'opera. Di fatto questa è pura cronaca e invece qui bisogna retrodatare l'indagine. Nel 2006, durante un reportage fotografico tra i carnevali della Sardegna, il regista Alessandro Serra comincia a rintracciare le prossimità tra due terre e culture diverse: per alcune particolari evidenze la Sardegna appare a Serra in tutto simile alla Scozia immaginata da Shakespeare. Il carnevale di Mamoiada e in particolar modo la tipica maschera *Issohadore* ricordano a Serra la figura del giovane che profetizza l'invincibilità di Macbeth, ma solo fino all'avanzata della foresta – che nell'incedere pare del tutto simile alla marcia dei *mamuthones* armati di campanacci. E poi ancora gli uomini vestiti da donna, le *attitadoras* del carnevale di Bosa, diventano le streghe che si muovono seguendo i passi del *ballu tundu*, gobbe e vestite di nero filano il destino di Macbeth, ma nel farlo attingono a un repertorio lessico-gestuale fatto di allusioni sessuali e basso corporeo.

Il tranello del viaggio antropologico, che rischia di far cadere le più nobili intuizioni nell'alveo del semplice folklore, viene però risolto asciugando l'opera dall'icasticità della maschera. Infatti non ci troviamo di fronte l'evidenza del carnevale sardo, piuttosto il suo agire come campo gravitazionale, terreno di potenzialità disseminatorie per un primitivo e più selvaggio *Macbeth*.

Una scena pressoché nuda, sul fondo tre imponenti strutture metalliche fatte di ruggine e ferro, sono dapprima le porte del castello, quelle che cadono sprigionando un tuono gonfio di polvere e terra; poi diventano la tavola imbandita di vino rosso e pane carasau, quello che si sbriciola sotto i passi del fantasma di Banquo. L'altro banchetto, quello delle guardie ingozzate di vino e cibo, diventa la scena di un porcilaio rumoroso, a dirigerla è una Lady Macbeth barbata dai lunghi capelli corvino. La interpreta Fulvio Accogli, e uomini sono anche tutti gli altri attori scelti da Serra, in ottemperanza alla tradizione elisabettiana certo, ma insieme anche a quella dei carnevali della Barbagia.

vanni Carroni, Maurizio Giordo, Stefano Mereu, Felice Montervino. Prodotto da Sardegna Teatro, in collaborazione con compagnia Teatropersona.

Ed è il *Macbeth* stesso a offrirsi come una tavola riccamente imbandita, come capita spesso ai capolavori letterari che, rimasticati tra esiti, adattamenti, traduzioni, diventano ipertesti: ovvero evidenza di un tessuto connettivo che non è più solo deposito delle parole dell'autore. Nel *Macbettu* l'azione è il riverbero della lingua che in Shakespeare – come nota Agostino Lombardo – ha già una sua “vocazione scenica”. Serpieri lo chiamava “testo gestico” ad esempio, e qui ci sembra particolarmente evidente nella peculiarità tutta muscolare della lingua sarda. Lo ricorda Carroni nella sua lettera, citando lo scrittore Michelangelo Pira: «in sardo le parole fluivano da sé, come acqua nel torrente, per parlare non dovevo pensare. Invece in italiano dovevo tenere a mente le parole e le dovevo mettere in ordine. E c'era anche un'altra differenza: in sardo non c'era distanza tra parole e cose, la parola era la cosa e la cosa era la parola, era tutt'uno». Su questo bisognerà tornare, ma intanto è evidente come la tradizione orale sarda diventi non solo oggetto culturale, ma vero elemento drammaturgico, dove i suoni, oggetti e lingua agiscono anche essi e non si limitano a significare.

Ed è certo anche per questo che Serra ha affidato la traduzione a un attore, che però ha lavorato più sul canto che non sulla letteratura. I versi di cui abbiamo parlato più su («*M*: If we should fail? / *L*: We fail! / But screw your courage to the sticking place, / and we'll not fail», vv. 59-61), nel testo sardo mancano, proprio perché c'è una tensione a voler scarnificare il testo e disseminarlo nel materiale gestuale. La scena quinta inizia invece con la voce asciutta e greve di Macbettu: «Una borta fatta sa cosa, er fatta, e diat esser bene chi si facat cantu prima». D'altra parte Verdi nel pensare il suo *Macbeth* esortava Piave a evitare qualsiasi parola che non fosse utile, e allora, presa tra le mani, la pur plaudita pubblicazione che Sardegna Teatro dedica al *Macbettu*, sembra si legga proprio come un libretto d'opera<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Alessandro Serra, *Macbettu*, traduzione in sardo di Giovanni Carroni, Nuoro, Ilisso edizioni, 2017.

### *Oggetti sonori e voce-corpo*

La voce di questo *Macbettu* pare un canto, in quella che è una partitura tutta sonora che non cede all'acusmatico, ovvero a quel suono di cui non possiamo rintracciare la fonte. Prima parlavamo del quadrato metallico sul fondo della scena che tuona precipitando a terra; o ancora, durante il funerale di Duncan, una vecchia cassa usata come macchina della pioggia attraversa in diagonale lo spazio scenico e a ogni tonfo, col salire della polvere, scende insieme una cascata di suoni delicati. E poi le pietre sonore dello scultore sardo Pinuccio Sciola, per cui basta una carezza a farle suonare, si inscrivono in quel patrimonio di oggetti primitivi, dove troneggia la rocciosità della materia.

Ci chiediamo in che modo *Macbettu* potrebbe rispondere alla domanda di Gertrude Stein «does the thing heard replace the thing seen. Does it help or does it interfere with it... does the seeing replace the hearing or does it not. Or do they both go on together»<sup>15</sup>; e qui è importante sostare su alcune questioni della fenomenologia del suono che pure sembrano utili per comprendere la natura dell'operazione *Macbettu*. Michelangelo Pira, poco più su, stipulava, in riferimento alla lingua sarda, un rapporto di compresenza della parola nella cosa, così come della cosa nella parola. Se nel premere alcuni pulsanti si riconosce la mano di chi scrive, ci rifacciamo apertamente a quella distinzione che rinvenivamo altrove – seppure in un diverso contesto – tra voci-flusso e voci-oggetto<sup>16</sup>. Le prime sono quelle che si cedono al microfono, consegnano le proprie vibrazioni al medium tecnologico, le seconde invece sono quelle riconducibili chiaramente alla fonte che le ha prodotte, non sono mediate, o per meglio dire, la sola aria è il medium. In quel territorio d'indagine, così ben praticato dalla filosofia del suono in ambito analitico, Pasnau ci dice però che il suono è presente anche senza il mezzo, ma come evento che si localizza alla fonte: «I think that we should

<sup>15</sup> Gertrude Stein, *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1957, p. 101.

<sup>16</sup> Cfr. Doriana Legge, *Forme del silenzio, tracce del suono. Appunti per un ascolto teatrale*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019.

conceive of sound as like colour, rather than as like light. That is to say, we should continue to treat sound as the object of hearing, and we should think of sounds as existing within the object that “makes” them»<sup>17</sup>; invece di identificare il suono con la vibrazione delle molecole dell’aria Pasnau propone di identificarlo «with the vibrations of the object that has the sound»<sup>18</sup>. Non ci sarà difficile a questo punto immaginare il *Macbettu* come opera fatta di oggetti sonori, voci-corpo, dove le parole non raccontano la cosa, ma *sono* la cosa. E se i versi di Shakespeare avrebbero forse stonato nel mezzo di un ring d’oggetti sonanti, la lingua sarda, invece, tutta muscolare, gioca in pieno la partita. Non è quindi solo un’*opera* il cui linguaggio si connota come tendenzialmente sonoro, ma è un’*operazione* rilevante nell’illustrare alcuni aspetti del dibattito sull’ontologia del suono e sulla fenomenologia dell’ascolto. Peraltro, la scelta di non utilizzare alcun supporto per la riproduzione di musiche acustiche, favorisce la percezione del suono come localizzato alla sua fonte. A questo proposito gli studi dovrebbero forse interrogarsi di più sulla questione dell’esperienza uditiva a teatro, in relazione alle evoluzioni tecniche della riproducibilità del suono. È chiaro che la questione della localizzazione e della spazializzazione sono oggi strategie operative della performance, che permettono di ragionare sulla funzione e sull’impatto che i suoni hanno sugli spettatori. Prima della riproducibilità tecnica del sonoro, gli spettatori avevano per lo più una percezione localizzata del suono; forse di questo gli studi teatrali non hanno ancora tenuto conto abbastanza<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Robert Pasnau, *What Is Sound?*, «The Philosophical Quarterly», vol. 49, n. 196, July 1999, pp. 309-324: 316.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Prendendo le distanze da Pasnau, Tim Ingold invece sostiene che il suono dovrebbe essere paragonato piuttosto alla luce: «il suono non è quello che ascoltiamo, così come la luce non è quello che vediamo». Il suono dunque, per Ingold, non è l’oggetto ma il medium della nostra percezione, attraverso la quale ci è permessa l’immersione nel mondo. Cfr. Tim Ingold, *Landscape Or Weather-World?*, in *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*, London, Routledge, 2011, pp. 126-138.

<sup>19</sup> Ad esempio varrebbe la pena interrogarsi su una antropologia dell’ascolto al teatro, un’indagine sulla spettatorialità acustica che tenga conto delle funzioni e delle percezioni uditive come oggetti mobili, questioni non solo di ordine teorico ma di certo anche storico.

Senza passare attraverso la mediazione del testo, ma riattivando la parola poetica come reazione epidermica che sale tutta dal corpo dell'attore, il *Macbettu* sembra piuttosto un'operazione di liberazione dall'egemonia del testo, ma non da quella di Shakespeare, un autore che sapeva ascoltare la parola in scena dei suoi attori. A questo proposito sembra che il *Macbettu* rimetta in circolazione – nel teatro contemporaneo – alcune osservazioni che Raimondo Guarino affidava a questa stessa rivista qualche anno fa: «la transazione teatrale si muoveva nel metabolismo intrinseco di scritture e azioni»<sup>20</sup>, per cui «è possibile identificare nel teatro un uso del testo parallelo rispetto agli usi del libro e nella letterarietà un requisito conflittuale e selettivo ma inalienabile dell'universo della *performance* elisabetiana»<sup>21</sup>.

La traduzione in sardo, affidata a un attore, allora non fa della parola un manifesto, ma si manifesta attraverso l'azione della voce, e nel corpo dell'attore rimane. Del resto, come uomo di teatro, Shakespeare disseminava i suoi testi di riferimenti al mondo attorico<sup>22</sup>: nel quinto atto del *Macbeth* si legge:

<sup>20</sup> Raimondo Guarino, *Storia del libro, storia del teatro. Studi shakespeariani*, «Teatro e Storia», n. 22, 2000, p. 485. Guarino interviene poi sulla questione sollevata da Kermode (*Shakespeare's Language*, London, The Penguin Press, 2000) «Shakespeare [...] scrive, da un certo momento in poi, [...] in un certo modo perché ha imparato ad ascoltare la parola in scena, perché si è lentamente emancipato dall'imitazione e dalla concorrenza [...] e ha appreso una sapienza dell'intervallo, della ripetizione, dell'endiadi». Però si badi – segue Kermode – è questo un criterio non ancillare alla sola scena, anzi rivolge lo sguardo alla lettura come destinazione del testo. Cfr. ancora Raimondo Guarino, *Storia del libro, storia del teatro. Studi shakespeariani*, cit., pp. 473-492.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 485.

<sup>22</sup> Lo fa non solo per il teatro ma anche nei sonetti, ad esempio nel 23: «As an unperfect actor on the stage / Who with his fear is put beside his part, / Or some fierce thing replete with too much rage, / Whose strength's abundance weakens his own heart: / So I, for fear of trust, forget to say / The perfect ceremony of love's rite [...]». Qui Shakespeare cerca una simmetria tra l'attore che – dimenticate le sue battute – «esce dalla sua parte» e il poeta insicuro che non sa più trovare le formule giuste, nel linguaggio poetico, per esprimere il rituale della poesia amorosa.

Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing. (5.5.24-28)

È un passo di certo nichilista, amato da tutti i grandi attori, ma non solo se pensiamo ad esempio a Faulkner con *The Sound and the Fury*. Non si ode più nulla di questo attore fuori dalla scena – dice Shakespeare. E allora il caso di questo notturno *Macbettu* ci sembra restituire, nella sua ancestralità, tutta la dura voce-oggetto dei suoi attori, tra i quali – in questo caso – si nasconde persino un traduttore. E come un'impronta che l'attore lascia sulla terra in lingua sarda suona così:

Sa bida est pezzi un'umbra chi caminat, unu poveru attore chi s'i-spàzata e s'assùcat pro cuss'ora in issèna e non pùdit ne fràcata, un'istoria contada da unu ballalòi, prenu de fùria e abbolottu, chi non sinnificat... nudda.



Giovanni Carroni  
SULLA TRADUZIONE DEL *MACBETTU*  
LETTERA

Nuoro, 02 aprile 2020

Cara Doriana, voglio parlarti qui della mia traduzione in lingua sarda del *Macbeth* di Shakespeare, nella speranza che le mie parole possano essere utili per la tua ricerca.

Inizialmente Alessandro Serra ha curato una riduzione in lingua italiana del *Macbeth* di Shakespeare, sulla quale io ho lavorato per la mia traduzione in lingua sarda. Dopo aver tradotto in sardo nuorese dal testo iniziale italiano, chiaramente tradendo tantissimo e adattando molto a quelle che sono le peculiarità linguistiche e semantiche barbaricine, lo stesso Serra si è reso conto che ritraducendo dal sardo nuorese in italiano veniva fuori una versione molto più asciutta ed efficace del testo. Tant'è che nel display dei tanti teatri della penisola e del mondo dove siamo stati abbiamo utilizzato questa versione.

Questo a dimostrazione che l'utilizzo del sardo nuorese non solo non aveva tolto efficacia e forza al testo originale, ma gli aveva dato maggiore verità.

Solo il titolo è stato “nuoresizzato” in *Macbettu*, tutti gli altri nomi del testo, di luoghi e di persone, sono rimasti nell'originale inglese mentre nello spettacolo, in particolare per le parti relative all'incontro di Macbettu (interpretato magistralmente da Leonardo Capuano) con le streghe, ho utilizzato diversi *berbos* («scongiuri», si tratta di preghiere antichissime, secondo alcuni, già proprie delle civiltà nuragiche e prenuragiche) e gli *irroccos* (imprecazioni, spesso rivolte ai nemici o alla sorte avversa) della tradizione barbaricina, totalmente assenti nell'originale.

La traduzione che ho curato non parte dalla scrittura, ma dall'o-

ralità, perché la nostra lingua è prima di tutto materia orale. Perciò la prima cosa che ho voluto rispettare, oltre naturalmente che aderire alla narrazione originale, è stata quella della musicalità, della sonorità delle parole, un'attenzione particolare affinché le parole, le battute rotolassero, cantassero.

Nella tradizione della narrazione e della poesia orale sarde, c'è un ritmo preciso da rispettare, quello stesso che mi ha ispirato e guidato nel lavoro.

Della poesia estemporanea sarda si hanno le prime notizie già nel 1787. I poeti improvvisatori avevano una vasta cultura, erano delle enciclopedie viventi, i quotidiani dell'epoca, i mass media di quel tempo. Nel loro repertorio non potevano mancare le citazioni a memoria della *Gerusalemme Liberata* di Tasso, l'*Orlando Furioso* di Ariosto, o la *Divina Commedia* di Dante. Il tutto unito a intelligenza, arguzia, capacità tecnica di rimare e rispettare la metrica in tempi lampo, ironia sottile o sarcasmo. Un bene immateriale della Sardegna che affascina studiosi da tutto il mondo. Colui che improvvisa si chiama *cantadore*.

Al riguardo Paul Zumthor scrive nella sua *Introduzione alla poesia orale*: «Nella poesia si annida la speranza che un giorno una parola dirà tutto. Il canto esalta questa speranza, e emblematicamente la realizza. È perciò che la poesia orale conferisce alla voce la sua dimensione assoluta, e al linguaggio umano la sua piena misura».

Il *Macbeth*, essendo un classico del teatro conosciutissimo a tutte le latitudini, mi ha permesso dunque di “poetare” sottraendomi spesso alle perfette identità del senso, per dare spazio alle sonorità/significanti, proprie del canto, e ad altri “segni” della comunicazione barbaricina presenti nello spettacolo: le pietre, i campanacci, *sas leppas* (coltelli tradizionali), il sughero, le vesti tradizionali in velluto dei pastori, e quelle delle donne con *sa vardetta* (la gonna), *sa brusa* (la blusa), *su mucadore* (il copricapo-fazzoletto) indossate in scena dalle streghe.

La modernità della lingua sarda si esprime conservando il più possibile la sua forma originaria, che deve essere praticata nella contemporaneità, altrimenti diventa mera materia museale, cristallizzata e inservibile. Una lingua per essere vera deve vivere nel presente

non nel passato. Anche col sardo c'era lo stesso rischio che potevo correre con la lingua italiana: rendere il testo letterario, accademico e peggio ancora folclorico, nell'accezione negativa del termine. La lingua infatti si adatta, in parte si modifica, in relazione ai tempi in cui viviamo. Tutto questo la rende viva e attuale, sempre.

Il mio ruolo di traduttore perciò non è stato un lavoro esclusivamente da "tavolino" (da scrittoio, così come si dice in sardo per la lingua scritta) ma è stato un lavoro costante anche nella pratica, insieme ai miei colleghi attori sulla scena.

Un'esperienza totalizzante, non solo di persone e professionalità, (perché con Alessandro Serra alla regia e gli attori in carne ed ossa, io potevo adattare, togliere, aggiungere, in base alle esigenze della messa in scena) ma di sentimenti, emozioni, percezioni, espressioni ed espressività, dentro una lingua, quella sarda, che cancella le distanze tra attori e testo, tra attore e personaggio, tra attori e spettatori, e diventa linguaggio di scena vero e pregnante.

Un'esperienza di lavoro davvero unica per me, poiché è rarissimo che un attore (io sono in scena nella veste di Banquo) sia anche traduttore del testo e possa lavorare a così stretto contatto con gli altri attori e il regista.

Il lavoro linguistico è stato un *work in progress* continuo, fino alle prime repliche dello spettacolo e anche dopo, durante le quali si tastava la vera efficacia delle singole parole nella pratica. Tradurre in nuorese è stato un viaggio della memoria, quella che attraversa il corpo. Poiché la memoria non viene dalla mente, ma viene dalle mani, dai piedi, dal naso, dagli occhi.

C'è un bellissimo passaggio di Michelangelo Pira, che è stato uno dei maggiori antropologi italiani, scrittore e drammaturgo, che nel suo romanzo in lingua sarda *Sos Sinnos* (I segni), racconta, in una dimensione mitica, l'origine della voce e delle parole. Scrive: «as manos sun sas primas e urtimas paragulas» (le mani sono le prime e ultime parole), «...e se un nome dò oggi a quell'epoca è questo: il tempo delle mani, perché loro agivano e loro parlavano. Al miglior pianista di oggi le mani e le dita non ubbidiscono con la stessa destrezza. Allora pensavamo che le mani non fossero comandate dalla mente, ma che comandassero loro la mente». Sempre

Pira scriveva che esistono due scuole: «da bambino ho cominciato a capire che c'erano due scuole: la scuola ufficiale, quella dello stato, e la scuola impropria, quella del paese, della comunità. La scuola ufficiale mi insegnava la lingua italiana, la grammatica e l'aritmetica, la storia e la geografia; la scuola impropria mi insegnava a saper stare con la gente, a farmi uomo, a rispettare e farmi rispettare». Quindi due codici distinti.

Ecco, per la traduzione, come nel teatro, hanno agito una serie di fattori slegati dalla mera attività intellettuale. Sono partito da un registro familiare sensoriale per arrivare a quello formale, dove la ricerca delle espressioni è tesa ad armonizzare la poetica del testo, all'interno di un campo lessicale proprio della civiltà agro-pastorale barbaricina che, al contrario di quel che potrebbe vedere un occhio esterno, ha un bagaglio linguistico ricchissimo. Una comunicazione completa ed autonoma nelle sue varie forme d'esistenza. Non a caso il pastoralismo sardo è oggi riconosciuto dall'Unesco come patrimonio dell'umanità, e così pure il suo canto, *su cantu* a tenore. Quella comunità, troppo spesso mortificata dall'esterno, era produttrice di una grande cultura, intesa anche come cultura economica e sociale.

Per questo motivo non concordo col fatto che per la nostra lingua, pur avendo origini e basi prettamente orali (come tutte le lingue penso), il tradurre sia un esercizio che rimane sotto la soglia della consapevolezza metalinguistica. Il tradurre dall'italiano al sardo è fondato su operazioni metalinguistiche consapevoli, in correlazione con identità e alterità linguistica, poiché non si può prescindere dall'identità di una comunità, da un'identità socio-storica, che la lingua contribuisce a costruire.

Sempre Michelangelo Pira raccontava a proposito della scuola e dell'italiano: «in sardu sas paraulas currain da se, che abba in traghinu, non bi devio pessare pro faeddare. Imbezies in italianu devia tenner a mente sas paraulas e las devia ponnere in ordine. E b'aiat puru un'attera differenza: in sardu non b'aiat distanza tra paraulas e cosas, sa paraula fit sa cosa e sa cosa fit sa paraula, fit tot'unu» («in sardo le parole fluivano da sé, come acqua nel torrente, per parlare non dovevo pensare. Invece in italiano dovevo tenere a mente le pa-

role e le dovevo mettere in ordine. E c'era anche un'altra differenza: in sardo non c'era distanza tra parole e cose, la parola era la cosa e la cosa era la parola, era tutt'uno»).

La scrittura come estensione del vissuto, che aiuta l'attore a superare la sua ossessione del personificare, non del recitare un personaggio. Per questo stesso motivo hanno agito così fortemente, in Alessandro Serra, all'ideazione del progetto *Macbettu*, i rituali barbaricini del *Carrasecare*, il Carnevale sardo, per i quali, dopo tanti anni era ritornato "a casa" (il padre era nato a Lula, trasferitosi poi per lavoro a Civitavecchia, dove lui è nato) per un reportage fotografico. Il nostro *Carrasecare* non ha nulla a che vedere col Carnevale del resto della penisola, fatto di travestimenti e imitazioni varie. La parola *carrasecare* (*carre de secare*), con la quale si designa il carnevale sardo, etimologicamente significa "carne viva da smembrare". Dioniso in Barbagia è vivo! Serra rimane incantato dalla potenza dei gesti e della voce, dalla confidenza col dio delle maschere rituali barbaricine e dell'intera comunità. Trova in Barbagia i luoghi originali della Scozia del basso medioevo, perché anche la Barbagia ha conservato integro, come la Scozia, il fascino antico che l'ha sempre caratterizzata. «Uno spazio scenico dove uomo-maschera-istituzione operano insieme, comunicano con la stessa lingua, che diventa universale proprio per il suo segno rituale che appartiene al mondo. Un teatro inclusivo, perché i segni di questa messa in scena non sono esclusivi». I riti *de su Carrasecare* ispirano e alimentano anche il lavoro di traduzione e di messa in scena. C'è nello spettacolo un ritorno a una ritualità teatrale che appartiene al villaggio ma diventa, come si diceva, universale. Un rituale dove l'espressività corporea è fondamentale, disegna lo spazio con violenza, apre alla voce/muggito, alla carne e al sangue, alla vita e la morte. La scrittura ha il compito di trasformare il rito in dramma moderno. E un rito è tanto più efficace se si attualizza in dramma.



Giorgina Pi  
TRADURRE IL NOSTRO TEMPO  
LETTERA

Aprile 2020

Cara Doriana,

è un'occasione particolare in mezzo a una pandemia quella di scrivere di un lavoro che ruota intorno alla privazione di ossigeno. Non è facile scrivere proprio dello stare rinchiusi e soprattutto del mondo di piccole cose di cui è fatto il teatro ora che sembra il luogo più irraggiungibile. Ogni racconto della costruzione di uno spettacolo è una singolare traduzione, stavolta raddoppiata dall'irrompere del presente. Ma ripercorrere la storia di questa creazione, condividere per la prima volta degli appunti di quel periodo si rivela un dono inaspettato. *Non non non non non abbastanza ossigeno*<sup>1</sup> è un testo del 1971 di Caryl Churchill, scritto per la Radio 3 BBC. È ambientato nel 2010, che allora era un futuro lontanissimo e per noi invece è un passato prossimo. Il cuore della storia è la rapacità umana, capitalista, forza distruttrice dell'ambiente e delle relazioni. Ci si ritrova in una città che non è più Londra ma "le Londre", l'espansione urbana è estrema, si è costretti a vivere in piccoli cubicoli di cemento in enormi palazzi, pochi ricchi vivono in ciò che resta della campagna. Gli stessi che possono ancora permettersi di respirare: l'inquinamento ha reso l'aria irrespirabile, l'ossigeno è finito e si trova solo da

<sup>1</sup> *Non non non non non abbastanza ossigeno* (produzione Angelo Mai/Bluemotion in coproduzione con 369gradi, regia di Giorgina Pi, traduzione di Paola Bono, con Giampiero Judica, Aglaia Mora e Xhulio Petushi) è stato messo in scena il 17 settembre 2019 nello Spazio Nobelperlpace (San Demetrio ne' Vestini, L'Aquila), nell'ambito della Summer School *Translation and its Theories: Theatre, Arts, Philosophy* organizzata dal Dipartimento di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila.

acquistare e il suo prezzo è alto. Viene venduto in bombolette che si spruzzano nella stanza come deodorante per ambienti.

Caryl Churchill ha una passione per l'ecologia, interpretata sempre con radicalità politica e posizionamento che definirei postumano. Se la uniamo a una tensione verso la fantascienza e alla necessità di costruire ambientazioni antinaturalistiche, possiamo immaginare come si declina la distopia di Caryl Churchill. Nelle sue dimensioni distopiche ha particolare centralità l'idea di *commons*, di beni comuni come concetto planetario di risorse condivise, dove la natura della condivisione è oltre l'umano e strettamente legata alla ricerca filosofica.

Mi sono sentita immediatamente attratta dal “capitalocene harawayano” descritto dalla amata Churchill, in particolare perché la vera protagonista della storia, il motore delle relazioni è una donna rivoluzionaria. I rapporti sono tesi e sofisticati in questa vicenda, ci sono generazioni diverse a confronto, tre come altrettanti sono i personaggi: un padre, la sua compagna e suo figlio che torna dopo anni. C'è qualcosa di tragico nell'impianto, come del resto nella figura della madre assente.

Faccio un passo indietro e torno nella mia stanza di oggi, a Roma, vicina al Tevere che però non vedo e riprendo i fili più sotterranei del lavoro per raccontarteli. Questa costrizione che vivo mi aiuta a descrivere ancora meglio la condizione, il presupposto indagato nel lavoro su *Non non non non non abbastanza ossigeno* che è racchiusa nel concetto di respirare. Il senso è materico e metaforico nel testo e nel mio presente alchemico. Il respiro conferma la sua essenza di porta alla possibilità/impossibilità del futuro. Contiene la possibilità di vita biologica e di vita psichica. Si configura come divenire puro, per dirla con Deleuze. Respirare significa continuare a divenire vivi, e anche proseguire a divenire oltre ciò che siamo. La simultaneità del divenire, la cui peculiarità è schivare il presente, è una condizione necessaria per vivere quando le circostanze presenti tentano continuamente di impedircelo. Questa era la mia idea di respirare pensando a quelle Londra senza futuro, senza aria, senza legami. Questo è stato il nodo fondamentale nella concezione del lavoro prima per la radio e poi per la scena.

Ho immaginato fin da principio *Non non non non non* in bianco e nero. Ne immaginavo la qualità fotografica che era in sintonia con l'immaginazione della qualità sonora. Sapevo perfettamente che non si trattava di un film e quindi di immaginare un irriproducibile in teatro, e prima ancora in radio, ma quella pasta di penombre e bisbigli mi aiutava a trovare le parole per spiegarmi con la compagnia. Era la mia guida. Era la mia chiave per parlare ancora in altro modo del divenire e della sua assenza, del respirare e dell'esserne privati. Non saprei spiegare questi meccanismi sinestetici, capitano spesso nel lavoro e credo vadano perseguiti, sono delle potenti intuizioni che aiutano a ripercorrere altre strade nel dialogo con la propria fantasia, percorsi antichi. Sono potenti canali di comunicazione con l'inconscio, bisogna rispettarne l'irruenza. Per dirla con Bergson, non si va dai suoni alle immagini e dalle immagini al senso: ci si insedia di colpo nel senso.

Ti parlavo del bianco e nero e vorrei spiegarti meglio cosa vedevo. Mi aiutò con un film, *Alphaville* di Godard. Probabilmente i volti di Anna Karina e di Eddie Constantine tornavano spesso davanti ai miei occhi perché questo film francese del 1965 abita a sua volta in un mondo a metà tra il distopico e il minacciosamente presente. Quella condizione liminare che mi affascina molto nel lavoro, che apre altre questioni anche in me e negli/nelle interpreti, che impedisce la possibilità di un atteggiamento passivo rispetto al testo. In *Alphaville*, come in *Non non non non non* c'è la percezione continua del controllo dittatoriale, la paura da ultimo giorno sul pianeta che erotizza i corpi nella loro impossibilità di una comunicazione diretta. Queste suggestioni legate alle tensioni inesprimibili, sottolineate dalle squame che ricoprono i personaggi, sono state il centro del lavoro con Valerio Vigliar per quanto riguarda l'ambiente sonoro. Ho la fortuna di averlo accanto in questa quarantena e da molto prima ancora e dunque gli chiedo ora se concorda con ciò che dico, se ricorda meglio di me cosa ci dicevamo nel vivo del lavoro. Parla della mia richiesta di lavorare attorno a un vortice, che lui immaginò sonoro e avvolgente rispetto alla piccola e asfittica dimensione domestica dei protagonisti. Un vortice di rumori insopportabili, di una città abitata da esplosioni e fiamme, ma filtrati dalla psiche di chi

non può quasi respirare e ha il terrore di aprire la finestra. Valerio mi ricorda inoltre la mia ossessione sonora sulla riproduzione dell'impossibilità di respirare. Ancora di più farebbero le attrici e gli attori, credo (per la versione radiofonica Marco Cavalcoli, Sylvia De Fanti, Silvio Impegnoso – per la versione scenica Aglaia Mora, Xhulio Petushi, Marco Spiga e poi Giampiero Judica) che hanno affrontato un lavoro tecnico di grande precisione. Hanno infatti unito tre linee di ricerca: l'impostazione vocale con sottrazione di ossigeno, l'utilizzo di microfoni di tipologie molto differenti, il lavoro su battute scritte dall'autrice come se a pronunciarle fosse qualcuno che risentiva di scarsa ossigenazione. Abbiamo tentato di riunire questi aspetti con attenzione ossessiva di cui ringrazio ancora interpreti e tecnici.

I miei ultimi pensieri condivisi riguardano la protagonista, di fatto assente, di questa storia. Potremmo definirla una oppositrice al regime disumano che ha costruito questo inferno chiamato le Londra, una voce muta ma onnisciente fuori campo, che tanto ci ricorda quella dell'autrice. La sua latitanza vuole combattere la cecità e la rapacità che ha ridotto il mondo così. La *hybris* che sta distruggendo il mondo diventa insopportabile anche per suo figlio, musicista famoso e milionario che dona tutto il suo denaro ai rivoluzionari e abbandona le scene per tentare una nuova vita non fondata sull'egoismo. Preferisce, come la madre, cospirare che vuol dire respirare insieme. Come non pensare, cara Doriana, a ciò che ci sta accadendo proprio ora? La pandemia è forse uno degli aspetti più evidenti del cambiamento climatico, che in questa brusca ripresa continuerà solo a peggiorare visto l'assoluto disinteresse dei nostri governi a modificare la macchina neolibera per tutelare l'ambiente. Bruno Latour, proprio in questi giorni, ci ricorda il paradosso per cui il confinamento di mesi è nato per la tutela della nostra salute, ma improvvisamente se parliamo del pianeta la nostra salute non diventa più prioritaria. Come se non ci fossero più legami tra le vite umane e non umane. È certo però che dovremo riapprendere un'intera logica di dipendenza, diversa da quella di oggi, che ci porterà a riconfigurare il campo delle nostre libertà. Sullo sfondo – che non è purtroppo un fondale – abbiamo l'immensa distruzione irreversibile che è attualmente in corso, non solo per gli undici miliardi e rotti di

persone che si ritroveranno sulla Terra verso la fine del ventunesimo secolo, ma per un'infinità di altre creature. L'estinzione non è solo una metafora, il collasso del sistema non è un film catastrofista. Basta chiederlo a qualsiasi rifugiato di ogni specie.



Paola Bono  
EQUILIBRISMI:  
TRADURRE CARYL CHURCHILL

Quasi ottantadue anni, Caryl Churchill – drammaturga britannica di prima grandezza – scrive per il palcoscenico, la radio e la televisione da oltre sessanta; e il suo è un *corpus* così ricco e vario che le è valso la definizione di “mother of reinvention”, per la capacità di modificare costantemente la scrittura drammaturgica, incidendo su linguaggio e struttura del teatro. Conosco e amo il suo lavoro dalla fine anni degli Settanta, dopo il clamoroso successo ottenuto a Londra e poi a New York dal suo tuttora dirompente *Cloud Nine*, che qualche tempo fa è stato rappresentato per la prima volta in Italia dalla compagnia Bluemotion con la regia di Giorgina Pi – anche in questo caso con riscontri molto positivi di pubblico e di critica. E proprio in un corso tenuto insieme alla mia amica e mentore Maria Vittoria Tessitore al DAMS di Roma Tre, Giorgina aveva incontrato per la prima volta la scrittura drammaturgia di Churchill.

Dunque per me fu ovvio coinvolgere lei e l’Angelo Mai – meraviglioso luogo di produzione culturale nel cuore di Roma – quando decisi di affrontare in un progetto di lunga durata non un’opera singola ma tutta la varietà della produzione di Churchill, sia curando la pubblicazione di una serie di volumi di suoi testi che cercando di stimolarne la messa in scena. Sono passati ormai diversi anni, e oltre a *Settimo cielo* Giorgina Pi ha diretto *Cuore blu*, *Non non non non non abbastanza ossigeno* e *Porci e cani* (questi ultimi due nella mia traduzione), mentre già prima, in una sorta di prologo al progetto, Marta Gilmore aveva curato la regia di *Sette bambine ebre* al Teatro Valle Occupato. In verità a spingermi a pensare e far nascere il progetto “Non normale, non

rassicurante”<sup>1</sup>, in collaborazione con l’Angelo Mai e Giorgina, fu appunto l’esperienza di quella traduzione, nata in un laboratorio negli spazi del Valle, in seguito abbandonati sotto minaccia di sgombero e ancora da restituire alla città.

In un confronto serrato con Marta Gilmore e un nutrito gruppo di partecipanti, e poi in tutte le fasi di preparazione dello spettacolo (in seguito ripreso altrove dalla stessa regista con la sua compagnia Isola Teatro), ci interrogammo su ogni parola, sui ritmi e sulle pause, sulle possibili assegnazioni delle battute in un testo che si apre a molteplici possibilità, nella tensione a restituire il linguaggio di lucida compressione poetica con cui Churchill tratta argomenti dolorosi e complessi. Scritto a caldo come risposta alla cosiddetta Operazione Piombo Fuso, in poche pagine questo «dramma per Gaza», come recita il sottotitolo di *Sette bambine ebreë*, ripercorre decenni di storia sanguinosa, dalla persecuzione del popolo ebraico alla nascita dello stato di Israele all’infinito conflitto con un altro popolo espropriato della sua terra; lavorarci in gruppo nella prospettiva di una messa in scena per me significò capire davvero, per così dire *in corpore vivo*, i fondamenti teorici della pratica traduttiva, che si inveravano nel nostro sforzo collettivo di trovare man mano le parole per comunicare in italiano tutta la sua ricchezza<sup>2</sup>.

La traduzione è etimologicamente “mobile”, sia in senso molto materiale – si può essere “tradotti”, cioè spostati o trasportati da un luogo all’altro – sia metaforicamente, in quanto comporta un movimento tra lingue, culture, codici; e ancora di più la traduzione per il teatro, che tende a un successivo e più importante passaggio. Ne deriva che nessuna traduzione può essere veramente “letterale” o

<sup>1</sup> Il titolo del progetto riprende quello di un articolo scritto da Churchill quando era poco più che ventenne per delineare la sua idea di teatro: *Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?*, «The Twentieth Century» [numero monografico: *Young Opinion. No Contributor to This Number Is Over 25*], vol. 168, n. 1005, 1960. Viene schematicamente illustrato nelle sue tappe in appendice al quinto volume delle opere di Churchill – e riproposto aggiornato in appendice al volume sei, come gli altri pubblicato da Editoria & Spettacolo.

<sup>2</sup> Per un’analisi delle scelte traduttive in *Sette bambine ebreë* vedi il contributo di Serena Guarracino in questo numero.

“fedele”; se pure volessimo usare il concetto di «equivalenza» sviluppato da Eugene Nida e ripreso da altri teorici, potremmo dire che pur privilegiando l’«equivalenza formale», cercando di produrre un testo nella lingua di arrivo che corrisponda il più possibile agli elementi della lingua di partenza, si dovranno fare alcune concessioni all’«equivalenza dinamica» (o «funzionale»), facendo attenzione alle determinanti sociali e culturali e alla fluidità linguistica della lingua di arrivo<sup>3</sup>.

Non sono – in generale – molto affezionata all’idea di fedeltà; come traduttrice che lavora con lingue e culture con griglie testuali e concettuali simili (modelli di aspettative sia linguistiche che “ideologiche” interiorizzate dai membri di una data cultura<sup>4</sup>), vorrei proporre un termine affine ma non identico, e sottolineare l’importanza di essere “leali” al testo di partenza, avendo fiducia nelle scelte di chi l’ha scritto e dunque rispettando il più possibile le sue peculiarità, ad esempio per quanto riguarda le scelte lessicali e sintattiche o la punteggiatura. Concordo in questo con Laurence Senelick quando suggerisce – tra le altre cose – che non si dovrebbero usare sinonimi se nel testo fonte ricorre una stessa parola, né combinare frasi brevi o spezzare frasi lunghe, e che si dovrebbero tenere gli occhi aperti per riconoscere echi, citazioni e riferimenti culturali, e prestare attenzione al modo in cui ellissi, trattini, virgole vanno a costituire una sorta di «partitura» per il dialogo<sup>5</sup>.

Ma non si può dimenticare che il testo in traduzione deve essere accettabile nella lingua di destinazione, e dunque la traduzione diventa una “prova di equilibrio”, che tenta di evitare – per usare

<sup>3</sup> Eugene A. Nida e Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation. With Special Reference to Bible Translating*, Leiden & Boston, Brill, 1969, p. 173.

<sup>4</sup> Vedi Susan Bassnett e André Lefevere, *Introduction. Where Are We in Translation Studies?*, in *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, a cura di Susan Bassnett e André Lefevere, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, pp. 1-11; André Lefevere, *Composing the Other*, in *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, a cura di Susan Bassnett e Harish Trivedi, London, Routledge, 1999, pp. 75-94; Susan Bassnett, *Culture and Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, a cura di Piotr Kuhiwczak e Karin Littau, Clevedon, Multilingual Matters, 2007, pp. 13-23.

<sup>5</sup> Laurence Senelick, *Semper Fidelis*, «Theatre Journal», vol. 59, n. 3, 2007, pp. 369-72.

la terminologia di Lawrence Venuti – sia un'eccessiva «domestication» del testo di partenza per adattarlo alla lingua e alla cultura di destinazione, tendendo quindi a chiarire, espandere o ignorare espressioni e idiomi specifici, sia un'eccessiva «foreignization», che chiederebbe al pubblico di destinazione di accettare uno stile straniante per riflettere la struttura e la sintassi della lingua di partenza, nonché le sue griglie, testuale e concettuale<sup>6</sup>.

Penso che questa prova di equilibrismo sia parte della responsabilità di chi traduce, che deve servire due padroni, il testo fonte (e l'autore/autrice) e il testo in traduzione (e il pubblico). Il nostro non è un atto comunicativo originale, la nostra creatività – perché c'è creatività – è derivativa e soggetta a vincoli; come sostiene Robert Wechsler, siamo attori, recitiamo un testo, ma è una «performance senza palcoscenico»<sup>7</sup>. Al centro della traduzione c'è quindi una sorta di doppia coscienza, un decentramento o una mancanza di fisicità che fa pensare a quella che Paul Ricœur, parlando dell'utopia, chiama «extra-territorialità»<sup>8</sup>. Tradurre implica una negoziazione tra due imperativi apparentemente contraddittori: spiegare l'altro al sé e però anche proteggere l'altro dall'assimilazione al sé, esplorare e insieme distaccarsi dalla propria matrice culturale; l'extra-territorialità richiede di proiettarsi interamente nel mondo del testo, ma insieme di cercarne le potenziali risonanze all'interno dei contorni di un'altra lingua e cultura di destinazione.

Come già accennavo, quando si traduce per il teatro si incontra un'ulteriore dimensione, quello spazio condiviso con le ombre della performance, o meglio *delle* performance, inscritte come possibilità aperte nel testo fonte e poi nel testo in traduzione. La decodifica e la ricodifica in un'altra lingua deve fare i conti con la specificità del testo drammatico, che può certamente avere una vita propria, ma che è intrinsecamente destinato al palcoscenico, indicando quindi un'ul-

<sup>6</sup> Cfr. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge, 1995.

<sup>7</sup> Cfr. Robert Wechsler, *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*, North Haven, Catbird Press, 1998.

<sup>8</sup> Paul Ricœur, *Ideology and Utopia as Cultural Imagination*, «Philosophic Exchange», vol. 7, n. 1, 1976, pp. 17-28: 23.

teriore traduzione che con Jakobson potremmo chiamare «intersemiotica»<sup>9</sup>. I testi drammatici sono una serie di *énonciations* radicate nel qui ed ora dell'azione che muovono, e legate ai personaggi che li pronunciano. E anche se le indicazioni sceniche (laddove siano presenti, e in Churchill a volte mancano del tutto) puntano alle “ombre” della performance, un testo drammatico è fatto essenzialmente di dialoghi, le cui peculiari caratteristiche sono state analizzate da diversi studiosi<sup>10</sup>.

Nella sua necessità di contestualizzazione fisica, inoltre, il discorso drammatico è segnato dalla deissi, con un possibile scambio di informazioni non sul piano simbolico ma su quello sensoriale-motorio<sup>11</sup>; per cui, come commenta Elam, «[dramatic discourse] involves the speaker's body directly in the speech act. The language of the drama calls for the intervention of the actor's body in the completion of its meanings»<sup>12</sup>. Ed eccoci di nuovo alle ombre della performance. La loro persistenza, nelle riflessioni teoriche sulla specificità della traduzione delle opere teatrali, ha provocato una riformulazione dell'opposizione traduzione fedele/libera, riformulata come filologica/“performabile”, o per la pagina/per il palcoscenico. Se si collabora in vista di una specifica performance, le scelte saranno chiaramente segnate dall'interpretazione che guida il progetto, ma se non si lavora con un regista o una compagnia e si traduce autonomamente, torna utile la mia metafora della prova di equilibri-

<sup>9</sup> Com'è noto, le tre tipologie di traduzione identificate da Jakobson sono quella intralinguistica (la reinterpretazione in segni linguistici della stessa lingua), quella interlinguistica (la traduzione “vera e propria”, da un sistema linguistico a un altro), e quella intersemiotica (da un sistema di segni a un altro); cfr. Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *Language in Literature*, a cura di Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987, pp. 232-39: 233.

<sup>10</sup> Si vedano ad esempio Giovanni Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici», vol. 60, 1976, pp. 1-56 (poi in *Di scritto e di parlato*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-79); Pietro Trifone, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, vol. II, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 81-159.

<sup>11</sup> Cfr. Francesco Antinucci, *Sulla deissi*, «Lingua e Stile», vol. 60, n. 2, 1974, pp. 223-247: 243.

<sup>12</sup> Keir Elam, *The Semiotics of Theatre*, cit., p. 127.

smo, dato che si dovrebbe tentare di lasciare il testo aperto a scelte multiple (come di solito accade per il testo fonte).

Il testo drammatico richiede la consapevolezza della sua destinazione per diventare un testo multimodale, in una coesistenza di diverse modalità di espressione verbale e non verbale, che comprendono sia la vista che il suono. Le parole sono la base per l'azione; la loro coordinazione con l'ambiente del mondo drammatico avviene attraverso componenti paralinguistiche che riguardano gli elementi vocali (come l'intonazione, l'altezza, il volume ecc.) per l'espressione delle emozioni, elementi cinesici legati ai movimenti e ai gesti del corpo, ed elementi prossemici, sul rapporto dei corpi sul palcoscenico tra loro e con l'ambiente. Il dibattito si è quindi concentrato soprattutto sulla necessità, nella traduzione, di produrre un testo "parlabile" e "performabile"; dando però spazio alle accuse di – ancora una volta – "tradire" il testo di partenza e chi l'ha scritto. Pur senza negarne la rilevanza, persino Susan Bassnett, inizialmente una convinta sostenitrice della performabilità, ha poi ribaltato la sua posizione, rifiutandola come un termine non credibile perché non definibile: una nozione astratta universale di performabilità non può esistere, perché essa varia a seconda delle soggettività agenti e dei *milieu* culturali<sup>13</sup>.

Il teatro è proteiforme, una costante reinvenzione di testi – e la performabilità è nelle mani del lavoro collaborativo di registi, interpreti, e così via; riguarda lo spettacolo nella sua totalità e insieme il rapporto con il pubblico reale o potenziale, e in questa ulteriore fase di traduzione intersemiotica ancora una volta può esserci una tensione tra *foreignization*, *domestication*, e l'ideologia teatrale della compagnia. Come sostiene Patrice Pavis, la teatralità, o performabilità, non è «a quality or *essence* inherent in a text or situation, but a pragmatic use of stage tools such that the components of performance enhance one another and break the linearity of text and word»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Susan Bassnett, *Ways Through the Labyrinth*, in *The Manipulation of Literature*, a cura di Theo Hermans, London, Croom Helm, 1985, pp. 97-103.

<sup>14</sup> Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1998, p. 397.

Questo per me significa che un'opera teatrale tradotta deve essere vista come un'opera in transizione, perché dovrebbe essere in grado di rispondere con flessibilità alla contingenza dell'ambiente performativo; chi traduce dovrebbe saper accettare che la sua traduzione può essere modificata nel processo di messa in scena. Questo non è avvenuto quando Giorgina Pi ha diretto le mie traduzioni di *Non non non non abbastanza ossigeno* e di *Porci e cani* perché, sebbene in entrambi i casi io abbia lavorato solitariamente, avevo però discusso più volte con lei i due testi.

Prima di concludere dandovi un esempio specifico della mia pratica di traduzione di Churchill, illustrandone anche alcune difficoltà, voglio posizionarmi in relazione alle quattro funzioni e finalità di traduzione per il teatro individuate da Manuela Perteghella nel suo modello descrittivo-antropologico di traduzione teatrale: 1) divulgazione e studio, con commenti, note, e così via; 2) educazione politica; 3) introdurre nuove forme drammaturgiche nella cultura di destinazione; 4) introdurre nuove pratiche teatrali<sup>15</sup>. Il progetto su Caryl Churchill in qualche modo le coinvolge tutte e quattro, dato che questa drammaturga ha sempre scritto testi politicamente molto connotati – oltre che molto innovativi, che hanno cambiato il linguaggio del teatro sperimentando diverse pratiche teatrali. Cercare di far conoscere il suo lavoro, curando la traduzione delle sue opere teatrali con introduzioni e apparati bibliografici, e poi cercare di mettere in scena le sue opere, grazie alla mia lunga amicizia con Giorgina Pi e al mio coinvolgimento nell'esperienza dell'Angelo Mai, e prima grazie all'esperienza del Teatro Valle Occupato, è stata per me una scelta non solo culturale ma fortemente politica; anche perché, come femminista, sono sempre stata interessata alla creatività femminile e a combattere il modo piuttosto scandaloso in cui spesso viene ignorata.

Passo ora a citare e analizzare, nell'originale e nella mia traduzione, l'inizio del lungo monologo che, pronunciato dall'eponima protagonista, apre *Skriker; lo spirito della vendetta* (1994), un

<sup>15</sup> Manuela Perteghella, *A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation*, in *Drama Translation and Theatre Practice*, a cura di Sabine Coelsch-Foisner e Holger M. Klein, Bern, Peter Lang, 2004, pp. 1-23.

testo che mentre ci lavoravo mi ha spesso spinto a chiedermi se non avessi affrontato un compito troppo difficile; soprattutto perché l'ambizione che mi muoveva era restituire la stupefacente inventiva dell'originale, il gioco ritmico di assonanze, la polisemia intessuta di riferimenti letterari e culturali.

Heard her boast beast a roast befeater, daughter could spin span spick and spun the lowest form of wheat straw into gold, raw into roar, golden lion and lyonesse under the sea, dungeonesse under the castle for bad mad sad adders and takers away. Never marry a king size well beloved. Chop chip pan chap finger chirrup chirrup cheer up off with you're making no headway. Weeps seeps deeps her pretty puffy cream cake hole in the heart operation. Sees a little blackjack thingalingo with a long long tale awinding. May day, she cries, may pole axed me to help her. So I spin the sheaves shoves shivers into golden guild and geld and if she can't guessing game and safety match my name then I'll take her no mistake no mister no missed her no mist no miss no me no<sup>16</sup>.

Compare quasi subito la stringa allitterativa «boast beast a roast befeater» che implica anche assonanze di termini con significati diversi: letteralmente «vantarsi bestia arrosto mangiamanzo» (ma *beefeater* è anche il nomignolo dei guardiani della Torre di Londra), cui ne segue un'altra «spin span spick and spun», cioè «filare filò pulito e filato», con l'ovvio richiamo dell'idiomatico *spick and span*, che è inoltre, con una minima variazione (*spic* invece di *spick*) il nome di un detersivo molto noto anche in Italia. Contemporaneamente «Heard her boast [...] daughter could spin [...] the lowest form of wheat straw into gold», traducibile letteralmente con «La sentii vantarsi che la figlia poteva filare la peggior paglia di grano in oro», richiama alla mente la favola di *Rumpelstilzchen* (in italiano *Tremotino*), dove uno gnomo si offre di compiere la prodigiosa trasformazione per una ragazza andata sposa al re in seguito alla bravata dei suoi genitori e chiede in cambio la sua vita, a meno che lei non indovini il suo nome.

<sup>16</sup> Caryl Churchill, *Skriker*, in *Plays 3*, London, Nick Hern Books, 1998, pp. 239-91: 242.

La prosecuzione della favola si può ricostruire nel riferimento al re in «Never marry a king» («Non sposare un re»), e poi in quello alle difficoltà della ragazza: «you're making no headway» («non stai facendo progressi») che dunque piange («Weeps») e chiede aiuto allo gnomo («axed me to help her»); lui accetta («So I spin»), ma se lei non indovina la prenderà («if she can't guessing game and safety match my name then I'll take her»). Inoltre, come ricorda Derek Attridge nel paragonare il linguaggio di *The Skriker* a quello del joyciano *Finnegan's Wake*,

«Never marry a king size well beloved» concentra in sette parole le espressioni o parole «Never marry a king», «king size», «Sizeweil» (il nome di un reattore nucleare britannico che riecheggia il riferimento nella frase precedente alla centrale di Dungeness, così attirando subito l'attenzione verso le questioni ambientali), e l'espressione biblica (e Hardyessa) «well beloved»<sup>17</sup>.

Molti altri esempi, anche più complessi, si potrebbero fare proseguendo nell'analisi del monologo, ma credo che questo sia sufficiente a dare un'idea delle difficoltà di traduzione, e passo a presentare e commentare la mia.

Le ho sentite le sue vanterie e bravate brutta bestia arrosto sbafato, la figlia sapeva filare girare il panno passare pulire a puntino il panno filato da paglia a oro fino, leone dorato sentite il ruggito, Lyonesse paese segreto sottomarino, sotto il castello oscure segrete per tristi serpenti e a portar via. Non sposare mai un re king size adoramento. Trincia tritura tegame ritaglia dito cioncato cinguetta cinguetta la cinciallegretta via vai avanti non vai. Piange stilla affonda infonde la bella rotonda la torta col buco nel cuore operare. Vede un bastone piccino cifrato che gira la coda l'allunga l'avvita. Aiuto, ella grida, a maggio m'invita, e l'ascia mi lascia. Io filo fascine scendendo fleggio tremanti le schegge in oro a tributo e se non può lo zolfanello indovinello sapere il mio nome la prendo davvero signore sincero non sbaglio non erro non s'alza la bruma non sono signora<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Derek Attridge, *From «Finnegans Wake» to «The Skriker»: Morphing Language in James Joyce and Caryl Churchill*, «Papers on Joyce», nn. 7-8, 2001-2, pp. 45-53: 49.

<sup>18</sup> Caryl Churchill, *Skriker, lo spirito della vendetta*, in *Teatro III*, a cura di Paola Bono, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2016, pp. 381-434: 385.

Come si vede, ho dovuto rinunciare ai riferimenti all'energia nucleare e alla Bibbia, per privilegiare da un lato il senso per così dire narrativo e informativo delle parole di Skriker, e dall'altro il suono, la catena di suoni che le si accavallano in bocca – dunque mantenendo le allitterazioni e allo stesso tempo trasmettendo gli elementi base della storia di Tremotino. Non so se e quanto ci sono riuscita, ma non ho voluto arrendermi e rinunciare; il giudizio a chi leggerà, e ancor più a chi volesse mettere in scena questo testo fantasioso e fantastico.

Serena Guarracino

TRAPPOLE E DIROTTAMENTI:  
TRADURRE DA FEMMINISTA

La breve pièce *Seven Jewish Children*, scritta nel 2009 da Caryl Churchill in risposta all'operazione militare israeliana "Piombo fuso" nella striscia di Gaza, non presenta una lista di *dramatis personae*; i sette quadri possono essere articolati sia come monologhi che come dialoghi tra parlanti adulti, indifferentemente uomini o donne. Ogni battuta è introdotta dal refrain *tell her/don't tell her*, che identifica nello stesso movimento una bambina fuori scena come oggetto del discorso, e un\* o più destinatari\* dell'imperativo, che può essere tradotto in italiano secondo due diverse direttive, a seconda che ci si rivolga ad un/a destinatario/a singolare (*dille/non dirle*) oppure plurale (*ditele/non le dite*). La scelta di chi traduce prende inevitabilmente forma dall'azione scenica: e infatti la traduzione di Masolino d'Amico, messa in scena da Francesco Randazzo come una serie di monologhi in cui sette attrici (una per ogni scena) si rivolgono direttamente al pubblico, legge *ditele/non le dite*; mentre sceglie *dille/non dirle* Paola Bono, che traduce il testo durante un laboratorio tenutosi al Teatro Valle Occupato che ha prodotto una *mise en espace* con la regia di Marta Gilmore e una ventina tra attrici e attori. La struttura dialogica di questo allestimento crea una vera e propria drammaturgia parallela, introducendo scene senza dialogo e trasformando (si potrebbe dire, secondo la terminologia che discuterò più avanti, "dirottando") il monologo finale in uno scambio di battute tra un'attrice e un attore. In questo come in altre istanze, la traduzione di Bono e la messa in scena di Gilmore lavorano in sinergia per evitare la trappola del maschile (o, più raramente, femminile) universale, e per mettere esplicitamente a

tema le politiche di genere che si intersecano con il messaggio antibellico di questo lavoro<sup>1</sup>.

Nelle pagine che precedono questo contributo, Bono racconta più nel dettaglio in che modo l'esperienza laboratoriale abbia dato forma alla sua pratica traduttiva; pratica che, per il suo modo di intrecciare indissolubilmente attivismo e questioni di genere, si potrebbe senza dubbio definire femminista, dove per traduzione femminista si intende un approccio teorico alle questioni traduttive e allo stesso tempo un insieme di pratiche e strumenti ormai riconoscibili e condivisi, nonché oggetto di un dibattito che riflette le questioni più complesse affrontate dai femminismi nel panorama internazionale<sup>2</sup>. E tuttavia, cosa vuol dire tradurre da femminista per il teatro? Ossia, esiste un modo di tradurre che sia anche pratica femminista, che si intersechi con il testo drammatico e l'ineludibile – anche se a volte fantasmatica – corporeità della pratica teatrale? Me lo sono chiesto, prima come appassionata e studiosa, e poi anche come traduttrice, sentendo la necessità di posizionarmi non solo rispetto a un'eventuale identificazione sessuale o di genere, ma soprattutto all'interno della scrittura e della traduzione come pratica politica. Studiare e tradurre da femminista vuol dire infatti marcare la differenza critica dalle forme egemoniche di linguaggio e potere, come argomenta la studiosa e traduttrice Gayatri Chakravorty Spivak: «the task of the feminist translator is to consider language as a clue to the workings of gendered agency»<sup>3</sup>.

In questo percorso inevitabilmente accidentato, non lineare dal-

<sup>1</sup> Per un'analisi complessiva delle due traduzioni e delle rispettive messe in scena vedi il capitolo dedicato a *Sette bambine ebreë* nel mio *La traduzione messa in scena. Due rappresentazioni di Caryl Churchill in Italia*, Perugia, Morlacchi, 2017, pp. 143-185.

<sup>2</sup> A questo proposito si veda il lavoro recente di Laura Fontanella, *Il corpo del testo. Elementi di traduzione transfemminista queer*, Milano, Asterisco, 2019; nonché il lavoro di Stefania Arcara, in particolar modo *Quale femminismo nella "traduzione femminista"? Dagli anni '70 a Manifesto SCUM (2018): la traduzione come atto politico*, «de genere. Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere», vol. 5, 2019, pp. 13-26.

<sup>3</sup> Gayatri C. Spivak, *The Politics of Translation*, in *Outside in the Teaching Machine*, London and New York, Routledge, 1993, p. 179.

la teoria alla prassi e viceversa, i *feminist translation studies* mi hanno offerto un approccio grazie al quale l'“invisibilità” tradizionalmente richiesta alla traduttrice viene ribaltata a favore di una messa a tema del tradurre come agire politico. Oggi il consistente corpus critico dedicato alla traduzione femminista ribadisce non solo come ogni testo metta in opera dinamiche di potere in cui il discorso sulla sessualità ha un ruolo fondamentale, ma anche che non è possibile ignorare la soggettività agente di chi traduce, inclusa la sua appartenenza di genere. Il corpo, così spesso sottratto al lavoro intellettuale, ne torna invece al centro; un movimento che ripercorre quello della pratica teatrale, dove la corporeità attoriale e la materialità della messa in scena sono sempre un dato ineludibile, anche quando ci si confronta con il solo testo drammatico.

Nell'ampio panorama di terminologia critica elaborata dagli studi femministi sulla traduzione, mi soffermerò qui solo sulle tre strategie principali identificate da Luise von Flotow nel 1997, nonostante siano state oggetto di critiche e rivalutazioni in particolare modo per quanto riguarda il concetto di “dirottamento” (*hijacking*), ossia un volontario allontanamento dal testo fonte per esplicitare il lavoro che in esso opera il linguaggio sessualmente normato<sup>4</sup>. Tuttavia, proprio quest'ultimo mi sembra particolarmente utile per comprendere alcuni processi che hanno caratterizzato la mia esperienza di traduttrice, insieme alle altre due strategie, ossia l'uso mirato del paratesto (*prefacing and footnoting*), e la parafrasi o ampliamento (*supplementing*)<sup>5</sup>. Tra queste, l'uso di prefazioni, commenti e note è certo la modalità più immediatamente riconoscibile: all'interno di questi spazi paratestuali la traduttrice può esprimersi con la propria voce, al fianco ma distinta da quella autoriale, intrecciando il lavoro di traduzione a quello di esegesi e spiegando le proprie politiche traduttive. Anche definita «commentary»<sup>6</sup>, è questa una forma visibile

<sup>4</sup> Vedi Arcara, *Quale femminismo nella “traduzione femminista”?*, cit., pp. 15-16.

<sup>5</sup> Luise von Flotow, *Translation and Gender. Translating in the Era of Feminism*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1997, pp. 35-39.

<sup>6</sup> Cfr. Françoise Massardier-Kenney, *Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice*, «The Translator», vol. 3, n. 1, 1997, pp. 55-69.

ma anche discreta, dato che distingue lo spazio della traduzione da quello dell'interpretazione e lascia a chi legge la scelta su fino a che punto, e con quale tempistica, farsi coinvolgere nello scambio tra testo e paratesto.

Il progetto "Non normale, non rassicurante", che include la mia traduzione di *Trappole* di Caryl Churchill, fa ampio uso di questa strategia: tutte le traduzioni dei testi drammatici pubblicate nei volumi editi da Editoria & Spettacolo, pur avendo sollecitato un buon numero di messe in scena, si presentano anche come un'introduzione all'opera della drammaturga inglese, da fruire indipendentemente dall'esperienza teatrale. I testi sono forniti di ampie prefazioni, a volte ad opera di chi traduce (come nel mio caso), nonché di una teatrografia e bibliografia sempre in aggiornamento. L'operazione editoriale offre quindi non solo i testi in traduzione ma anche un apparato critico che permette di approfondire i temi di una produzione che si estende su diversi decenni. Il fatto che Churchill fosse prima di questo lavoro ben poco letta e rappresentata in Italia permette di tracciare in questa operazione anche quella che Massardier-Kenney definisce «recovery»<sup>7</sup>, la scelta di testi poco noti o non canonici, sia che questo valga solo per il contesto d'arrivo o anche per quello d'origine. Traduzioni di questo genere non lavorano solo a livello testuale, ma abbracciano autrici e *corpora* marginali per dare visibilità al lavoro intellettuale delle donne in uno spirito di collaborazione; un approccio che decostruisce la tradizionale opposizione tra autrici e traduttrici a favore di un senso collettivo dell'agire culturale e politico. La scelta infatti non fa sempre parte dell'esperienza traduttiva, spesso costretta da esigenze materiali ed editoriali: la traduzione femminista, con la sua connotazione di attivismo culturale, sceglie testi di cui «ridestare l'eco» dell'intenzione del testo fonte, secondo la nota espressione di Benjamin<sup>8</sup>.

In questo senso il progetto di Bono di curare e tradurre i testi drammatici di Caryl Churchill rappresenta un caso evidente di traduzione femminista, sia per la scelta dell'autrice e dei testi che per

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* (1921), trad. it. Antonello Sciacchitano, «Aut Aut», n. 334, 2007, pp. 7-20: 14.

l'ampio uso degli apparati paratestuali. Tuttavia, il paratesto mantiene la sua valenza solo nella traduzione per la stampa; sulla scena non ci sono note o prefazioni, e tutto deve funzionare nel contesto della performance come testualità autosufficiente<sup>9</sup>. Assume quindi particolare rilevanza nella traduzione per il teatro la seconda strategia identificata da Flotow: il *supplementing*, ossia la parafrasi o ampliamento del testo d'origine per esplicitarne l'ambivalenza riguardo le politiche di genere<sup>10</sup>. Si tratta di una strategia non estranea alla "classica" compensazione di Vinay e Darbelnet, che descrive l'introduzione di varianti stilistiche per preservare quanto più possibile il senso del testo originale evitando però soluzioni goffe o poco fluide<sup>11</sup>. Tuttavia, la compensazione si basa su un'idea solida di "significato" o "messaggio" che le recenti teorie sulla traduzione hanno inteso smantellare, mettendo pratiche traduttive esistenti al servizio di una posizionalità critica differente, che mostri la coscienza delle politiche di genere di un dato testo.

Uno degli elementi linguistici che più si presta ad una strategia supplementare è la marca di genere, in particolar modo nel passaggio da una lingua priva di genere grammaticale come l'inglese ad una con genere grammaticale esplicito, come l'italiano e molte lingue romanze. Tradurre in una lingua come l'italiano richiede un'operazione interpretativa: qualsiasi scelta risolve l'eventuale ambiguità in una netta suddivisione binaria del genere grammaticale, con il rischio di cadere nella trappola del maschile universale, uno degli elementi più macroscopici delle potenzialità sessiste della lingua italiana. Questo elemento emerge con particolare rilevanza sulla scena, dove il corpo sessuato è a sua volta segno teatrale, rispetto al quale il linguaggio si pone in una relazione deittica ma mai completamente trasparente.

<sup>9</sup> Cfr. Terry Hale, Carole-Anne Upton, *Introduction*, in *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, a cura di Carole-Anne Upton, Oxon-New York, Routledge, 2014 [2000], pp. 1-13: 2.

<sup>10</sup> Luise von Flotow, *Translation and Gender*, cit., p. 24.

<sup>11</sup> Jean-Paul Vinay, Jean Darbelnet, *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*, trad. a cura di Juan C. Sager e Marie-Josée Hamel, Amsterdam, John Benjamins, 1995, p. 199.

L'ambivalenza del testo non riduce l'importanza delle scelte traduttive; al contrario, alcune di esse possono addomesticare o nascondere l'aporia della rappresentazione linguistica del genere sessuale, mentre altre possono renderla uno strumento critico. Di conseguenza, l'assegnazione di una marca di genere può avvenire secondo una strategia tesa a supplementare, ma anche a deviare il testo d'origine verso una differente visione del mondo. È questo il caso del dirottamento (*hijacking*), l'ultima delle strategie di traduzione femminista identificate da Flotow e forse quella che mostra più chiaramente come la traduzione può manipolare il testo fonte e insieme la lingua d'arrivo per creare un testo nuovo con un forte potenziale trasformativo. Nella mia traduzione di *Trappole* ho fatto uso di diverse forme di supplemento, ma ho preferito non operare nessun dirottamento del testo, nello spirito della curatrice delle traduzioni (che ne parla più ampiamente nel suo contributo) di praticare una forma non di fedeltà, ma di "lealtà" dei confronti del testo e della sua autrice.

*Trappole*, opera che si potrebbe definire "minore" di Churchill, composta in un periodo ricco di testi che hanno poi avuto maggiore fortuna critica e scenica, non ha infatti ancora visto le scene italiane. Anche il testo fonte è stato messo in scena solo due volte: la prima nel 1977 al Royal Court Theatre, e una seconda ad opera del New York Theatre Workshop del 1993, in una produzione in cui gli stessi attori interpretavano una versione ridotta del testo insieme a *Possesso* (1972), lavorando sull'eco tra i due lavori<sup>12</sup>. Una delle caratteristiche principali di *Trappole*, che vede sei personaggi (quattro uomini e due donne, Syl e Christie) legati da un insieme variabile di relazioni, è una demolizione sottile dei codici di verosimiglianza. Si passa da dettagli che creano piccoli effetti di sfasatura che potrebbero passare inosservati nel flusso dell'azione, come una porta

<sup>12</sup> Non restano molte tracce di questa sperimentale messa in scena: si rimanda alla recensione coeva di Mel Gussow, *Review/Theater: Caryl Churchill's Early View of Life*, «The New York Times», 12 aprile 1993, <<https://www.nytimes.com/1993/04/12/theater/review-theater-caryl-churchill-s-early-view-of-life.html>>. Vedi anche R. Darren Gobert, *The Theatre of Caryl Churchill*, London and New York, Bloomsbury, 2014, p. 167.

chiusa e poi aperta senza che nessuno l'abbia sbloccata, a situazioni paradossali: Syl nel primo atto prima ha e poi *non* ha una bambina con Albert, mentre nel secondo atto è incinta per la prima volta, ma di Jack; oppure Albert, morto suicida prima dell'inizio del secondo atto, entra tranquillamente in scena sporco di terra per aver lavorato nell'orto di casa, accolto serenamente dagli amici che poco prima ne piangevano la scomparsa prematura.

Insomma, Syl ha, non ha o avrà un figlio – con Albert, oppure con Jack? Albert si è suicidato o si dedica al giardinaggio? La trappola sarebbe credere che la risposta a queste domande sia univoca perché, come l'autrice spiega nella nota al testo, *Trappole* è un «oggetto impossibile», in cui i personaggi stanno «vivendo molte possibilità nello stesso momento»<sup>13</sup>. La coesistenza di elementi contraddittori si rispecchia in un linguaggio grammaticalmente e formalmente corretto, ma ricco di impossibilità logiche; e questo sta alla base delle mie scelte traduttive nella resa del genere sessuale del\* *bambin\** che di volta in volta appare sulla scena e nei discorsi del\* *personagg\**. La *baby* di cui Syl si prende cura nel primo atto infatti è esplicitamente di sesso femminile, come si evince dall'uso dei pronomi: «*She kept waking up all afternoon*»<sup>14</sup>. Nessuno però può dire se questa bambina sia *the babe* a cui Albert si riferisce quando parla del triangolo amoroso tra se stesso, Jack e Syl («Think of the babe»; p. 97), o *the baby* di cui Syl chiede notizie a Christie nelle ultime battute del primo atto («Christie, where is the baby?»; p. 101). Potenzialmente sia maschio che femmina è invece *the baby* che Syl porta in grembo nel secondo atto, che «finché nasce non è né dell'uno né dell'altro sesso» (p. 326); mentre il *baby* di cui Syl, Albert e Del discutono alla fine del secondo atto è identificato con il pronome maschile: «*He cried a bit this afternoon, but no, he's fine*» (p. 122; corsivi miei).

In una modalità che ricorda le bambine fuori scena di *Sette*

<sup>13</sup> Caryl Churchill, *Trappole*, in *Teatro VI*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2020, pp. 275-349: 277; in seguito nel testo.

<sup>14</sup> Caryl Churchill, *Traps*, in *Plays: 1*, London and New York, Bloomsbury, 1985, pp. 69-125: 74; corsivo mio; in seguito nel testo.

*bambine ebre*, anche qui l\* *bambin\**, a differenza del resto de\* *personagg\**, si “ingenera”<sup>15</sup> esclusivamente attraverso il linguaggio; e l’attribuzione del genere, volutamente ambivalente nel testo fonte, va invece definita nel passaggio all’italiano. Una volta tradotto il genere in maniera congruente con quello definito dall’uso pronominale nel primo e nell’ultimo caso, resta infatti aperta la questione di come tradurre *baby/babe* laddove il testo non offra una specificazione di genere. Ho deciso di procedere traducendo al maschile “neutrale” i casi in cui si parla di bambini/e in senso generale (ad esempio: «Lo fanno anche i bambini»; p. 323) e nel dialogo tra Jack, Del e la Syl incinta del secondo atto, in cui la contrapposizione maschile/femminile si sviluppa nel corso dello scambio:

**Syl** Jack, ho deciso che voglio chiamare il *bambino* Albert. Per Albert. Ti dispiacerebbe?

**Jack** Solo se è una *bambina*. [...]

**Del** Pensavo che sarebbe stato il *bambino* della comunità.

**Syl** E allora lo chiamiamo Albert. Perché è il *bambino* della comunità. [...]

**Jack** Però sono abbastanza sicuro che sia una *bambina*. (pp. 325-26)

Ho optato invece per una caratterizzazione di genere femminile nei due casi summenzionati del primo atto: Albert quindi sollecita Syl a «pensa[re] alla bambina» (p. 312), e Syl chiede a Christie «dov’è la bambina» (p. 317). Questa scelta vuole costituire un senso di continuità con le altre strategie del testo che giocano con un registro naturalistico continuamente decostruito: così infatti si suggerisce che si tratti della stessa bambina che Syl ha in braccio all’inizio dell’atto (ma non è detto che lo sia).

Nei casi in cui manca una specificazione di genere Bono mi ha suggerito, durante il seminario da cui sono nati questi contributi, un “dirottamento”, ossia tradurre con la dizione «creature piccole» di

<sup>15</sup> Espressione di Teresa de Lauretis, in *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

Luisa Muraro<sup>16</sup>. Questo non solo avrebbe risolto il problema della marca di genere, ma avrebbe contribuito al senso generale di sfasamento rispetto a un registro linguistico improntato alla verosimiglianza e alla messa in scena di un linguaggio quotidiano. Avendo in mente lo stesso effetto, ho anche valutato di scegliere il genere femminile per il bambino di cui si parla alla fine del secondo atto, anche se definito da pronomi di genere maschile, per enfatizzare come il binarismo di genere funzioni da differenza primaria: dato il registro paradossale di alcuni scambi, che I\* bambin\* cambi genere sessuale all'interno dello stesso dialogo non sarebbe più assurdo di un suicida che lavora nell'orto. Pur avendo deciso alla fine di mantenere l'ingenerazione presente in Churchill, considero anche questa una possibilità alternativa in particolar modo nel caso di una messa in scena, dove l'effetto straniante di scelte traduttive di questo tipo può essere molto efficace.

Lo dimostra l'esempio su cui desidero chiudere, tratto da un altro testo di Churchill, *Settimo cielo*, scritto nel 1979 e messo in scena per la prima volta in Italia nel 2018. Nel secondo atto Vicky e Edward, fratello e sorella, si lamentano del rispettivo rapporto con gli uomini: Vicky è in crisi con il marito mentre Edward sta rompendo la relazione con Gerry. In chiusura di questo scambio, la desinenza maschile del predicato nominale crea uno sfasamento rispetto alle aspettative messe in gioco dalla dinamica di desiderio e identificazione che si instaura tra I\* due personagg\*:

**Edward** [...] Vorrei tanto essere una donna. Mi piacerebbe avere dei seni così: sono stupendi. Posso toccarli?

**Victoria** Cos'è, vuoi far finta che siano i tuoi?

**Edward** No, lo so che sei tu.

**Victoria** Attento che la cosa mi sta piacendo molto.

**Edward** Non ne posso più degli uomini!

**Victoria** A chi lo dici!

**Edward** Mi sa che sono *lesbico*<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Luisa Muraro, *La folla nel cuore*, Parma, Pratiche, 2000.

<sup>17</sup> Caryl Churchill, *Settimo cielo*, in *Teatro III*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2016, pp. 65-148: 133.

Alla necessità di supplementare la marca di genere dell'originale *lesbian*, il traduttore Riccardo Duranti ha sopperito accordando il sostantivo non con l'uso comune che identifica nel sostantivo italiano *lesbica* un soggetto biologicamente femminile di orientamento omosessuale, bensì in concordanza con il personaggio e soprattutto con il corpo attoriale in scena. Scelta possibile sarebbe stata di utilizzare invece la marca opposta, evidenziando così le caratteristiche femminili di Edward, personaggio che ama fare i lavori di casa e prendersi cura dei bambini. Ma se nel primo atto del testo lo stesso personaggio, nella sua incarnazione prepubere, è interpretato da un'attrice, in questo secondo atto è messo invece in scena da un corpo maschile che la traduzione italiana sceglie di mettere a tema: così, scegliendo la forma aggettivale, la traduzione perverte il sostantivo noto (*lesbica*) con una desinenza maschile che apre ad ulteriori posizionamenti al di là dei binarismi di genere, mettendo in opera una traduzione femminista che opera nel testo e sulla scena.

Angela Albanese

TRADURRE PER IL TEATRO  
UN COMMENTO SU *POLVERE/DUST*  
DI SAVERIO LA RUINA

Il rapporto fra il testo drammatico e le sue possibili traduzioni, siano esse interlinguistiche o intersemiotiche, è stato e continua ad essere oggetto di discussione sia tra i critici e gli autori teatrali, sia tra i teorici della traduzione. A lungo è durata, e per certi versi continua, nella riflessione teorica intorno al testo teatrale, la dicotomia, evidentemente sterile, fra testo per la stampa e testo per la scena, assimilando per lo più la traduzione teatrale ai modi e alle strategie della traduzione letteraria *tout court*. Da una parte c'è stato chi ha attribuito al testo teatrale una consistenza letteraria autonoma e associa a ogni sua traduzione, compresa la messa in scena, l'idea di perdita; dall'altra c'è chi – in un'ottica di perdita rovesciata – ritiene che il testo drammatico si realizzi completamente soltanto attraverso la sua messa in scena, rimanendo altrimenti incompleto.

Rientra storicamente fra i primi Benedetto Croce, che interviene sulla questione in una recensione a un testo di critica teatrale di Piero Gobetti. Nel breve scritto del 1923 la posizione del filosofo rimane coerente con le sue riflessioni sul tradurre, ossia con l'idea dell'impossibilità di una perfetta equivalenza fra l'originale e la sua traduzione. Proprio al lavoro del traduttore Croce assimila quello dell'attore, che «è un'altra opera» rispetto alla scrittura del poeta già perfettamente «compiuta in sé»<sup>1</sup>. Anche alla messa in scena, come alla traduzione, è negata da Croce ogni possibilità di equivalenza con il testo di partenza: si tratta piuttosto di un rapporto di appros-

<sup>1</sup> Benedetto Croce, *Recensione a Piero Gobetti, La frusta teatrale*, «La Critica», XXI, 1923, p. 250 (poi in *Conversazioni critiche, serie III*, Bari, Laterza, 1932, pp. 71-72).

simazione, di *adeguazione* a un originale che, coerentemente con il principio crociano dell'unità inscindibile di intuizione ed espressione, è già perfettamente compiuto sulla pagina e non ha bisogno di alcuna trasposizione scenica che lo completi.

All'estetica di Croce si rifà esplicitamente Pirandello nelle pagine del suo *Illustratori, attori e traduttori* del 1908, dove all'idea di perdita, implicita nell'argomentazione crociana, aggiunge quella di tradimento. Avviene agli attori, secondo Pirandello, quello che capita sia agli illustratori che ai traduttori, vale a dire di disattendere inevitabilmente con le loro interpretazioni, illustrazioni e traduzioni la volontà originaria dei loro autori. E la sensazione di «diminuzione» e «guasto»<sup>2</sup>, di perdita e tradimento appunto, che avverte lo scrittore nel guardare le illustrazioni di un suo testo o nel leggerne le sue traduzioni – riproduzioni sempre inadeguate della forma estetica perfetta e irripetibile dell'originale – è la stessa che prova l'autore teatrale nel vedere messo in scena il suo dramma: «Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore – commenta perentorio il drammaturgo – difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto»<sup>3</sup>.

Tanto per Croce che per Pirandello, sembrerebbe dunque che uno è il testo, perfettamente compiuto in sé e autosufficiente, altra cosa sono le sue diverse traduzioni e rappresentazioni in teatro, inevitabili alterazioni della sua identità e delle intenzioni ultime del suo autore.

In realtà l'idea crociana dell'impossibilità della traduzione è oramai superata da molto tempo, e neanche Croce l'ha mai teorizzata fino in fondo, come ho cercato di mostrare altrove<sup>4</sup>; allo stesso modo, anche Pirandello smorzerà la sua presa di posizione energica in uno scritto del 1936, che premette alla *Storia del teatro italiano*

<sup>2</sup> Luigi Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, p. 646.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 644.

<sup>4</sup> Cfr. Angela Albanese, *Teoria e pratica del tradurre in Benedetto Croce*, «Studi di Estetica», n. 43, 2012, pp. 87-117.

in dieci lezioni a cura di Silvio d'Amico. In quelle pagine di fatto riconosce la legittimità, e persino la necessità della trasposizione teatrale, «perché l'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore, che si può sempre del resto in altro modo salvaguardare, ma un atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena, col concorso del pubblico, che deve bearsene»<sup>5</sup>.

Tradurre, con buona pace di Croce e Pirandello, non solo dunque non è impossibile, ma è necessario, seppur difficile. La traduzione è una matassa ingarbugliata, un salto mortale, che può diventare doppio, triplo, carpiato etc... quando a dover essere tradotti sono i testi drammatici, scritti per essere detti e agiti sulla scena, testi «densi e ellittici», i cui «grumi di senso» trovano sul palcoscenico, con «l'attivazione della parola dentro i codici scenici»<sup>6</sup>, sia il loro completamento sia il banco di prova della loro "tenuta". La traduzione – è un adagio ormai acquisito in ambito traduttologico – non è mai una mera operazione di passaggio da una lingua a un'altra, ma sempre un atto situato in un diverso contesto culturale e storico; e questo è tanto più vero nel caso della traduzione teatrale, che si configura – nel passaggio dal testo alla sua messa in scena – come vera e propria ricollocazione radicale di quel testo *anche* in un altro sistema di segni non linguistici.

Ma basterà, nello spazio consentito da queste pagine, anche solo soffermarsi sul primo livello di difficoltà di quel salto mortale a cui abbiamo accostato la traduzione per il teatro, ossia il passaggio da una lingua a un'altra, per rendersi conto di quanto difficile sia la sfida per il traduttore, costretto a fare delle scelte già di tipo specificamente linguistico: per esempio, come tradurre un testo scritto in dialetto? O come giustificare la scelta di tradurre un testo in dialetto? Tradurre in versi o in prosa? Come rendere i giochi di parole? Come tradurre le canzoni presenti all'interno del testo di

<sup>5</sup> Luigi Pirandello, *Introduzione*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico, Milano, Bompiani, 1936, p. 26.

<sup>6</sup> Alessandro Serpieri, *Tradurre per il teatro*, in *Manuale di traduzioni dall'inglese*, a cura di Romana Zacchi e Massimiliano Morini, Milano, Mondadori, 2002, p. 65.

partenza, soprattutto quando hanno funzione drammatica e non solo di sospensione dell'azione scenica? Tradurle? Non tradurle? Queste sono solo alcune delle innumerevoli questioni che potrebbero porsi dinanzi al primo livello di resa linguistica di un testo, e che obbligano il traduttore a prendere delle decisioni, a definire il proprio progetto traduttivo<sup>7</sup> che tenga conto, insieme alle differenze socio-culturali dei due contesti, di partenza e di arrivo, anche del contesto del testo, della sua architettura semantica, sintattica, retorica, delle sue componenti sovrasegmentali, tutti fattori essenziali nella caratterizzazione dei singoli personaggi, del loro carattere e della loro psicologia. Lo chiarisce, con il consueto acume, Alessandro Serpieri scrivendo che «a livello sintattico non si deve in alcun modo omologare i personaggi, poiché è lì che si dispiegano le competenze grammaticali e stilistiche, le figure retoriche, e quindi le presupposizioni assiologiche e ideologiche che li contraddistinguono e motivano le loro funzioni drammatiche determinando lo sviluppo dell'azione»<sup>8</sup>.

Riporto qui un unico esempio di questo primo livello di traduzione, da una lingua a un'altra, tentando di evidenziare come anche un testo di partenza apparentemente "facile" da tradurre sotto il profilo linguistico possa presentare una serie di vincoli intratestuali molto stringenti dal punto di vista stilistico e pragmatico, con i quali il traduttore non può non fare i conti. Il testo teatrale a cui qui faccio riferimento è *Polvere. Dialogo tra uomo e donna* del drammaturgo e regista Saverio La Ruina, che ha debuttato in prima nazionale nel gennaio 2015 al Teatro Elfo Puccini di Milano.

*Polvere* indaga la violenza verbale e psicologica nel rapporto di coppia, quella subdola e senza lividi, non immediatamente percepibile ma oltremodo lacerante. Se le percosse rappresentano la parte più fisica della violenza in cui può deflagrare il rapporto d'amore tra un uomo e una donna, ugualmente tragica può rivelarsi una quotidianità scandita da sottili e persistenti prevaricazioni, da parole

<sup>7</sup> Antoine Berman, *Traduzione e critica produttiva*, trad. it. Gisella Maiello, Milano, Oedipus, 2000, p. 64.

<sup>8</sup> Alessandro Serpieri, *Tradurre per il teatro*, in *Manuale di traduzioni dall'inglese*, cit., p. 67.

taglienti che mortificano, e che, proprio come la polvere che dà il titolo alla *pièce*, avvolgono e confondono la donna, ne minano le certezze, ne destrutturano l'identità. La messa in scena di *La Ruina* dà forma proprio a questo *malamore*, indagando i meccanismi psicologici e le dinamiche di perversione in cui può scivolare un sentimento amoroso fragile e insano, dissezionando la zona grigia della violenza di genere che può essere anticamera di un esito più efferato oppure persistere, come in questa *pièce*, in forma di tortura verbale e patologia di dominio<sup>9</sup>.

Al centro di un palcoscenico popolato solo da un tavolo, da un paio di sedie e da un quadro, troviamo l'uomo e la donna di cui non conosciamo i nomi, insieme ancora da poco tempo, appena rientrati da una festa a casa di amici di lei. Già dalla prima scena la relazione mostra i primi segni di avaria. Da una parte c'è lui, alienato artefice di un lento e chirurgico processo di deterioramento della serenità della sua partner, che offeso la accusa di averlo trascurato per tutta la serata e di non averlo presentato ai suoi amici come *fidanzato*; dall'altra parte c'è lei che, fra l'imbarazzo e poi, in crescendo, lo stupore, il senso di colpa, la frustrazione, l'umiliazione, intona un *refrain* sempre uguale, ossessivamente reiterato in ogni scena, fatto di «Mi dispiace», «amore scusami», «amore, scusami, hai ragione».

Inizia a scusarsi subito, imbarazzata, per non averlo trattato da fidanzato alla festa; e si scusa ancora, stupita e impacciata, quando lui le fa notare che, mentre parla, si accarezza il collo con eccessiva disinvoltura lanciando messaggi di seduzione. Si scusa, delusa, quando lui obietta che la figura femminile riprodotta nell'unico quadro a casa di lei, regalo di una sua amica pittrice, è un suo ritratto troppo sensuale, morboso, erotico, che lo infastidisce molto. Nella stessa scena, lei continua a scusarsi, turbata, quando lui le fa notare che, tirandosi le sopracciglia, il suo sguardo assume proprio l'aspetto aggressivo della donna del quadro e la invita, anzi le intima di non tirarsele più. In un crescendo verbale ed emotivo generato

<sup>9</sup> Per un'analisi più approfondita del testo di *La Ruina* mi permetto di rimandare ad Angela Albanese, *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 105-136.

dall'ossessione di controllo, lui puntualizza contrariato che lei gli si è rivolta senza chiamarlo *amore*; e lei si ritrova a scusarsi ancora una volta, turbata, quando lui le chiede persino conto di una sedia spostata nell'appartamento di lei.

In questa prova teatrale è proprio il lavoro fatto sulla lingua a spiazzare, con la scelta di un italiano asettico, volutamente piatto e incolore, che la sorvegliatissima strategia retorica di *La Ruina* riesce a trasformare in affilato strumento di tortura, bastante da sé a far germinare il conflitto e a far implodere la relazione amorosa. Tale calcolata banalità della lingua è stata ben colta in tutte le sue insidie da Thomas Simpson, traduttore inglese del testo uscito nel 2015 sulla rivista «*The Mercurian*» e di cui è stata fatta una lettura pubblica il 10 aprile 2016 presso il Victory Gardens Theater di Chicago nell'ambito dell'*International Voices Project*, che per l'edizione 2016 ha scelto proprio il testo di *La Ruina* per rappresentare l'Italia. Così scrive Simpson nella nota introduttiva premessa alla sua versione inglese di *Polvere*: «Despite speech that appears plain to the point of being pallid, democratic and (so-to-speak) free-market, the predominant sensation we have from the play's first moments is of language used as a vehicle of menace, of domination, an instrument for the creeping invasion of a demented psyche into a vulnerable one»<sup>10</sup>.

Sistematico si rivela per esempio, in questo impiego della lingua come tagliente strumento di tortura, il ricorso di *La Ruina* ai segnali discorsivi, o marcatori del discorso, vale a dire di quegli elementi linguistici molto frequenti nella lingua parlata o, come per i testi teatrali, nello scritto mimetico del parlato, che non contribuiscono tanto alla determinazione del contenuto semantico o proposizionale di un enunciato, ossia al valore informativo di quanto viene detto, ma svolgono invece una funzione essenziale dal punto di vista pragmatico<sup>11</sup>. Può trattarsi di interiezioni, specie quelle *pro-*

<sup>10</sup> Thomas Simpson, *Introduction to Saverio La Ruina, Dust. Dialogue between man and woman*, transl. by Thomas Haskell Simpson, «*The Mercurian. A Theatrical Translation Review*», vol. 5, n. 4, Fall 2015, p. 174.

<sup>11</sup> Cfr. Marcella Bertuccelli Papi, *Che cos'è la pragmatica*, Milano, Bompiani, 1993, p. 164.

*prie* (*mah, beh, boh, ehm, toh, ah* etc...), che servono a veicolare l'andamento emotivo della situazione comunicativa e a esprimere i diversi stati mentali dei parlanti; oppure di congiunzioni (*ma, e*), di avverbi (*ecco, cioè, certo, davvero, praticamente*), di sintagmi verbali (*diciamo, guarda, direi, vedi*), di intere strutture frasali (*per così dire, come dire, come sapete*), o anche di pause e di silenzi. Privi di legami sintattici con le altre parti del discorso, i diversi tipi di segnali discorsivi, interiezioni comprese, sono parole-frasi che possono sostituire, dal punto di vista pragmatico, un intero atto linguistico. Possono, ad esempio, significare una richiesta di attenzione da parte del parlante (*sentì, guarda, senti un po'*, posto all'inizio dell'enunciato), o essere espressione dell'accordo o del disaccordo, del dubbio, dell'esitazione, della rassegnazione, del dispiacere (*ma, uhm, mah, beh, ah, eh...*), del controllo della ricezione sia con richieste di conferma da parte di chi parla (*no? Non ti pare? Non è vero? Eh? Capisci? Capito?*). Una serie di fenomeni a cui si unisce, dal punto di vista pragmatico, l'insieme degli eventi prosodici che accompagnano il discorso – l'intonazione, l'intensità, il volume, il timbro della voce, la lunghezza delle sillabe, le pause, gli accenti etc. – e che rappresentano quello che Albano Leoni chiama *Il volto fonico delle parole*<sup>12</sup>.

L'impiego regolare di segnali discorsivi da parte di La Ruina, anzi la loro disseminazione per tutto il testo, finisce per farne una componente strutturale della *pièce* che solo un traduttore incauto potrebbe trascurare, con una netta prevalenza delle interiezioni *mah* e *uhm*, che non hanno mai funzione di meri riempitivi, ma si rivelano invece indizi preziosi di un atteggiamento di circospezione reciproca e di uno stato psicologico di costante tensione tra i due personaggi. Trattandosi tuttavia di meri marcatori del discorso, la resa da parte del traduttore sembrerebbe questione apparentemente facile, se non fosse che proprio a questo specifico e serrato vincolo intratestuale Simpson ha significativamente dedicato una lunga parte della sua introduzione evidenziandone proprio la natura di sfida traduttiva:

<sup>12</sup> Federico Albano Leoni, *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, Bologna, il Mulino, 2009.

The challenges of this translation are deceptive, precisely because of La Ruina's exploration of a style of speech that presents itself as innocent and candid but is in fact loaded with violence. A particular challenge for the translator is to find effective and sensitive American equivalents for those incredibly common, seemingly neutral, terribly banal expressions apparently devoid of denotative meaning, which are sometimes called "discourse markers". These terms, signifiers without a fixed signified, serve as shifting signals between interlocutors in a dialogue, and although they have no tangible meaning, they are quite culturally specific. In Italian, for example, there is the word *ma*, which means "but," but there is also *Mah...*, a sort of iteration of "but" that expresses lack of enthusiasm about or assent with regard to what has just been said or asked. In this kind of language, the vocal sounds themselves – for example, labial b and m, the dental d, and aspirated vowel sounds – seem more important than the fluid, contingent meanings of the words spoken. Even more than their equivalents in English do, the Italian words *sì* (yes) and *no* (no) quite often, when used rhetorically or to gain time while formulating a response, may express their opposites (I make this assertion while recognizing that no means no). Because American rhetorical tactics are different from Italian ones, it can feel unsatisfying and not quite right to translate Italian *sì* into English yes.

Here are a few examples of discourse markers from only a few pages of the translation (which may indirectly serve to explain the play's allusive title, referring to something omnipresent but invisible, oppressive but ungraspable): «Uhm..., But..., Look, I'm sorry, Come on, No, Yes, Well, Anyway, Really, Eh?, eh..., Gosh, Hm..., All Right, Now now, (Nods), Yes but, OK, Wow, Nooo, (Silence), You think?». Especially in rendering an intimate relationship, each of these ambiguous, rather vapid exhalations can betray more truth and convey more dramatic power than whole paragraphs of verbiage<sup>13</sup>.

Le riflessioni di Simpson qui riportate sono preziose perché confermano che la traduzione non è mai un'operazione neutra, né mai soltanto un lavoro sulla lingua, quanto piuttosto un processo in cui entrano in gioco molteplici e differenti dinamiche, retoriche, comunicative e relazionali, necessariamente legate ai diversi contesti

<sup>13</sup> Thomas Simpson, *Introduction to Saverio La Ruina, Dust. Dialogue between man and woman*, cit., pp. 174-175.

sociali e culturali di partenza e di arrivo. Non c'è spazio per indagare i molti altri gradi crescenti di difficoltà di questo salto mortale che è la traduzione teatrale – per citarne appena qualcuno, il passaggio dal testo alla scena, gli allestimenti con i sopratitoli, proposti in forma integrale o condensata, o quelli con il traduttore direttamente in scena nel ruolo di semplice interprete oppure di traduttore-attore e, in generale, i diversi ruoli, più o meno visibili, del traduttore nell'allestimento degli spettacoli<sup>14</sup> – ma anche fermandoci a questo primo livello di traduzione da una lingua a un'altra, l'esempio di *Dust*, versione inglese del testo di *La Ruina* di cui il traduttore Simpson ha esplicitato le intrinseche difficoltà traduttive, riporta alla mente, come argomento di ulteriore analisi e futuro confronto critico, quanto nel 1929 scriveva Silvio d'Amico nelle pagine introduttive al suo *Tramonto del grande attore*, ossia che l'arte drammatica «è la più sintetica, la più fatta di cose, la meno strettamente legata al suono delle sillabe, e perciò la più traducibile, o, se siete rigorosi, la meno intraducibile»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Ci si limita qui a citare, su quest'ultima questione, il recente e utile lavoro di Geraldine Brodie, *The Translator on Stage*, New York-London, Bloomsbury, 2018.

<sup>15</sup> Silvio d'Amico, *L'attore e la messinscena*, in *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 10.



Thomas Haskell Simpson

SALTO MORTALE CON QUADRUPLO  
AVVITAMENTO: SEVEN ITERATIONS  
IN ENGLISH OF MARCO MARTINELLI'S  
*RUMORE DI ACQUE* (NOISE IN THE WATERS)  
LETTER

Visibility takes shape in the same way two facing mirrors generate two infinite series of images enclosed one in another that do not actually belong to either of the two surfaces, so that each is nothing but a replica of the other, thus forming a couple more real than each on its own.

Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*

Dear Dorian,

in these pages I will discuss seven varied iterations in English of Marco Martinelli's play *Rumore di acque* which were published or produced in the United States between 2011 and 2015. *Rumore di acque* is an hour-long stage monologue written by Martinelli in 2010 for Teatro delle Albe actor Alessandro Renda, which presents a grotesque, deranged military bureaucrat ("The General") who raves about the impossible task assigned to him of keeping records of the tens of thousands of people who have died at sea trying to cross from Africa into Italy. At intervals throughout the monologue, the Mancuso Brothers sing mournful laments adapted from the Sicilian folk tradition.

In her intervention at the *Translation and Its Theories* Summer School in L'Aquila in 2019, citing Ervino Pocar's observation that «translation is impossible, but we have always translated, and always will»<sup>1</sup>, Angela Albanese described theatrical translation as

<sup>1</sup> Ervino Pocar, *Rispetto di quel povero artiere che è il traduttore*, in *L'artefice*

an acrobatic *salto mortale* with four increasing degrees of difficulty:

1. *Salto mortale 1*: from one language to another;
2. *Doppio salto mortale*: from page to stage (writing > speaking);
3. *Triplo salto mortale*: live performance in an original language with projected subtitles (writing>speaking>writing);
4. *Salto mortale con quadruplo avvitemento*: live performance with live translation integrated into the performance<sup>2</sup>.

The numerous American versions of *Rumore/Noise* have run the gamut of these four acrobatic feats. In different types of collaboration with the author and actor, I have been involved in these productions as translator, performer, and onstage translator. Before describing each in turn, I would like to introduce two conditioning factors which may help explain the experiments that director, actor, and translator chose to take with this play in its American stagings.

The first factor is that I grew up in a nation that chose to believe itself monolingual, with English as the hegemonic tongue. Until quite recently in the United States, although many people studied languages, language difference was almost entirely *glissato* in the burgeoning but astonishingly blind national media. Language difference was not recognized to exist as something to have to deal with; it was not considered interesting. As a child in the 1960s I sometimes wondered why characters on television never went to the bathroom. It was as though the biological fact of having to pee or poop did not exist. Language difference was similar: on television, in the movies, you rarely experienced language difference. If a character was foreign, they simply spoke English with an accent, which might be portrayed as colorful, comic, sexy, menacing, sim-

*aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia 1900-1975*, ed. by Angela Albanese, Franco Nasi, Ravenna, Longo, 2015, p. 227.

<sup>2</sup> For definition of theatrical translation as an acrobatic *salto mortale* by Albanese see *infra*, pp. 395-403.

ple-minded, or what have you. A particular curiosity, for example, was Nazis as portrayed on television, because high military Nazis on tv almost always spoke not with a German accent – which was reserved for brutish guards barking *Jawohl!* and *Heil Hitler!* – but in a snooty, upper-class English accent. Why would high German officials speak like Cambridge snobs on American tv? Who knows? In any case, that was normal in American media: language difference was not considered dramatically interesting. It had no inherent meaning, it was a bore, and like having to go to the bathroom, it was sometimes necessary but people didn't want to see it or think about it.

The other conditioning factor has been well-expressed by Franco Nasi in a recent article, and that is the principle that the first consideration of any translation must be to convey the *meaning* of the original. Parodying Trump's "America First" and Salvini's "Italy First" rhetoric, Nasi has termed this principal "Meaning First"<sup>3</sup>. "Meaning First" is at the foundation of the concept of the so-called *literal translation*. But while we may delude ourselves that there is such a thing as *literal meaning* in texts we read, such a mysterious essence is harder to grasp during a live theatrical event, where there are so many messages coming across and going in different directions simultaneously that it is much more elusive to identify the essential meaning that predominates over all others. In the performance of a play, is the text that is being enacted the principal conveyor of meaning, or is it rather the liveness of the larger social event, with its ritualistic density and multiple focal points, that actually bears the pre-eminent meaning, of which the text is only one among many carriers? We can talk about the meaning of a play in a traditional literary sense only by detaching it forcefully from its embodiment, its incarnation, its existence in actual shared time and space.

Herewith the iterations of *Rumore di acque* in English that I have taken part in.

<sup>3</sup> Franco Nasi, *Translation, Creativity, Awareness*, forthcoming 2020 in a volume edited by Jan Steyn, Cambridge University Press.

It should perhaps be mentioned that *Rumore* is an angry play, an enraged play, and the object of the play's rage is the capacity of human beings to ignore and rationalize away – to choose not to see – the needless horror of death on a mass scale:

1&2. *Salto mortale*: The first two translations of *Rumore di acque* into *Noise in the Waters* were literary and published in academic journals. Virtually identical English translations appeared first in the journal «California Italian Studies», Vol. 2, Issue 1, 2011<sup>4</sup>, and thereafter in «The Mercurian, A Theatrical Translation Review», Vol 4, No. 1, Spring 2012<sup>5</sup>. Both were published with facing page translation. In *CIS*, the text was followed by short paragraphs describing the play's staging and publication in Italy, with biographical information about Marco Martinelli and Teatro delle Albe, and a translator's note. In «The Mercurian», there were short biographical notes about Martinelli and the translator.

3. *Doppio salto mortale*: The first English performance took place in the form of a staged reading, directed by Paola Coletto, with the translator in costume reading the role of the General and very rudimentary musical accompaniment, as part of the *International Voices Project*, at Victory Gardens Theatre in Chicago in March 2013<sup>6</sup>. The reading was attended by about twenty-five people and followed by lively public discussion, in which audience members compared the issue of African migration into Italy with migration into the United States across its southern border with Mexico.

4&5. *Triplo salto mortale*: The following year, Teatro delle Albe brought the Italian staging of *Rumore di acque*, featuring Alessandro Renda in the main role and musical accompaniment by the Mancuso Brothers, to La MaMa Theatre in New York<sup>7</sup> and Montclair State University in New Jersey<sup>8</sup>. In both cases the performance

<sup>4</sup> <<https://escholarship.org/uc/item/95d7c407>>.

<sup>5</sup> <<https://themercurian.files.wordpress.com/2017/07/the-mercurian-4-1-spring-2012.pdf>>.

<sup>6</sup> <<https://www.ivpchicago.org/readings-1-1-1>>.

<sup>7</sup> <<https://vimeo.com/85579977>>.

<sup>8</sup> <[https://www.montclair.edu/inserra-chair/2014/03/09/12536\\_theatre-and-music-from-mediterranean-italy/](https://www.montclair.edu/inserra-chair/2014/03/09/12536_theatre-and-music-from-mediterranean-italy/)>.

was accompanied by English supertitles projected above and behind the performer. For the La MaMa staging, set designer, Ermanna Montanari (a founding member of Teatro delle Albe, principal actress, and composer of many works) introduced a new design. The original staging had elevated the General onto a low square platform, with a large screen behind, and lighting from directly above the actor. For the narrow, brick-walled space at La MaMa, with the audience on raised bleachers, Montanari instead constructed on the stage floor a spiral of black stones, like an asteroid belt, perhaps twelve feet in diameter. At the outer edge the stones were large, but became smaller and smaller as they circled centripetally inward. In the center of the spiral stood the general with his microphone stand, as though in the middle of a black hole. The two weeks of performance in New York were supplemented by a round table discussion at Casa Italiana Zerilli-Marimò (New York University) featuring Martinelli, Ermanna Montanari, and Renda<sup>9</sup>. At Montclair State, in addition to the performance<sup>10</sup>, Martinelli and Montanari conducted a workshop to theatre students, and the Mancuso Brothers offered a conversation/performance workshop to nearly 100 students and members of the public<sup>11</sup>.

6. *Salto mortale con quadruplo avvitamento*, version 1: For the two performances at Links Hall in Chicago that followed the New York/New Jersey run, we decided to try something different, an experiment generated from the conditioning factors mentioned above. The problem with supertitles in prose theatre – a practice borrowed partly from subtitled movies, but in live performance especially from opera, where they offer a solution to the obstacle that most audiences cannot understand the original Italian, German, French, or Russian in which the music is sung – is that the audience has to constantly jerk their eyeballs from the action and speech on stage to the written text above and behind the actors. It's fatiguing and distracting. More than that, it is simply strange to impose such a dominant

<sup>9</sup> <<http://www.casaitaliananyu.org/node/6286>>.

<sup>10</sup> <<https://www.njvid.net/show.php?pid=njcore:37201>>.

<sup>11</sup> <<https://www.njvid.net/show.php?pid=njcore:35799>>.

additional source of focus onto the dramatic event, while pretending that you have not significantly altered the whole experience.

I had seen Ivo Van Hove's production of Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra*, given in Dutch (entitled *Rouw Siert Electra*), at the Goodman Theatre in Chicago in 2009. For the American staging, Van Hove and company had introduced subtitles and supertitling as an active, formal element of the staging, an additional producer of meaning in the live event. Instead of shunting the language problem to the margins of the stage, Van Hove worked the problem of language difference into the performance: the English text was projected all over the set, by varied means, onto different surfaces. One intimate scene between young people consisted of an exchange of text messages, with their phone screens projected in a way readable to all. That is, instead of being concealed, language difference was featured as meaning-bearing and central to the dramatic event, as yet another medium of aesthetic and hermeneutic response, integral to the live event. Martinelli, Renda, and I thought we might try a similar experiment in Chicago.

Being a monologue, *Rumore di acque* presents particular challenges. In New York, it was reasonable to assume that a fair percentage of the audience was italophone. In New Jersey, the performance was in large part made possible by faculty in the university's distinguished Italian program, so that there too, with some advance preparation, many students in the audience would not have been totally dependent on the supertitles for their comprehension. The two performances in Chicago, instead, were given at Links Hall, an alternative/avant-garde dance and performance space, where relatively few in the audience would understand the original language. We decided to plunge into language difference, to make it central to the spectacle, in such a way as to add elements of risk and immediacy to the barely-contained energies already present in Renda's performance. In performance, the obstacle of "getting across" linguistically might help to evoke in the audience's gut the obstacles immigrants face getting across the sea.

Martinelli's staging at Links Hall once again transformed the play's physical setting. In contrast to the dark sets of the Italian and

New York productions, the dance space at Links Hall is all light, a plain box with a blond wood floor, bare white drywall walls, and minimal lighting suspended from a white ceiling. To provide some definition within this open space, Martinelli hung two empty picture frames, also white, from the low ceiling. Virtually the only color was provided by the General's cartoon mockery of a military dress uniform, the discrete brown suits of the Mancuso Brother's and their wooden musical instruments, and the pinstripe business suit of the onstage translator.

There were only about 3 hours available to determine how the translator would be integrated into the staging. With the General center stage behind his radio-era microphone on a stand, the translator mostly stood upstage right and behind, or sat on a padded bar stool, holding a sheaf of loose papers, from which he would read. As Renda performed the lines of the General recounting the stories of individual victims drowned at sea, the translator would intercalate the English translation during pauses and breaths in Renda's delivery, and drop each sheet of paper, which would flutter to the floor and begin to clutter the space, symbolic of the mounting numbers of dead. The General's voice in the foreground was guttural and harsh, while the bureaucrat's translation came through in a sharp and cutting tenor. Visually, the General in ostentatious military dress and the translator in discreet business attire appeared to represent two pillars, military and civilian, of the machinery of death.

7. *Salto mortale con quadruplo avvimento*, version 2: Two founding members of the Milwaukee theatre collective Theatre Gigante, Isabelle Kralj and Mark Anderson, were present at the Links Hall performance, and decided on the spot to bring the play to their theatre. This production took place the following year, in September 2015<sup>12</sup>. In place of the Mancuso Brothers, Kralj and Anderson commissioned a new score for the play by the legendary American accordionist, Guy Klucevsek, who performed live<sup>13</sup>. Kralj was

<sup>12</sup> <<https://shepherdexpress.com/arts-and-entertainment/ae-feature/theatre-gigante-presents-noise-waters/>>.

<sup>13</sup> <<http://www.guyklucevsek.com/>>.

able to dedicate a full week of rehearsals to the new staging, during which she further developed the twisted relationship between the two mirroring characters. In the meantime, Renda had memorized almost the entire script in English, providing the director with more resources to add to her exploration of the psychic clash between the two voices. Rather than a translator, the civilian figure became alternately a shadow of the General and the General's shadowy manipulator. When the General shifted between English and Italian, he became still more insidious, threatening, and chaotic: which was his real speech, which his real body? In performance, the performer/actor and performer/translator seemed to be in razor's-edge competition, each language struggling to dominate, each treacherously undermining the other as they echoed the same lines. Each figure became an infinitely-reflecting mirror of the other, each man with their hands at the other's throat as they sank into the abyss, blind to the un-numbered bodies floating around them.

Because I was personally involved in most of the productions described here, any attempt on my part to provide a critical *resonance* of these American iterations of Martinelli's play would be suspect. What can I offer beyond the platitude that translations are a particular form of proliferation of a literary or dramatic work of art? Proliferation generates various kinds of connection among the people who come into contact with one another, in myriad ways, as the process unfolds. In the practice of proliferation specific to theatre, consumers of the work of art become its creators, and vice versa. The derivative presumes to replace its source, but ideally it should fail in the attempt, its failure the sign of its success. Translating a work of art is a struggle against futility, a struggle that consists in the manifestation of that very futility. Generously scattered futility binds us to what we aspire to but are unlikely ever to achieve.

Raimondo Guarino

TEATRO NEL RINASCIMENTO  
STORIOGRAFIA E LIBERO ARBITRIO

*La verità e l'altrove*

Che il Rinascimento non sia un periodo nell'illusoria continuità della "storia del teatro", ma un altro terreno degli studi teatrali, in termini di strumenti e prospettive, dovrebbe essere oggi una verità acquisita. Potrebbe non essere scontato invece tornare a chiedersi per quali tensioni e occasioni lo studio del teatro nel Rinascimento interroghi questioni sostanziali e trasversali degli studi sulla prima età moderna. E quali aspetti basilari, nella ricerca, nel metodo e nella definizione del campo, possano generare nella provincia del teatro discussioni che superano la cronologia e invitano a ragionamenti condivisibili sui tempi e le configurazioni delle culture teatrali.

Nel 1980, anche studiare il teatro del Rinascimento significava interrogarsi su passato e presente. Gli studi teatrali in Italia vissero in quella fase la rivendicazione dell'eterogeneità costituiva del campo della ricerca sul teatro, toccando le questioni caratterizzanti dei cantieri, delle scelte e delle condizioni dello spettacolo, sollecitando la revisione di uno stato nascente necessariamente impuro. Accostandosi all'«invenzione del teatro», quelle indagini seguirono, per vie interne e simpatie acquisite, direzioni e misure della storiografia contemporanea, ma conservando e distillando aspetti decisivi e ricorrenti della questione del teatro nella cultura italiana del Novecento, moralmente impegnati nel riscatto del passato. Scavi e discussioni su città, corti e accademie, ridestando l'urgenza di sopravvivenze e mutamenti, presero a ruotare intorno a una questione sostanziale. Si trattava, accumulando e rivoltando nozioni e documenti, non solo di rivisitare una fase determinante per il "teatro moderno", ma anche di contemplare conflitti, contaminazioni e differenze che la ren-

devano viva e attuale. Aprendo un saggio raccolto tra i contributi di un numero di «Quaderni di Teatro» dedicato a *Il teatro dei Medici* e alle mostre medicee del 1980, Franco Ruffini impostava la revisione storiografica che, dalla Firenze quattrocentesca, si dilatava alla ricostruzione progressiva dell'istituzione teatrale. «Apollonio, parlando della “fiorentinità del Quattrocento” afferma quasi di sfuggita: “Ma la verità dell'imminente storia era altrove”». A fronte di quella netta separazione delle presunte linee evolutive, scrive Ruffini, «la sostanza richiede diversità»<sup>1</sup>. Per la stessa raccolta, Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani imbastirono un *Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, saggio che fu ribattezzato in altre sedi editoriali *L'indice fiorentino*. Vi si tratta l'apparente «marginalità» di Firenze negli anni tra Quattro e Cinquecento, nella scia di *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* di Ludovico Zorzi (1977) e del saggio centrale su Firenze ivi compreso. Gli autori contrappongono una realtà di competenze, tecniche e botteghe alla «nozione di Teatro come uso autonomo», richiamando la logica delle implicazioni concrete, per cui «l'intero atteggiamento fiorentino nei confronti dello spettacolo è analogo alla cultura della bottega [...]. Lo spettacolo è uso e costume di gruppo, non è un genere d'Arte». La permanenza e il sapere delle tradizioni si opponevano «all'ordine dell'ideologia teatrale»<sup>2</sup>.

La questione “Firenze e l'altrove” racchiudeva una posta in gioco generale. L'idea del teatro poteva generare e trasmettere realtà soltanto misurandosi con la varietà delle situazioni e la sostanza delle diversità. Dietro quegli annunci si profilava la ricerca di Cruciani su Roma, sfociata in *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550* (1983). Quell'opera e gli studi che ne accompagnarono la gestazione sono oggi riconosciuti come un deposito indispen-

<sup>1</sup> Franco Ruffini, «Cultura della tradizione» e «cultura colta» a Firenze tra '400 e '500, «Quaderni di Teatro», 7, 1980, pp. 67-86: 67-68. Cfr. Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1954, 2 voll., (I ed. in 4 voll., 1938-50), II, p. 235. *L'invenzione del teatro. Studi sullo spettacolo del Cinquecento* era il titolo del numero 15/16 di «Biblioteca Teatrale», curato da Cruciani e pubblicato nel 1976.

<sup>2</sup> Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, *Discorso preliminare per una ricerca in collaborazione*, «Quaderni di Teatro», 7, 1980, pp. 31-66: 57-58.

sabile, ma è necessario riparlare come una trasformazione del lavoro storico sui tempi del teatro, e del rapporto tra studi teatrali e storiografia. La scelta strutturale che costituì l'architettura portante del libro comportava un'opzione preliminare: la divisione di materiali e temi secondo la successione dei pontificati. In questo partito preso, che ricalcava l'esempio della *Geschichte der Päpste* di Ludwig von Pastor, si cercavano altri strati e altri valori nella cronologia del tessuto urbano, delle sue trasformazioni e vicissitudini. Si adottava una sequenza di sezioni verticali, a loro volta scomposte nell'emersione e nel ricorso di temi costanti e di mutevoli combinazioni, che spezzavano e intrecciavano le progressioni lineari dei fattori che, normalmente, si spartiscono le rubriche delle trattazioni canoniche: la scena, la drammaturgia, il rapporto tra spazi e pratiche celebrative, le culture della festa. Un incrocio originale di continuità e fratture, che lasciava emergere fin dalle pagine dell'introduzione la visione dell'inchiesta sui fatti teatrali come storia parziale di una cultura complessa. Al centro era la visione umanistica nell'identificazione dei suoi esponenti. Cruciani inseriva il cuneo della differenza non, come nelle riflessioni fiorentine, nel contrasto tra concetti e tradizioni, tra filologie e botteghe. Ma nell'operare degli intellettuali che avevano cercato l'idea del teatro nell'antichità e la rivivevano nella città moderna. Il paragrafo centrale dell'introduzione s'intitola *Gli uomini di teatro: un esempio tendenzioso*<sup>3</sup>. In uno degli scritti preparatori del volume, si dichiara in termini perentori: «Il teatro italiano del Rinascimento è l'opera di un gruppo di uomini, non moltissimi, e spesso in relazione tra di loro». «La restituzione del teatro antico è la durata di un'immagine di cultura che un pugno di uomini vive e realizza»<sup>4</sup>. Cruciani descrive la rinascita del teatro antico nell'Accademia Romana dei pomponiani seguendo le ispirazioni archeologiche tradotte nelle stravaganze del loro ritualismo e nei

<sup>3</sup> Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 38.

<sup>4</sup> Fabrizio Cruciani, *Il Teatro dei Ciceroniani: Tommaso "Fedra" Inghirami, «Forum Italicum»*, vol. XIV, n. 3, 1980, pp. 356-377: 356, 370.

compromessi tra reviviscenza dell'antico, alleanze aristocratiche e funzioni nella corte papale. Pomponio Leto è maestro di retorica e filologia nello *studium urbis*, ma è anche «emulo dei Luperci», cioè una specie di flagellante pagano nella Roma cristiana. Vede le feste antiche nella topografia della città presente, glossando i *Fasti* di Ovidio, nel perlustrare reliquie e rovine. Pietro Marso lo commemora, nell'orazione funebre del 1498, come un sapiente esaltato dal miraggio di processioni e trionfi, di sincretismi senza tempo tra culti bacchici e cristiani<sup>5</sup>. Ancora più rappresentativa la figura di Tommaso Inghirami, l'allievo volterrano di Pomponio chiamato Fedra perché celebre interprete della protagonista della tragedia di Seneca, ma anche Phaedrus come l'interlocutore del dialogo platonico sulla mania divina e la retorica. Immortalato in estasi nel ritratto dipinto da Raffaello, maestro di cerimonie e feste, nominato da Giulio II prefetto della biblioteca vaticana, segretario del conclave che elesse Leone X, realizzatore delle feste capitoline nel teatro provvisorio del 1513<sup>6</sup>. Abbiamo riattivato rapidamente qualche dettaglio perché, nel punto di vista di Cruciani, la sequenza esemplifica una riuscita strategia soggettiva. Sono episodi, ipotesi e incarichi tradotti nell'invenzione sociale praticata e negoziata da gruppi di intellettuali che adottano l'archeologia del teatro per affermare il loro protagonismo. In quella prospettiva ridisegnare un terreno significava sottrarlo all'inerzia della periodizzazione e delle classificazioni, mantenere la forza dell'eterogeneità (commedie latine accanto a processioni, prestazioni oratorie accanto a egloghe e tornei) e popolare un'idea di presenze. Il senso della «sopravvivenza dell'antico» era nell'esempio tendenzioso di «un pugno di uomini».

<sup>5</sup> Cfr. Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, cit., pp. 181-185, 224-227, 280-285.

<sup>6</sup> Fabrizio Cruciani, *Il Teatro dei Ciceroniani: Tommaso "Fedra" Inghirami*, cit., *passim*.

*Sguardi da vicino e margini*

L'interesse per il Rinascimento si spiegava in quel momento come occasione storiografica. E storiografia significa il presente riflesso nella cognizione del passato. Il presente voleva dire sguardo ravvicinato su nuovi protagonisti e inconsueti processi. L'idea del teatro nel suo riapparire dall'antichità somigliava a un inizio restituito all'incertezza, a una parola restituita al possibile delle esperienze. La sensibilità a questi fattori comportava l'attenzione degli studi specifici alla portata di questioni generali della storiografia, che conducevano a confronti con «nuova storia» o «microstoria». Ma bisogna ricordare altri fattori primari: l'attenzione al teatro nel presente; e il senso problematico degli studi teatrali già attivo da decenni, benché latente o appartato, nel contesto italiano.

La cultura italiana ha percepito nitidamente, nella prima metà del Novecento, il teatro come oggetto storico rilevante e sfuggente perché esulava dall'impianto unitario e dalle cadenze dello storicismo. Per spiegarlo è obbligatorio rivisitare la pagina di Croce su *Storie del teatro*, apparsa in «La critica» nel 1941 a commento delle concomitanti pubblicazioni in corso della *Storia del teatro drammatico* di Silvio d'Amico e della *Storia del teatro italiano* di Mario Apollonio. Nella riflessione di Croce il riconoscimento di una incontrollabile molteplicità produce una rassegnata rinuncia alla sintesi e il conseguente abbandono del terreno.

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 culturali e morali, 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 illogico<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Benedetto Croce, *Storie del teatro*, in Id., *Pagine sparse*, III, Napoli, Ricciardi, 1948, pp. 65-66. Sul teatro e l'evoluzione della metodologia storica ed estetica crociana, in relazione alle revisioni dell'opera su Napoli, cfr. Giuseppe Galasso, *Nota del curatore*, in Benedetto Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo* [1915], Milano, Adelphi, 1992, pp. 355-378.

L'inconciliabile contrasto, che porta la sostanza del teatro fuori da «arte e poesia» e nell'oceano dei fatti «variamente culturali e morali», ha generato o accompagnato nella frequentazione crociana delle vicende teatrali un'inconfondibile osmosi di fattori letterari, episodici, economici, affettivi. Alle intuizioni di Croce *malgré lui*, vanno accostate le pagine di Gramsci su Pirandello dei *Quaderni dal carcere* del 1934-35, che sono contigue alle considerazioni su corpo e capitalismo, e dove si ricorda che «l'emozione estetica è solo una minima percentuale nell'interesse dello spettatore, perché nella scena giocano molti altri elementi, molti dei quali non sono neppure di ordine intellettuale, ma di ordine meramente fisiologico come il sex-appeal etc.»<sup>8</sup>. L'incrocio Croce-Gramsci andrebbe ovviamente collocato e discusso tra eventi e fermenti del contesto italiano. Ma rimanda a fattori così ampi da suscitare l'accostamento a una percezione ulteriore e drammatica della molteplicità: quella che Benjamin avrebbe lasciato alla consapevolezza del pieno Novecento sul rapporto tra modi di produzione e negazione delle differenze, in una pagina dell'opera sui *Passages*.

In luogo del campo di forze che va perduto, per l'umanità, con la svalutazione dell'esperienza, si apre per l'umanità stessa qualcosa di nuovo nella figura della pianificazione. La massa delle ignote uniformità viene impiegata contro la comprovata molteplicità del tramandato<sup>9</sup>.

Da un confine opposto delle crisi dello storicismo, l'inafferrabile molteplicità materiale diventa la terra promessa della libertà nel passato. Croce aveva percepito, come ritraendosene, una deriva visionaria e sensibile a grandezze sconosciute. La molteplicità del tramandato evocata da Benjamin corrisponde allo smarrimento di perdite e rimozioni, ma lo rovescia nella difesa del possibile.

La pertinenza dell'attenzione alla *nouvelle histoire* o alla *micro-storia* in quegli anni, se non è una derivazione secondaria e inerte,

<sup>8</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, ed. critica a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, 4 voll., III, p. 2131. La nota è nel quaderno 21, 1934-35.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 870.

sta nella consapevole, certificata, solennizzata tensione ad aperture imponderabili, che puntano su un investimento ambizioso, su una inusitata urgenza e centralità rivendicata al teatro trasformato e ritrovato. Alla nuova storia pochi studiosi italiani (Meldolesi, Zorzi, più criticamente Cruciani) hanno fatto appello in termini diretti. Intorno al 1980 si capiva però che l'emancipazione degli studi teatrali non era la pacifica apertura di un padiglione esotico, ma doveva corrispondere alla profondità di campo di questioni trasversali. La necessità dello sguardo ravvicinato, del terreno concentrato, dei tempi lunghi, impone la nozione di micro-società. Studiando contemporaneamente a Cruciani le associazioni informali dei pompiniani, John D'Amico, specialista dei retori romani, le definiva, con una compassata perifrasi, «safe areas for intellectual expression»<sup>10</sup>. Si trattava di riconoscere *enclaves*, per riprendere il linguaggio, che Taviani, dal *Libro dell'Odin* del 1975, ha attribuito alle alternative di vita del teatro come cultura autonoma dalle culture<sup>11</sup>. E che corrispondeva all'esaltazione del teatro come «luogo dei possibili espressivi», ispirata da Cruciani tra l'«attore non progettato» del Novecento e deduzioni e peripezie umanistiche.

La nozione di microstoria, che caratterizza la nuova storiografia italiana negli stessi anni, somiglia alla consapevolezza di quegli sguardi. Non perché la generava, ma perché invitava e accoglieva le strategie dell'eccezione. Come scrive Giovanni Levi, in un libro più riassuntivo che fondativo, e considerato poi esemplare, *L'eredità immateriale*: «Conflitto e solidarietà si mescolano, nella realtà, a rendere difficile la costruzione di un modello. [...] Negli interstizi dei sistemi normativi stabili o in formazione, gruppi e persone giocano una propria strategia significativa, capace di segnare la realtà

<sup>10</sup> John F. D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome. Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1983, p. 89.

<sup>11</sup> *Il libro dell'Odin. Il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Feltrinelli, 1978<sup>2</sup>, pp. 284-285. Su Meldolesi, Taviani e il concetto di microsocietà negli studi teatrali si legga Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla «microsocietà» e una storia a parte che diventa necessaria*, «Teatro e Storia», n.s., n. 31, 2010, pp. 43-60.

politica di un'impronta duratura»<sup>12</sup>. Si riconosce l'inclinazione all'identificazione degli individui esemplari perché irriducibili (Menocchio *docet*, da Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, 1976), al riscatto degli universi culturali subalterni e paralleli, alla valorizzazione delle tracce disomogenee e disperse. Si potrebbero citare interi volumi di suggestive definizioni e accoppiamenti virtuali, ma al di sotto dei riverberi e degli accrediti, tra metodologie e massimi sistemi, scorre e preme la volontà di afferrare nel passato profili inclassificabili. Il passato del teatro si riabilita perché sciolto da un futuro già scritto. Perciò era inevitabile il richiamo alla «comprovata molteplicità del tramandato». E perciò è possibile richiamare, dietro la «forma attiva di emarginazione» (Taviani)<sup>13</sup> delle isole e delle genti del teatro, la sponda del «margine operativo», la clausola di sopravvivenza assegnata da Ernesto De Martino alla crisi e alla difesa della presenza nei sistemi culturali<sup>14</sup>: la dimensione estrema e concreta di profili e moventi in cerca dell'evidenza negata.

Con il linguaggio sostenuto delle perorazioni per la nascente «scienza dello spettacolo», Ludovico Zorzi inserì un omaggio a De Martino in una nota a *Il teatro e la città*, già messa in risalto da Stefano Mazzoni nel saggio sul *Profilo di uno studioso inquieto*. «Tutta l'opera del grande etnologo offre momenti di salutare eversione delle tecniche tradizionali d'indagine, fortemente contributivi, sul versante teorico e metodologico, di una disciplina 'eversiva' e 'trasgressiva', nell'abbattimento degli steccati ufficiali, quale non può non essere la scienza dello spettacolo»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Giovanni Levi, *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 3, 5.

<sup>13</sup> *Il libro dell'Odin*, cit., p. 247.

<sup>14</sup> Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocaliss culturali*, a cura di Clara Gallini, Torino, Einaudi, 2002 (I ed. 1977), p. 271. "Operabile" e "operatività" sono occorrenze numerose e disseminate nei testi della silloge postuma demartiniana.

<sup>15</sup> Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 180. Cfr. Stefano Mazzoni, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI/n.s. I (2014), pp. 9-137, p. 87. Sui fitti riferimenti a De Martino nell'edizione di Ruzante di Ludovico Zorzi, Raimondo Guarino, *Ruzante e i sostrati della commedia rinascimentale*, in *La commedia italiana*, a cura

*Varietà, verità e confini: il segreto della vita di gruppo*

Torniamo a Firenze e ai Rinascimenti del 1980. Nel 1980 usciva *Public Life in Renaissance Florence* di Richard C. Trexler<sup>16</sup>. Nello studio di Trexler, compimento dei suoi sondaggi sugli spazi e gli stili della celebrazione, l'orizzonte della festa e il campo della religiosità e della vita pubblica nella civiltà comunale si fondevano con le riconoscibili responsabilità politiche e sociali della tradizione interpretativa dell'«umanesimo civile». Quando leggemmo avidamente il libro, Trexler ci apparve come la naturale conseguenza e l'ideale prosecuzione dell'integrazione tra storia dello spettacolo e storia politica intrapresa da *Il teatro e la città*. Tra gli altri risultati dell'interesse per simboli e agenzie dello scenario urbano, in un contesto radicalmente diverso sul piano istituzionale, va ricordata la nozione del «rituale civico», fissata da Edward Muir nello studio praticamente contemporaneo su Venezia nel Rinascimento<sup>17</sup>. Gli studi sullo spettacolo ridisegnavano orizzonti interpretativi confluendo in una nuova intelligenza delle esperienze collettive della prima età moderna. Ma il raggio dell'attenzione si era già spostato altrove e in avanti, verso la ridefinizione delle categorie del politico e le disintegrazioni della sfera del teatro.

Dichiarando il debito delle sue ricerche nei confronti di Trexler, Paola Ventrone lo associa, in un libro recente sulla sacra rappresentazione e il «teatro civile» a Firenze, alla «consapevolezza della condensazione di dinamiche sociali e simboliche sottesa agli eventi festivi, cerimoniali e d'intrattenimento» e alla cognizione della «varietà senza confini delle fonti utilizzabili»<sup>18</sup>. La più alta definizione richiede l'allargamento dell'inchiesta. Ne risulta la disseminazione

di Maria Cristina Figorilli e Daniele Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 108-118.

<sup>16</sup> Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980.

<sup>17</sup> Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

<sup>18</sup> Paola Ventrone, *Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2016, p. X.

dei simulacri, delle mascherate, delle recite, dentro una realtà stratificata e policroma. La qualità della comunicazione politica acquista, proprio nei cantieri dello spettacolo così caratterizzati, l'evidenza di un tessuto connettivo di poteri informali. La dimensione piuttosto rigida della «committenza» si è convertita nel frattempo al pullulare delle amicizie e delle complicità esplorate da Dale Kent studiando alleanze, clientelismi e protezioni in *Friendship, Love and Trust in Renaissance Florence*<sup>19</sup>. Riscrivendo le categorie del politico, s'intravedono associazioni inconsuete tra case e piazze, tra scritture e storie, tra affetti ed economie. Non è difficile individuare, in altri cantieri localizzati, ingrandimenti e prelievi che precisano l'innesto tra avanguardie letterarie e tradizioni corporative, tra botteghe, associazioni e compagnie, come voleva la *vis* polemica dell'*Indice fiorentino*.

L'incremento delle fonti e dei territori presuppone una consapevolezza di scambi tra teatri e studi, che è riferimento più sostanziale e duraturo del consolidarsi della "disciplina" o della "scienza dello spettacolo". A parte la diagnosi drastica su Firenze e l'altrove nel Quattrocento, Apollonio era stato portatore precoce di uno sguardo ravvicinato e originale. Lo ricordiamo per aver sostenuto (e per come lo sostenne) il nesso tra forme della drammaturgia e ambienti della devozione, nell'intervento del 1960 sulla lauda drammatica umbra e il movimento dei disciplinati. Fu Cruciani ad attrarre la mia attenzione sulle argomentazioni e le ossessioni di quel testo, noto ma non pienamente compreso, mentre discutevamo un contributo da tenere insieme in un convegno viterbese del 1985 sul laudario di Orvieto. Risalendo cronologicamente di qualche decennio, ritroviamo le stesse questioni di gruppi e scenari della civiltà comunale. Sembra di sprofondare nel pozzo di una questione specialistica, e invece si tratta dell'esempio più leggibile e incisivo di una sensibilità che percepiva l'eccentrica urgenza di aspirazioni confinate. In una discussione serrata, e a momenti tortuosa, sulla questione della

<sup>19</sup> Dale Kent, *Friendship, Love and Trust in Renaissance Florence*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 2009; trad. it. *Il filo e l'ordito della vita. L'amicizia nella Firenze del Rinascimento*, Bari, Laterza, 2013.

genesi e della diffusione dei testi, Apollonio sorvola le aporie dell'evoluzionismo letterario, dirigendo il fuoco della scoperta sul raggio d'azione delle comunità e sui nuclei delle sedi confraternali. Oggi sappiamo da gremiti scaffali, e dalle inchieste sulla "cultura materiale", che ordini mendicanti e confraternite laiche furono soggetti decisivi nel governo, nel conflitto e nel respiro di devozioni e celebrazioni. Cercando l'innesto di azioni e valori, Apollonio misurava e delimitava con insistenza il perimetro del possibile: «nelle chiuse stanze dei disciplinati», «in quelle chiuse cerchie», «sempre in proporzione inversa alla consistenza numerica»<sup>20</sup>. Cercava le premesse del teatro come rifugio, recinto e riserva dei pochi. Fino all'intuizione esplosiva del nesso tra intermittenze del tempo e spostamenti delle coscienze, suscitata dalla rievocazione del montaggio delle laude elaborato da Silvio d'Amico e inscenato a Padova con la collaborazione di Paolo Toschi e la regia di Tatiana Pavlova nel 1937. Tra la lauda e quella restituzione, lo studioso lombardo ricongiunge restrizione del campo e vitalità del molteplice, descrivendo la «crisi della socialità italiana», riscattata «in questa istanza pluralistica moderna che rispecchia il pluralismo della cultura confraternale [...] fase esemplare della civiltà cittadina, quella che tentò su più vasta scala il segreto della vita di gruppo»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Mario Apollonio, *Lauda drammatica umbra e metodi per l'indagine critica delle forme drammaturgiche*, in *Il movimento dei disciplinati nel VII centenario dal suo inizio*, Perugia, Appendice n. 9 al «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 1962, pp. 395-433; il saggio è ripubblicato in Johann Drumbl (a cura di), *Il teatro medievale*, Bologna, il Mulino, 1989 (da cui citiamo), pp. 233-270: 259, 261.

<sup>21</sup> Mario Apollonio, *Lauda drammatica umbra*, cit., p. 270. L'episodio cui Apollonio si riferisce come occasione delle intuizioni su teatro confraternale e socialità italiana è il *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore*, per cui si veda qualche considerazione in Alessandro Tinterri, *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi, 2009, pp. 78-84. E più ampiamente il saggio di Mara Nerbanò, *Il Medioevo teatrale di Silvio d'Amico. Intorno al "Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore"*, in «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa», XXVIII, 2, 2015, pp. 143-159.

*Precisione e stravaganza: la scoperta dell'ignoto*

Annodiamo la filiera dei concetti. «Safe areas for intellectual expression» (John D'Amico sulle aree protette e gli orti chiusi dell'Accademia Romana). Le *enclaves* e l'emarginazione attiva del teatro di gruppo secondo Taviani. La cultura degli artigiani nell'*Indice fiorentino* puntato contro il Rinascimento come schema dei prototipi colti. Il «segreto della vita di gruppo» (Apollonio e le confraternite nella società comunale del tardo Medioevo). Il *pathos* retorico, archeologico e sincretico di «un pugno di uomini» (Cruciani e i pomponiani). Sullo sfondo, tra le passioni del molteplice, lo storicismo amletico e l'insorgere del «margine operativo» di Ernesto De Martino. Il piacere della differenza e dei suoi recinti, sotto il dialogo serrato delle ragioni e dei metodi, ispira intrecci di precisione e stravaganza, fondati sulla dilatazione delle fonti e affidati all'acutezza dello sguardo da vicino. Per gli studi sul Rinascimento (e sul teatro *nel* Rinascimento) si apriva l'orizzonte della storiografia come contrasto alla predestinazione, come vocazione al libero arbitrio della ricerca, del teatro e sul teatro. Nell'insistere su vita e destino, su condizioni e scelte, il Rinascimento di Cruciani risponde ad altri ritratti di gruppi, ceti e profili negli studi italiani, tra religione e letteratura: alla raccolta postuma dei saggi di *Umanesimo e religione nel Rinascimento* di Cantimori; e ai contributi sulla crisi della condizione degli intellettuali nelle inchieste di *Geografia e storia della letteratura italiana* di Dionisotti<sup>22</sup>.

La superiore e discriminante definizione del sociale richiesta agli studi teatrali ne valorizza l'affinità con i saperi erratici e aperti. Alle radici degli orti umanistici, la tensione visionaria della filologia e dell'archeologia, che suscita il clima in cui le feste antiche riattivano aule e piazze, è stata pienamente restituita ai repertori e alla prosa di Flavio Biondo nei recenti contributi di Frances Muecke<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Delio Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975; Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967. Ho già trattato le risonanze tra Cruciani e la storiografia italiana sul Rinascimento in Raimondo Guarino, *Dentro la città rinascimentale. Fonti, campi, soggetti*, «Culture teatrali», n. 7/8, 2002-2003, pp. 107-115.

<sup>23</sup> Frances Muecke, "Ante oculos ponere". *Vision and Imagination in Flavio*

Ad altre ricadute e concordanze qui posso soltanto accennare, per testimoniare la modificazione delle priorità e dei criteri negli “studi letterari” e in ciò che corrisponde oggi alla “storia dell’arte”. L’orientamento degli studi su Baldassarre Peruzzi e su Pietro Aretino negli ultimi decenni non riguarda, se coinvolge i fattori di quel teatro, la loro rispettiva posizione nelle sorti della prospettiva scenica e della commedia volgare. Ma discute e indaga che senso avesse, nei segni e nelle imprese del Peruzzi, la città immaginata dai pittori-architetti impegnati tra progettazione urbana e apparati effimeri; e s’interroga su che occasione fosse la commedia volgare, intorno al 1520, per i letterati che, come l’Aretino, sperimentavano la parola e la vita scenica tra le forme di pubblicazione della scrittura<sup>24</sup>.

Un ultimo esempio può chiarire ancora meglio le affinità tra zone della ricerca in movimento che spostano le gerarchie dell’attenzione e le coordinate dei fenomeni. Una pagina ben nota di Dionisotti riassume il cambiamento di clima intorno alla metà del XVI secolo, collegando la lingua e la drammaturgia delle compagnie dei comici al mutamento di valori e canoni della produzione letteraria.

Si aprivano fratture a taglio netto, si instauravano definizioni e classificazioni esclusive. [...] Fra gli esempi che possono essere adottati di questo generale processo, ricorderò quello che a prima vista pare più lontano e che invece è caratteristico e di fondamentale importanza: il distacco e precipitazione che in questi anni avviene, dalla letteratura militante in un teatro di mestiere, letterariamente irresponsabile, della commedia dell’arte, e per essa di vitali, anche se scomodi e inquietanti, fermenti drammatici e satirici che a quella letteratura appartenevano<sup>25</sup>.

Biondo’s “*Roma Triumphans*”, «Papers of the British School at Rome», n. 79, 2011, pp. 275-298; Ead., “*Gentiles nostri*”. *Roman Religion and Roman Identity in Biondo Flavio’s “Roma Triumphans”*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 75, 2012, pp. 93-110.

<sup>24</sup> Solo due titoli: su Peruzzi, Mari Yoko Hara, *Capturing eyes and moving souls: Peruzzi’s perspective set for La Calandria and the performative agency of architectural bodies*, «Renaissance Studies», vol. 31, n. 4, 2016, pp. 586-607; sull’Aretino, Marco Faini, “*E poi in Roma ognuno è Aretino*”: *Pasquino, Aretino and the Concealed Self*, «Renaissance and Reformation», n. 40, 2017, pp. 161-185.

<sup>25</sup> Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., p. 248. Il

I «vitali fermenti» sfuggiti alle «classificazioni esclusive», incontrati nel passaggio «dalla letteratura militante in un teatro di mestiere», corrispondono come un'immagine speculare, a parte la sfocatura del «letterariamente irresponsabile», all'argomento con cui Cruciani, avviandosi a chiudere l'arco cronologico del suo percorso romano, ribatte alle deprecazioni di Paolo Giovio sulla dissoluzione delle matrici classiche nella diffusione della commedia volgare. Giovio, in una parte del *Dialogus de viris litteris illustribus*, risalente ai mesi successivi al sacco di Roma, lamenta il tramonto delle recite in latino, attribuendolo all'invadenza di improvvidi invasori: «irrupentibus in scenam vernaculis histrionibus». Il dialogo fu pubblicato nella storia letteraria del Tiraboschi, e di solito si annovera acriticamente la pagina tra i segnali della decadenza dei modelli umanistici. Cruciani commenta così: «Il tempo dell'avanguardia dotta che impone nella scuola e nelle corti il teatro latino come realtà del presente, il tempo in cui la restituzione dell'antico era progetto vivo e fermento efficace di una cultura appare spento in affermazione», e smarrito «nell'incapacità di vedere quei valori in cui è trapassato e si è consolidato»<sup>26</sup>. La decadenza percepita rivela l'originalità di fermenti misconosciuti perché inattesi. Uno spiraglio importante per capire il saliente di passaggi e mutazioni che producono i teatri dell'*Early Modern Europe*. E che forse contengono il codice genetico delle «microsocietà», e l'ovvio legame tra gli umanisti di Cruciani e i professionisti di Taviani e Meldolesi.

I fattori che evidenziano il metabolismo delle memorie, delle tecniche e delle tradizioni, sono anche per concludere, i moventi che portano la sostanza delle situazioni e delle configurazioni oltre i confini del tempo, verso altri livelli dell'attenzione e dell'interpretazione. La rinnovata tensione degli studi sul Rinascimento, e su tutte le esperienze «originarie», dalle confraternite alle compagnie, risentiva direttamente, intorno al 1980, degli intrecci tra memoria

saggio da cui è tratta questa pagina è *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, *ivi*, pp. 227-254.

<sup>26</sup> Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento*, cit., pp. 508-509. Cfr. Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, tomo IX, Roma, Salvioni, 1785, p. 103.

dei testi e memorie pratiche che segnano quell'epoca di incontri, intese, militanze. Cruciani dichiara e scandisce la convergenza tra scavo della conoscenza e libertà dell'esperienza nel saggio del 1989 su *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, di cui abbiamo qui esplicitato le tacite premesse e le spaziose rotte. Lo riprendo, trent'anni dopo, citandone una pagina decisiva per sommi capi, e raccomandandone la lettura integrale.

Per il teatro del Rinascimento si è spesso parlato di 'origine': ma quel che chiamiamo origine, in cultura, è un'astrazione semplificatrice. Abbiamo invece accennato alla molteplicità delle forme e delle situazioni che il Rinascimento coagula nel teatro, e rivendicato l'esigenza di non perdere, nella conoscenza, la complessità di cui il teatro del Rinascimento si sostanzia. [...] Con qualche eccesso, che si richiama però alla tradizione profonda del Novecento, a Stanislavskij o a Copeau, si può dire che lo storiografo ha bisogno, per arrivare al teatro, di decolonizzarsi dal Teatro. [...] È il modo in cui lo studio di teatro, come il teatro creativo, si fa scoperta dell'ignoto<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Fabrizio Cruciani, *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, «Teatro e Storia», n. 9, 1989, pp. 3-17: 13.



## SUMMARIES

Dossier. *Teatro di Gruppo, anni Settanta, Italia*. A cura di Mirella Schino e Luca Vonella

Cinquant'anni di lontananza permettono di occuparsi degli anni Settanta con la distanza critica necessaria. Cinquant'anni trascorsi rendono urgente l'occuparsene, prima che si dissolva o si deformi del tutto la memoria dei protagonisti. Il Dossier si occupa del vasto movimento dei teatri di gruppo, per una parte del quale è stata usata, dopo il '76, la definizione di Eugenio Barba "Terzo Teatro". Del Dossier fanno parte quattro saggi, una lettera, un ricordo. Hanno punti di vista molto diversi tra loro ma, come dice Ruffini, *Contraria sunt complementa*.

Ferdinando Taviani, *Quando recitava il mare. Lettera*: Cara Mirella, mi hai chiesto che cosa mi attrasse – o ci attrasse – negli anni Settanta verso il Terzo Teatro. Una delle ragioni per cui è difficile rispondere alla tua domanda è che oggi è impossibile rievocare il sapore di alcune novità degli anni Settanta. Ripensandoci adesso, a distanza (perché allora per me fu naturale legarmi a quel tipo di persone) una delle più forti attrazioni dei gruppi fu il terreno, il fatto che creassero un terreno. Le grandi esperienze che li avevano preceduti, il Living, Grotowski, l'Odin, non stavano più come guglie nell'aria, isolate: ora appartenevano ad una terra diversa e comune. Era stata creata una terra ferma dove potevi trasferirti, non c'erano più solo isole sparse.

Mirella Schino, *Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi 1969-1976*. Propongo un frammento della storia dei gruppi, solo gli anni tra il '69 e il '76, in genere trascurati, molto significativi. Il mio discorso segue il filo di una documentazione privata e fortemente emozionale, in parte lettere, in parte testimonianze successive, vagliate, e messe a confronto con altra documentazione. Il saggio mira a dar spazio e peso alla componente delle passioni; a osservare i caratteri preminenti di una spinta *dal basso* verso il cambiamento teatrale: a mettere a fuoco le corrispondenze tra scelte teatrali e scansioni della Storia; a indagare, dei gruppi, i risultati artistici; la capacità di crearsi un contesto; le modalità di vita interna; l'economia; la vita anche affettiva; le trasformazioni che ne sono seguite.

Luca Vonella, *Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*. A cavallo tra il 1968 ed il '77, in Italia, ragazzi e ragazze, studenti, maestri, disoccupati, militanti, una generazione di nuovi attori, refrattari alle scuole di recitazione ufficiali e a una carriera di scritturati, decide spontaneamente di riunirsi in piccole sale, nei quartieri dormitorio delle grandi città o nei centri storici dei paesi, per fare teatro insieme. Molti di

questi nuovi attori non hanno mezzi materiali né una tradizione a cui vogliono attingere. Hanno un approccio fortemente politico, che li porta a stabilire insieme i principi e le regole per cambiare se stessi e la realtà che li circonda, attraverso il teatro. Sono i “gruppi di base” e ne ricostruiremo il percorso soprattutto evocando i diversi incontri in cui viene tentata una coordinazione nazionale, a partire dal 1970, particolarmente per quel che riguarda il 1976-77.

Franco Ruffini, *Contraria sunt complementa. Mail e messaggi a mano sul Terzo Teatro*. Il “Terzo Teatro” appartiene alla mia biografia e alla mia professione. Soprattutto alla prima, ma ho continuato a discuterne, come qui racconto, con Mirella Schino ed Eugenio Barba, per mail, per lettera e di persona. Per me il tratto distintivo del Terzo Teatro è stata la centralità del *livello pre-espressivo*, il lavoro dell’attore su e per un corpo-mente sensibile. Eugenio Barba ne ha parlato come di un modo di dar senso al teatro. Mirella Schino ha scritto di una storia costruita da basso, non solo dai grandi protagonisti. Io ho ribadito la centralità di Barba, che non ha dato solo un nome, ma ha definito il fenomeno come un *tertium* tra teatro e vita. Barba è di diverso avviso, e basterebbe questo a chiudere la partita, se fosse una partita. Ma non lo è: è una passione condivisa.

Mirella Schino, *In ricordo di Beppe Chierichetti*. Faceva parte del Teatro Tascabile di Bergamo. È nato a Gagliole, vicino Macerata, il 3 agosto del 1948. È morto il 7 aprile 2020, dopo quattro anni di malattia. Il suo ricordo è qui, in questo Dossier, perché Beppe è stato per tutta la vita un attore di gruppo. Con lui se ne va il senso forte di quella che non è stata una utopia, ma in qualche caso un credo. Beppe l’aveva incorporato fino in fondo.

Jane Turner, Patrick Campbell, *A Poetics of Third Theatre: A Synopsis*. Il testo propone una breve panorama sul lavoro svolto dagli autori per il saggio di prossima pubblicazione *A Poetics of Third Theatre: Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action*. Vengono dunque analizzati i tre pilastri concettuali sui quali si fonda questa pratica transnazionale – l’ospitalità, l’artigianato scenico e lo stupore –, e le tre pratiche ricorrenti: il training del performer, la drammaturgia e le azioni culturali. Gli autori sostengono che la poetica del Terzo Teatro non sia tanto una forza omologante ma un legame vivente tra laboratori e teatri di gruppo che condividono una stessa etica.

*Dossier. Group Theatre. The Seventies. Italy. Edited by Mirella Schino and Luca Vonella*

*A fifty-year lapse of time allows us to deal with the seventies, while maintaining the necessary critical distance. The fact that fifty years have passed makes it urgent to deal with this period, before the memory of their protagonists disappears or is totally deformed. The dossier deals with the vast movement of laboratory group theatres, a part of which was defined, after 1976, by*

*Eugenio Barba as "Third Theatre". Four essays, a letter and a recollection form this dossier. They express very different points of view but as Ruffini claims, Contraria sunt complementa.*

*Ferdinando Taviani, When the sea acted. Letter. Dear Mirella, you asked me to think about what attracted me – or attracted us – in the seventies to the Third Theatre. One of the reasons which makes it difficult to respond to your question is that it is difficult today to re-evoked the flavour of some of the novelties of those years. Thinking back now (because at the time, I found it natural to link up with that kind of people), one of the major attractions of the groups was the terrain, the fact that they were creating a terrain. The huge experiences that had preceded them: Living Theatre, Grotowski, Odin, were no longer seen as isolated spires shooting up in the air: they now belonged to a different and shared territory. A terra ferma had been created, a solid ground on which one could build, they were no longer islands scattered here and there.*

*Mirella Schino, Memories and Recollections. Group theatre 1969-76. I discuss only a fragment of the history of laboratory group theatre, between the years 1969 and 1976, which though often ignored, are very significant. My writing follows the through-line of a private and highly emotional documentation, made up partly of letters, and partly of successive testimonies that were sifted and confronted to other documentation. The article aims to give space and weight to the passion that spurred them on; to observe the main characteristics of a push from below towards theatrical change; to bring into focus the connections between theatrical choices and historical phases; to investigate the artistic results produced by the groups; the ability to create a context; the modalities of the internal life of the groups; their economic management; even their sentimental lives; the transformations that resulted from all this.*

*Luca Vonella, A marginal tradition. The theatrical movement of the "gruppi di base" (1970-78). Between 1968 and 1977, in Italy, young men and women, students, teachers, unemployed workers, militants, a whole generation of new actors, who resisted the official drama schools and a career of cast acting, decided spontaneously to meet in small halls in the dormitory areas of large cities or in the historical centres of towns and villages, to produce theatre together. Many of these actors had no material means, and no tradition to dip into. Their approach was highly political, and led them to establish together the principles and rules to bring change to themselves and the reality surrounding them, through theatre. These were the "gruppi di base" and we shall reconstruct their itinerary, especially by evoking the different meetings that took place in order to try and establish national coordination, as from 1970, focusing particularly on the year 1976-77.*

*Franco Ruffini, Contraria Sunt Complementa. Emails and hand-delivered messages regarding the Third Theatre. The "Third Theatre" pertains both to*

*my biography and my profession. Particularly the former, but as I state here, I continued discussing this with Mirella Schino and Eugenio Barba by email, by letter and in person. For me, the distinctive characteristic of the Third Theatre was the central role of the pre-expressive level, the actor's work on and towards a conscious, alert and perceptive bodymind. Eugenio Barba has spoken of this as a way to give meaning to theatre. Mirella Schino has written of this as a history created from below, not only by the great protagonists. I have already reiterated the central role played by Barba, who not only gave a name, but also defined the phenomenon as a tertium (a third way) between theatre and life. Barba does not share this opinion, and this would be enough to end the game, if it were a game. But it isn't: it is a shared passion.*

*Mirella Schino, In remembrance of Beppe Cherichetti. Beppe was part of Teatro tascabile di Bergamo. He was born in Gagliole, near Macerata, on 3 August 1948. He died on 7 April 2020, after four years of illness. We have included this commemoration in the dossier because during the whole of his lifetime, Beppe was an actor working within a group. With him, the strong feeling that this was not only a utopia, but a firm belief, is gone. Beppe had embodied this fully.*

*Jane Turner, Patrick Campbell, A Poetics of Third Theatre: A Synopsis. The article offers a succinct overview of the authors' forthcoming monograph: A Poetics of Third Theatre: Performer Training, Dramaturgy, Cultural Action, with a focus on three conceptual pillars used to frame this transnational theatrical practice: unconditional hospitality, artisanal craft and (re) enchantment, and three recurring practical concerns: performer training, dramaturgy and cultural action. The authors argue that a poetics of Third Theatre, rather than a homogenizing force, encapsulates a living legacy of laboratory group theatre united by a shared ethos.*

Armando Punzo, Mirella Schino, *L'Avventura. In ricordo*

La vita dell'Avventura è stata molto breve, è durata solo dal 1982 al 1985, però è stata significativa, forse proprio perché la sua importanza era difficile da definire. Il "Gruppo Internazionale L'Avventura" era un gruppo parateatrale di derivazione grotowskiana. Ai partecipanti veniva proposto di compiere un'esperienza attiva di strati energetici e psichici diversi attraverso azioni fisiche organizzate dalle diverse guide. Armando Punzo, che è stato una delle guide, ha raccontato i suoi ricordi, Mirella Schino, che aveva partecipato ad alcune azioni, ha costruito la collana delle scarse testimonianze che ci sono arrivate su questa strana avventura, nata, cresciuta e scomparsa a fianco del teatro.

Armando Punzo, Mirella Schino, *The Adventure. In remembrance*

*The group Avventura had a very short life; it only lasted from 1982 to 1985, but it played a significant role, perhaps precisely because its importance was difficult to define. The "International Group L'Avventura" was a paratheatrical group of Grotowskian derivation. The participants were asked to create an active experience of different energy and psychic levels through physical actions organised by the different guides. Armando Punzo, who was one of the guides, relates his memories; Mirella Schino, who had participated in some actions, has reconstructed the chain of the rare testimonies that derive from this strange adventure, side by side with theatre, that was born, grew and disappeared.*

Marie-Christine Autant-Mathieu, *Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko à l'école des Meininger*

La compagnia dei Meininger, durante le sue tournées in Russia nel 1885 e nel 1890, ha stupito l'ambiente teatrale grazie alla ricerca della verità storica e all'organizzazione delle scene di massa. Questo studio presenta l'influenza esercitata dai Meininger su Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, dal perfezionamento delle tecniche recitative alla ridefinizione dell'arte della messa in scena, associando regia e pedagogia.

Marie-Christine Autant Mathieu, *Stanislavski and Nemirovich Danchenko at the school of the Meininger*

*During its tournées in Russia in 1885 and 1890, the Meininger company amazed the theatre environment with the efforts at historical reality and the organisation of crowd scenes. This study presents the influence of the Meininger on Stanislavski and Nemirovich Danchenko, from the perfecting of acting techniques to the redefinition of the art of staging, linking direction and pedagogy.*

Dossier. *Dentro e fuori «The Mask». Craig e il teatro del suo tempo*, a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia

Il dossier *Dentro e fuori «The Mask». Craig e il teatro del suo tempo* torna sulla rivista di Craig, dopo il Dossier per il numero 40: non è una prosecuzione, ma un sondaggio nei temi e nei processi di ideazione e scrittura che legano «The Mask» al suo tempo, mutevole, dinamico e vivente come sempre è il tempo presente. È una indagine che fa interagire i contenuti della rivista con relazioni, scritti ed esperienze esterne a essa.

Nel primo saggio *Craig intempestivo. Il teatro russo e l'Übermarionette*, Gabriele Sofia considera «The Mask» come un punto di osservazione dei mutamenti del pensiero di Craig alla luce dei suoi contatti diretti e indiretti con il teatro russo. La celebre collaborazione con il Teatro d'Arte di Mosca determinò delle evoluzioni teoriche su temi centrali quali il realismo, l'artificialità, l'emozione scenica, la personalità e l'idea stessa di Übermarionette. Successivamente, le recensioni alle pubblicazioni sul teatro russo fornirono l'occasione per riflettere attorno alle nozioni di «teatrale», «teatralità» e «teatralismo» che prepararono gli incontri con Stanislavskij e Mejerchol'd durante l'ultimo viaggio a Mosca nel 1935.

Segue il saggio *Scrivere l'attore. Un dialogo tra Gordon Craig e Arthur Symons*, dove Samantha Marenzi indaga l'azione della scrittura del noto critico e poeta simbolista sulle idee e sul linguaggio di Craig, che ne assume formule e parole di battaglia a sostegno della sua visione del teatro. Symons appare tra le pagine di «The Mask» come interlocutore reale e come voce segreta con cui intessere un dialogo attorno all'attore in cerca delle parole che lo sappiano far sopravvivere nella scrittura.

Nel contributo *Editorial Notes: Craig sul teatro moderno*, che entra nel tessuto di scrittura della rivista, Monica Cristini indaga il pensiero critico che Gordon Craig sviluppa sul teatro contemporaneo, e diffonde attraverso la voce di John Semar negli *Editorial Notes* di «The Mask». Dalla comparazione di questi brevi articoli con gli altri più noti scritti craighiani emerge che, se da un lato gli editoriali offrono evidenti argomentazioni di supporto alla sua poetica, dall'altro si rivelano invece portatori di nuovi spunti di approfondimento del suo pensiero sul teatro moderno.

Chiude il dossier l'articolo di Matteo Casari *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le righe di «The Mask»* che completa l'individuazione dei contatti epistolari giapponesi intrattenuti da Craig analizzandone l'influenza e la penetrazione nelle sue idee più note. Su tale sfondo propone l'analogia tra Übermarionette e *kōan*, un'affermazione paradossale, usata nelle pratiche meditative e pedagogiche dello zen. Più che una teoria, o un eventuale oggetto materiale, la Übermarionette pare essere, infatti, uno strumento per risvegliare l'attore e la sua creatività messo a punto da Craig per formulare un'idea altrimenti impossibile da dire e da realizzare.

Dossier. *Outside and Inside "The Mask". Craig and the theatre of his time*. Edited by Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi, Gabriele Sofia

*The Dossier Outside and Inside "The Mask". Craig and the theatre of his time revisits Craig's journal, following the other dossier that was included in the issue No. 40. This is not a follow-up, but a survey of the themes that*

*inspired the writings and that link “The Mask” to its time, which was characterized by changing, dynamic and vivid qualities, as is always the case with the present. This investigation establishes links between the journal’s contents and contacts, writings and experiences that were outside it.*

*In the first article, Craig’s untimeliness. The Russian Theatre and the Übermarionette, Gabriele Sofia takes “The Mask” as a point of reference in order to observe the changes in Craig’s thinking through his direct and indirect contacts with Russian theatre. The famous collaboration with the Moscow Art Theatre determined theoretical developments on central themes such as realism, artificiality, stage emotion, personality and the very idea of the Übermarionette. Following this, the reviews of the publications dedicated to Russian theatre provided the opportunity to reflect on the notions of “theatrical”, “theatricality”, “theatricalism”, that lay the ground for the encounter with Stanislavski and Meyerhold during Craig’s last journey to Moscow in 1935.*

*Writing the actor. A dialogue between Gordon Craig and Arthur Symons. In the article that follows, Samantha Marenzi investigates the writings of the well-known critic and symbolist poet on Craig’s ideas and language. The latter adopts formulae and words related to fighting to sustain his vision of theatre. Symons appears in the pages of “The Mask” both as a real interlocutor and a secret voice with whom to establish a dialogue about the actor concerning the words that will allow him to continue to exist through the writings.*

*In the article Editorial Notes: Craig on Modern Theatre, which penetrates the fabric of the writing in the journal, Monica Cristini examines the ways Craig’s critical thinking develops regarding the theatre of his time and the way he spreads his thoughts through John Semar’s voice in the Editorial Notes of “The Mask”. A comparison between these texts and other, better-known writings by Craig, shows that while on the one hand, the editorials provide obvious arguments in support of his poetics, on the other hand they provide new opportunities to further his thoughts about modern theatre.*

*The last article in the dossier is by Matteo Casari: To awaken the Actor: Japan and Asia in the lines of “The Mask”. The study completes the identification of Craig’s epistolary contacts with Japan, analysing their influence and penetration in his more well-known ideas. With this as a background, Casari proposes an analogy between the Übermarionette and the kōan, a paradoxical claim used in the meditative and pedagogical practices of Zen. Rather than a theory or a possible material object, the Übermarionette may in fact be seen as an instrument to awaken the actor and his creativity that Craig perfected to formulate an idea that would otherwise be impossible to state or to put into practice.*

Francesca Camilla d'Amico, Marcello Sacerdote, *Il Piccolo Teatro del Me-ti. Due lettere*

Nel marzo del 2020 il regista Sandro Cianci ha annunciato la chiusura del Piccolo Teatro del Me-ti, un gruppo nato negli anni Settanta a Paglieta (Chieti), paese dell'entroterra abruzzese. Il Me-ti ha costruito nel tempo una particolare poetica, dove il teatro di Brecht si incontrava con la tradizione della narrazione orale contadina. In cinquant'anni di spettacoli, rassegne, incontri e laboratori, ha lavorato sull'ascolto e sulle relazioni, meno sul lasciar traccia del proprio percorso teatrale. Rispettando la discrezione con cui questo teatro ha scelto di uscire di scena, ma non volendo che la sua storia vada perduta, abbiamo chiesto di raccontarla a Francesca Camilla d'Amico e Marcello Sacerdote, attori-narratori formati alla scuola del Me-ti.

Francesca Camilla d'Amico, Marcello Sacerdote, *Il Piccolo Teatro del Me-ti. Two Letters*

*In March 2020, the director Sandro Cianci announced the closure of the Piccolo Teatro del Me-ti, a group that was born in the seventies in Paglieta (Chieti), a village in the interior of the Abruzzo region. In its time, the Me-ti had built a particular type of poetics, where Brecht's theatre was confronted to the oral storytelling peasant tradition. In fifty years of performances, reviews, encounters and laboratories, the Me-ti theatre worked on attention and relationships, and less on the need to leave a trace of its own theatrical path. While respecting the discretion used by this theatre to quit the stage, we do not want its story to be lost, so we have asked Camilla d'Amico and Marcello Sacerdote, actor-narrators who were trained at Me-ti, to tell it to us.*

*Resoconto da una Summer School. Tradurre teatro: studi e pratica scenica. A cura di Doriana Legge*

In queste pagine si deposita una discussione avviata durante le giornate seminariali della Summer School *Translation and its Theories: Theatre, Arts, Philosophy*, organizzata dal Dipartimento d'Eccellenza di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila, a settembre 2019.

Massimo Fusillo, Doriana Legge, *Un Macbeth nudo. Lingua, suono e carne per tradurre l'energia del male*. A partire dalla traduzione di un verso molto noto della settima scena del primo atto del *Macbeth*, si offrono diversi esempi di come la figuralità del linguaggio barocco di Shakespeare si depositi in molteplici traduzioni che amplificano le possibilità del testo. Un caso particolare è quello del *Macbettu* di Alessandro Serra, uno spettacolo dove la traduzione in lingua sarda appare come esito finale di un percorso più ampio, un viaggio antropologico attraverso il carnevale barbaricino, ma non solo, un

lavoro nato dalla scena, che riattiva la parola poetica come reazione epidermica che sale tutta dal corpo dell'attore.

Giovanni Carroni, *Sulla traduzione di Macbettu. Lettera*. L'attore Giovanni Carroni parla della sua traduzione del *Macbettu* di Alessandro Serra, un lavoro che non parte dalla scrittura ma dall'oralità, da una "voce/muggito", fatta di carne e sangue. Sostegno del suo processo di traduzione è la lezione di Michelangelo Pirra, antropologo, scrittore e drammaturgo, che nel suo romanzo in lingua sarda *Sos Sinnos* (I segni), racconta, in una dimensione mitica, l'origine della voce e delle parole.

Giorgina Pi, *Tradurre il nostro tempo. Lettera*. L'artista Giorgina Pi condivide alcune riflessioni sul processo creativo che ha portato alla messa in scena di *Non non non non non abbastanza ossigeno* in una lettera scritta durante il lockdown; intrecciando così il confinamento fisico del presente e quello tra passato e futuro raccontato nel testo di Churchill, la regista dipana il filo che lega l'urgenza politica alla traduzione e messa in scena di un testo scritto nel 1971 e ambientato nell'allora futuro, ma oggi passato recente, 2010.

Paola Bono, *Equilibrismi: tradurre Caryl Churchill*. Paola Bono parte dalla propria esperienza di traduzione e collaborazione alla messa in scena di un altro testo di Churchill, *Sette bambine ebre*, durante l'occupazione del Teatro Valle per tracciare le linee attuali del dibattito sulla traduzione per il teatro, di cui sottolinea la natura di "prova di equilibrio"; definizione che si concretizza nella sua pratica di traduttrice e curatrice delle opere di Churchill, con un progetto attualmente giunto al sesto volume.

Serena Guarracino, *Trappole e dirottamenti: tradurre da femminista*. Serena Guarracino racconta la propria esperienza di traduttrice del testo di Caryl Churchill (*Trappole*), attraverso il filtro della traduzione femminista, nella sua doppia funzione di approccio teorico e insieme di strumenti traduttivi; tra questi, si sofferma in particolar modo sul "dirottamento", scelta esplicita di "infedeltà" al testo fonte, e sulle sue potenzialità ermeneutiche nella pratica di tradurre per il teatro.

Angela Albanese, *Tradurre per il teatro. Un commento su Polvere/Dust di Saverio la Ruina*. La traduzione di testi teatrali, scritti per essere detti e agiti sulla scena, è un salto mortale con livelli di difficoltà crescenti. Ci si sofferma qui sul primo di questi livelli, la resa da una lingua a un'altra, riferendoci a *Polvere*. Dialogo tra uomo e donna del drammaturgo e regista Saverio La Ruina e mostrando come anche un testo in apparenza "facile" da tradurre sotto il profilo linguistico presenti vincoli intratestuali molto stringenti dal punto di vista stilistico e pragmatico.

Thomas Haskell Simpson, *Salto mortale con quadruplo avvistamento: Seven Iterations In English of Marco Martinelli's Rumore di Acque (Noise In The Waters)*. Lettera. Il contributo descrive in ordine cronologico sette differenti versioni in inglese, pubblicate o prodotte negli Stati Uniti tra il 2011 e il 2015, della pièce *Rumore di acque* di Marco Martinelli/Teatro delle Albe.

*Report of a Summer School. Translating Theatre: studies and theatre practice.* Edited by Doriana Legge

*This article traces the development of a discussion that arose during the seminar sessions of the Summer School Translation and Its Theories: Theatre, Arts, Philosophy, held by the Department of Excellence of Human Sciences of the University of L'Aquila in September 2019.*

*Massimo Fusillo, Doriana Legge. A nude Macbeth. Language, sound, and flesh to translate the energy of evil. Taking as a starting point a well-known verse of Act I, Scene VII in Macbeth, different examples are provided of how the figurative qualities of Shakespeare's baroque language are deposited in multiple translations that amplify the text's possibilities. A particular case in point is that of Macbettu, by Alessandro Serra, a performance where the translation into the Sardinian language is seen as the final expression of a much longer itinerary, an anthropological journey through the Barbagian Carnival, but not only. A work born from the stage, that gives new life to the poetic word as an epidemic reaction that is fully produced through the actor's body.*

*Giovanni Carroni. On the translation of Macbettu. A letter. The actor Giovanni Carroni discusses his translation of Alessandro Serra's Macbettu, a work that does not start out from the written word, but from orality, from a "voice/bellow" made of flesh and blood. His translation process is supported by the lesson of Michelangelo Pirra, an anthropologist, writer and dramaturg, who in his novel Sos Sinnos (The Signs), written in Sardinian language, narrates the origin of the voice and words in a mythical dimension.*

*Giorgina Pi. Translating our times. A Letter. The artist Giorgina Pi shares some thoughts about the creative process that led to Non non non non non abbastanza ossigeno (Not not not not not enough oxygen) in a letter written during the lockdown period. Linking the physical confinement of the present to that between past and future in Caryl Churchill's play, the theatre director unravels the thread that links political urgency to the translation and staging of a text written in 1971 and situated in the future of the time, 2010, which today has become the recent past.*

*Paola Bono. Balancing Acts: translating Caryl Churchill. Paola Bono starts out from her experience of translation and collaboration to the staging of another text by Churchill, Seven Jewish Children, during the sit-ins at Teatro Valle, to trace the current lines of debate about translation for the theatre, seen as a "balancing act"; a definition that is made concrete through her practice as translator and editor of Churchill's works, a project that has currently produced its sixth volume.*

*Serena Guarracino. Traps and hijackings: translating as a feminist. Serena Guarracino relates her personal experience of translating Caryl Churchill's work (Traps) through the filter of feminist translation, in the double*

*function of a theoretical approach and a set of translation tools. Among the latter, she discusses in particular the idea of “hijack”, an explicit choice of “infidelity” to the original text, and its hermeneutic potential in the practice of translating for the theatre.*

*Angela Albanese. Translating for the Theatre. A comment on Polvere/Dust by Saverio la Ruina. The translation of theatre texts, written to be recited and acted out on the stage, is a somersault with increasing levels of difficulty. The author discusses the first level of difficulty: how to deliver meaning from one language to another, with reference to Polvere. Dialogo tra uomo e donna (Dust. Dialogue between man and woman) by the dramaturg and director Saverio la Ruina. She shows how even a text which is apparently “easy” to translate from the perspective of language, can present stringent intertextual constraints from the stylistic and pragmatic points of view.*

*Thomas Haskell Simpson. Somersault with Quadruple twist: Seven Iterations in English of Marco Martinelli’s Rumore di Acque. Letter. The contribution describes in chronological order seven different versions in English of Marco Martinelli/Teatro delle Albe’s play Rumore di Acque (Noise In The Waters), published or produced in the United States between 2011 and 2015.*

Raimondo Guarino, *Teatro nel Rinascimento. Storiografia e libero arbitrio*

*Alcuni studi italiani sul teatro nel Rinascimento intorno al 1980 spostano l’attenzione dal costituirsi dell’istituzione teatrale al raggio della storia urbana e della microstoria, e al senso dello spettacolo nel rapporto tra individui e comunità nella prima età moderna. Il saggio analizza in quella tendenza e nei suoi risultati (specialmente negli studi di Cruciani su Roma), oltre le affinità con le direzioni e i metodi della storiografia generale contemporanea, le connessioni con aspetti profondi soggiacenti agli studi teatrali in Italia nel Novecento e i cambiamenti di prospettiva insiti nel rapporto diretto con le pratiche teatrali.*

Raimondo Guarino, *Renaissance Theatre. Historiography and Free Will*

*Some Italian studies on Renaissance theatre published around 1980 shift attention from the creation of institutional theatre to the dimension of urban history and microhistory, and to the sense of performance in the relations between individuals and communities in the early modern era. This article observes in that tendency and its results (in particular, Fabrizio Cruciani’s work on Rome) not only the affinities with the directions and methods of general contemporary historiography, but the connections with deep underlying aspects of theatre studies in twentieth-century Italy, and the changes in perspective inherent in the direct relationship with theatre practice.*



## NOTIZIE SUGLI AUTORI

**Angela Albanese** insegna Letteratura italiana all'Università di Modena e Reggio Emilia. Si occupa di letterature comparate, teoria della traduzione e teatro contemporaneo. Fra i suoi volumi, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (Longo, 2012); *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975* (curato con Franco Nasi, Longo, 2015); *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina* (Quodlibet, 2017); *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena* (curato con Maria Arpaia, Longo, 2020) – [angela.albanese@unimore.it](mailto:angela.albanese@unimore.it).

**Marie-Christine Autant-Mathieu** est historienne du théâtre russe et soviétique, spécialiste en particulier des transferts culturels (tournées, émigration) et des écrits théoriques sur le jeu de l'acteur (système de Stanislavski, méthodes de M. Tchekhov, R. Boleslavski) – [www.autant.mathieu.fr](http://www.autant.mathieu.fr).

**Paola Bono** ha insegnato a lungo Letteratura, cultura, teatro britannico; tra le fondatrici della Società Italiana delle Letterate, ne è stata la prima presidente; ha fatto parte della redazione di «DWF. Donnawomanfemme» e dello «European Journal of Women's Studies», nonché del comitato internazionale di «Signs. A Journal of Women in Culture and Society». Ha pubblicato numerosi articoli e libri, tra cui *Esercizi di differenza* (Costa & Nolan, 1998), *Il mito di Didone* (Bruno Mondadori, 1998, con Vittoria M. Tessitore), *Il Bardo in musical* (Editoria & Spettacolo, 2009) e altri ne ha curati, spesso per iniziative della SIL, come *Il romanzo del divenire, Epiche. Altre imprese, altre narrazioni* e *Le comiche. Scrittrici, attrici, performer* (tutti per Iacobelli, rispettivamente insieme a Laura Fortini, Bia Sarasini e Anna Maria Crispino) – [pmbono123@gmail.com](mailto:pmbono123@gmail.com).

**Giovanni Carroni** è attore di teatro, cinema e televisione, regista, autore di testi, conduttore radiofonico. Nel 2017 è attore dello spettacolo *Macbettu*, nel quale interpreta Banquo, e del quale ha curato la traduzione in sardo nuorese dal *Macbeth* di Shakespeare e la consulenza linguistica. Lo spettacolo vince il Premio Ubu e il Premio ANCT dei giornalisti e tre premi internazionali. È direttore artistico, attore e regista della Compagnia Bocheteatro di Nuoro dal 1988 – [giovannicarroni@libero.it](mailto:giovannicarroni@libero.it).

**Matteo Casari** insegna Teatri in Asia e Organizzazione ed economia dello spettacolo all'Università di Bologna. Si occupa prevalentemente di tradizioni teatrali asiatiche, in particolare del Giappone dove ha condotto alcune ricerche di campo. È autore di varie pubblicazioni tra monografie, curatele e saggi. Tra queste: *Nō Theater and Cultural Diplomacy* (curato con Umali Amparo Adelina e Umewaka Naohiko, 2018); *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone* (curato con Elena Cervellati, 2015); *Asia il teatro che danza* (con Giovanni Azzaroni, 2011); *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi* (2008) – [matteo.casari@unibo.it](mailto:matteo.casari@unibo.it).

**Monica Cristini** è Marie Curie Fellow per il progetto MariBet, *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures* (Marie Skłodowska Curie Actions – Horizon2020), presso l'Università di Verona, Dipartimento di Culture e Civiltà e il The Martin E. Segal Theatre Center – Graduate Center, CUNY di New York. Tra le sue ultime pubblicazioni, *La realtà oltre il confine nei Teatri di David Lynch* («Arabeschi», n. 14, 2019); «*The school is only one beat of the wings in a long flight*». *Edward Gordon Craig e la riforma dell'arte del teatro*, in AA.VV., *La Passione e il metodo: studiare teatro* (2019); *La scena del perturbante. L'inquietudine fantastica nelle arti dello spettacolo* (2018, curato con Nicola Pasqualicchio), *I teatri*

di Craig, «Biblioteca Teatrale», n. 115-116 (2016, curato con Nicola Pasqualicchio), *Rudolf Steiner e il Teatro. Euritmia una via antroposofica alla scena contemporanea* (2008) – mo.cristini@gmail.com.

**Francesca Camilla D'Amico** è attrice-narratrice, drammaturga e regista. Ha frequentato la scuola di recitazione del Piccolo Teatro del Me-ti (Paglieta, Chieti). Laureata nel 2013 all'Università "La Sapienza" di Roma, ha fondato nello stesso anno con Manuel Borgia e Marcello Sacerdote il gruppo Muré Teatro. Nel 2018 ha fondato Bradamante Teatro (Pescara). Tra le sue regie: *Courage! Storie di coraggio, resistenza e migrazione* (2015, finalista Premio Scenario), *Maja, storie di donne dalla Majella al Gran Sasso* (2016, Premio UDI-Unione Donne in Italia e Donne Vestine), *Paolo dei Lupi* (2019, con la collaborazione di Roberto Anglisani) – francesca.camilla@gmail.com.

**Massimo Fusillo** insegna Letterature Compare e Teoria della letteratura all'Università dell'Aquila. Ha insegnato alla Northwestern University e alla University of Chicago (Fulbright Chairs). È Chair del Comitato di ricerca in Literatures, Arts, Media (CLAM) dell'International Association of Comparative Literature; ha fondato, assieme ad alcuni colleghi delle Università di Pisa, Palermo e del Piemonte orientale, il primo Centro Interuniversitario di Ricerca Queer CIRQUE. Il suo saggio *Fetici. Letteratura, cinema, arti visive* (Il Mulino, 2012) è apparso in francese presso Champion e in inglese presso Bloomsbury (2017). Nel 2018 presso Pellegrini è uscita una sua raccolta di saggi, con il titolo *L'immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema* – massimo.fusillo@gmail.com.

**Raimondo Guarino** è professore di Discipline dello spettacolo nell'Università Roma Tre, dove ha presieduto e coordinato i corsi DAMS dal 2012 al 2016. È socio della Renaissance Society of America e dell'Associazione Roma nel Rinascimento. I suoi studi recenti riguardano Ruzante, Genet, Baudelaire, Shakespeare. Tra i suoi libri: *Il teatro nella storia* (Laterza, 2005); *Teatri Luoghi Città* (Officina, 2008); *Shakespeare. La scrittura nel teatro* (Carocci, 2010). In uscita per Cue Press l'edizione ampliata di *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia* (prima edizione 1995) – raimondo.guarino@uniroma3.it.

**Serena Guarracino** insegna Letteratura inglese all'Università dell'Aquila. Si occupa di teatro in inglese e fiction postcoloniale anglofona, con preferenza per le metodologie degli studi culturali, degli studi di genere e dei *performance studies*. Ha pubblicato le monografie *La primadonna all'opera. Scrittura e performance nel mondo anglofono* (2010) e *Donne di passioni. Personage della lirica tra differenza sessuale, classe e razza* (2011). Di recente, ha pubblicato sul ruolo di scrittrici e scrittori postcoloniali sulla scena pubblica, e sul discorso nazionale e l'esotismo nel teatro britannico in *The Beggar's Opera* e *The Mikado*. Il suo lavoro più recente è la monografia *La traduzione messa in scena. Due rappresentazioni di Caryl Churchill in Italia* (2017) – serena.guarracino@univaq.it.

**Thomas Haskell Simpson**, PhD University of Chicago, taught Instruction in Italian at Northwestern University, 1992-2018. He has translated numerous works by and about Teatro delle Albe and organized the company's residency in Chicago in 2005, with performances at the Museum of Contemporary Art. His translation of Valentina Valentini's *Nuovo teatro Made in Italy, 1963-2013* was published by Routledge – ths907@northwestern.edu.

**Doriana Legge** insegna Discipline dello spettacolo presso l'Università degli studi dell'Aquila. Si è occupata del teatro italiano durante gli anni del fascismo, in particolare modo della ricezione della regia europea in Italia e delle forme di teatro minore. Per Bulzoni editore ha pubblicato il volume *Inseguendo I carabinieri. Beniamino Joppolo, ovvero la pratica della singolarità* (2020). Attualmente è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umane dell'Aquila, con un progetto sugli orientamenti, funzioni e percezioni del registro sonoro nel teatro (*Forme del silenzio, tracce del suono. Appunti per un ascolto teatrale, «Arabeschi»*, n. 14, luglio-dicembre 2019). Dal 2014 fa parte della redazione della rivista «Teatro e Storia» – [dorianalegge@gmail.com](mailto:dorianalegge@gmail.com).

**Samantha Marenzi** insegna Iconografia del teatro e della danza e Teorie e pratiche della danza all'Università di Roma Tre. Si è occupata di Antonin Artaud e dei processi di trasmissione tra teatro e scrittura, di teatro e danza a inizio Novecento, di Butō, dei rapporti tra arti visive e performative. Coordina un gruppo di ricerca su danza e fotografia con cui gestisce il sito/archivio [www.fotografiaedanza.it](http://www.fotografiaedanza.it) e cura il progetto di un atlante in collaborazione tra DAMS e Officine Fotografiche Roma. Specializzata in fotografia analogica, insegna tecniche antiche di stampa, storia e cultura della fotografia. Come danzatrice si è formata coi maestri giapponesi Masaki Iwana e Akira Kasai e ha animato la compagnia Lios e il suo festival internazionale di danza Butō Trasform'azioni – [samantha@samanthamarenzi.it](mailto:samantha@samanthamarenzi.it).

**Giorgina Pi**, regista, attivista, videomaker, femminista, attualmente dottoranda in “Letterature, arti, media: la transcodificazione” all'Università dell'Aquila, fa parte del collettivo artistico Angelo Mai – spazio indipendente per le arti di Roma (Premio Franco Quadri 2016). Con il gruppo Bluemotion realizza spettacoli e immagina ambientazioni, in una ricerca che coniuga arti della scena, ricerca visuale e musica. Ha collaborato con vari artisti tra cui Motus, Fanny & Alexander, Balletto Civile. Negli ultimi anni sta lavorando intorno ai testi di una delle più importanti penne della drammaturgia mondiale, l'inglese Caryl Churchill, attraverso *mise en espaces*, traduzioni, radiodrammi e soprattutto direzione di spettacoli – [giorgina.bluemotion@gmail.com](mailto:giorgina.bluemotion@gmail.com).

**Armando Punzo**, regista, drammaturgo attore, ha collaborato con il gruppo di cultura attiva L'Avventura, di Volterra, dal 1983 al 1985, al suo scioglimento ha fondato l'associazione culturale Carte Blanche, di cui è direttore artistico. Ha iniziato a lavorare con i detenuti del carcere di sicurezza di Volterra, con cui ha fondato la Compagnia della Fortezza, nel 1988. Tra i suoi spettacoli: *Marat-Sade*, 1993; *Inegri*, 1996; *I pescecani*, 2003. Ha svolto e svolge parallelamente anche un'attività di regista fuori dal carcere – [a.punzo@compagniadellafortezza.org](mailto:a.punzo@compagniadellafortezza.org).

**Franco Ruffini** ha insegnato Discipline dello Spettacolo, dapprima nello storico DAMS di Bologna, poi a Bari e infine a Roma Tre, fino al pensionamento nel 2010. Dopo studi sul Rinascimento, si è occupato soprattutto di teatro del Novecento e della problematica dell'attore. Tra le sue pubblicazioni in volume: *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna 1996; *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma-Bari 2003 e 2005; *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari 2009; *L'attore che vola. Boxe, acrobazia, scienza della scena*, Roma 2010, *Grotowski e Gurdjieff*, Napoli 2019. È tra i fondatori dell'ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), ideata e diretta da Eugenio Barba – [franco.ruffini@libero.it](mailto:franco.ruffini@libero.it).

**Marcello Sacerdote**, attore, contastorie e musicista popolare. Ha frequentato la Scuola Comunale di Creazione teatrale “Gennaro Di Nella” del Piccolo Teatro del

Me-ti. Dal 2009 si è formato con diversi altri maestri e pedagoghi del teatro in ambito nazionale e internazionale. Ha lavorato come attore in diversi spettacoli, performance, cortometraggi, letture, collaborando con compagnie e produzioni italiane e europee. Nel 2013 ha creato con Francesca Camilla D'Amico e Manuel Borgia il gruppo Muré Teatro, con cui fino al 2017 ha organizzato spettacoli, festival e seminari. Nel 2018 ha fondato a Chieti l'associazione culturale Cuntaterra. Tra gli ultimi spettacoli *Primiano – Brigante per Amore* (2018), in collaborazione con Camillo Chiarieri. Nel 2019 ha vinto il Premio Nazionale Trilussa – [ass.cterra@gmail.com](mailto:ass.cterra@gmail.com).

**Mirella Schino**, Università di Roma Tre. Dirige la rivista «Teatro e Storia». Ha creato e diretto gli Odin Teatret Archives. Principali filoni della sua ricerca: il Grande Attore ottocentesco; teatri-laboratorio del secondo Novecento; i maestri di teatro di inizio Novecento. I suoi libri più recenti sono: *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse* (Imola, Cue-Press, 2016), *The Odin Teatret Archives* (London, Routledge, 2017), *An Indra's Web. The Age of Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Artaud* (Holstebro-Wrocław-Malta, Icarus, 2018) – [mirella.schino@gmail.com](mailto:mirella.schino@gmail.com).

**Gabriele Sofia** insegna all'Université Grenoble Alpes. Si è occupato dell'interazione tra le arti performative e le scienze cognitive, della storia delle tecniche dell'attore e dell'attrice, e delle politiche del teatro contemporaneo. Ha pubblicato i volumi: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno* (Roma, Bulzoni, 2013) e *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd* (Roma, Bulzoni, 2019) – [gabrielesofia@hotmail.it](mailto:gabrielesofia@hotmail.it).

**Ferdinando Taviani**, professore emerito, Università dell'Aquila. Consulente letterario dell'Odin Teatret dal 1975, nel 1980, è stato fra i fondatori dell'ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), fondata da Eugenio Barba. Tra i suoi libri: *Il libro dell'Odin* (Milano, Feltrinelli, 1975 e successive edd.); *Il segreto della Commedia dell'Arte* (in collaborazione con Mirella Schino), Firenze, la Casa Usher, 1982 (trad. francese: Carcassonne, Contrastes, 1984), *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina, 2010.

**Jane Turner and Patrick Campbell's** research into Third Theatre has produced a range of publications; they are currently finalising a monograph: *A Poetics of Third Theatre* (Routledge, forthcoming, 2021). In addition, Jane is author of *Eugenio Barba* (2<sup>nd</sup> edition, Routledge, 2018) and Patrick is working with Margaret Pikes, founder member of the Roy Hart Theatre, on a co-authored monograph: *Owning our Voices: Vocal Exploration in the Wolfsohn-Hart Tradition* (Routledge, forthcoming 2021). Both Jane and Patrick work at Manchester Metropolitan University – [j.c.turner@mmu.ac.uk](mailto:j.c.turner@mmu.ac.uk) - [p.campbell@mmu.ac.uk](mailto:p.campbell@mmu.ac.uk).

**Luca Vonella** è attore, regista e pedagogo nel Teatro a Canone, gruppo con sede a Chivasso (To). Dopo un apprendistato di attore nella Scuola Ambulante di Teatro di Simone Capula, è stato tra i fondatori, con Simone Capula, del Teatro a Canone, di cui è diventato direttore nel 2011. Ha sviluppato con le attrici del suo gruppo un training incentrato sul rapporto tra azioni fisiche e musica. Si è laureato al DAMS di Torino con una tesi sul teatro di gruppo nel 2016. Tra i suoi spettacoli: *Orazio – vite nude*, 2011; *Fuga da Mozart – divagazioni di un direttore d'orchestra*, 2018; *San Genesio commediante e martire*, 2019 – [lucavonella@teatroacanone.it](mailto:lucavonella@teatroacanone.it).

## Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo  
29, Annale 2020

### SOMMARIO

#### DOSSIER TEATRODOMANI.

#### PROSPETTIVE DELLA SCENA NELL'EPOCA DEL COVID-19

a cura di Marco De Marinis

- 7 Marco De Marinis  
*Introduzione*
- 8 Mariangela Gualtieri (*Nove marzo duemilaventi*), Enzo Moscato (*L'ironia "dalla" catastrofe*), Rafael Spregelburd (*L'anno del maialino*), Domenico Castaldo (*Il vuoto e poi...*), Eugenio Barba (*Lettera a Gregorio Amicuzi*), Gabriele Vacis (*riAPRIRE i teatri*), Massimo Munaro - Teatro del Lemming (*Il teatro come Pharmakon*), Richard Schechner (*Rambling Through of Few Months of Covid*), Georges Banu (*Le théâtre et ses ombres*), Mario Biagini (*Nessuno è immune all'acqua in cui nuota*), David Beronio (*Il teatro è altrove*), Clemente Tafuri (*La peggiore delle infezioni*), Armando Punzo (*Lettera agli attori della Compagnia della Fortezza*), Paolo Puppa (*Un'inquieta coroncina*), Andrea Cosentino (*Come se stessi facendo cultura. Divagazioni su teatro, streaming e sovvenzioni in tempo di Covid*), Giuditta Chiaraluce (*Mi sveglio tardi*), Piergiorgio Giacchè (*Il teatro e il suo corpo*), Jorge Dubatti (*Síndrome de abstinencia convivial y artes del tecnovivio en la cuarentena de Buenos Aires*), Francesco Pititto (*Il teatro scientifico e il futuro prossimo*), Maria Federica Maestri (*Cambiò aspetto mostrandosi*), Jean-Marie Pradier (*Le théâtre, le virus et la vie: un système trinitaire*), Marco Martinelli e Ermanna Montanari (*Per Antonio Tarantino: il teatro e la peste*), Moni Ovadia (*Il teatro è!*), Agata Tomšič (*Seguire la propria missione «fino all'ultimo»: i teatranti tra i Giganti nell'era del Covid*), Chiara Lagani (*Il teatro (e la vita) al tempo del Covid*), Gabriele Sofia (*Cospettatorialità, teatro e pandemia*), Claudio Longhi (*Natura facit saltus. Della Pandemia e dell'Europa, tra passato e futuro*), Ana Candida Carneiro (*The virus - excerpt*)

## PER CARLO QUARTUCCI

a cura di Silvia Mei

- 99 Silvia Mei  
*Dopo l'“ultimo” testimone artista*
- 101 Giuliano Scabia  
*Ecco Carlo sulla soglia del teatro...*
- 103 Donatella Orecchia  
*Carlo Quartucci, schegge di un viaggio per ricordare*
- 110 Carlo Quartucci (a cura di Fabio Acca)  
*«Questa scemenza dell'arte». Una testimonianza sul corpo attoriale*
- 114 Lorenzo Mango  
*Da un camion a una zattera. La drammaturgia acentrica di Carlo Quartucci*
- 129 Carla Tatò (a cura di Armando Petrini)  
*Una scrittura carezza per Carlo*

## STUDI

- 147 Teresa Megale  
*Per Gerardo Guerrieri e Federico Fellini, a cento anni dalla nascita. Con due scritti del primo sul cinema del secondo*
- 160 Mirella Schino  
*Il problema del Terzo Teatro: Tebe dalle sette porte*
- 187 Manlio Marinelli  
*Mythos e plot: origine di un'idea. Aristotele, Sartre, Heiner Müller*
- 201 Laura Budriesi  
*Animalizzare la scena*
- 223 Emma Pavan  
*Mito e logos nell'universo creativo di Giuliano Scabia*
- 248 Cristina Tosetto  
*Vers une expansion du concept de dramaturgie dans les écritures critiques: Giuseppe Bartolucci et Bernard Dort à Venise (1967)*
- 266 Cinzia Toscano  
*Saggio di robotica teatrale: tra orientamenti scientifici e pratiche sceniche*
- 279 Abstract



Finito di stampare nel dicembre 2020  
dalla tipografia Domograf - Roma