



Volume pubblicato con il contributo:



Università degli Studi  
Roma Tre

TEATRO E STORIA nuova  
serie  
43-2022

[a. XXXVI vol. XIV della nuova serie]

# Teatro e Storia nuova serie

Rivista annuale

*Direttore responsabile:* Mirella Schino

*Redazione:* Matteo Casari; Raffaella Di Tizio; Doriana Legge; Samantha Marenzi; Francesca Romana Rietti; Gabriele Sofia; Valentina Venturini.

*Redattori emeriti:* Georges Banu; Eugenio Barba; Eugenia Casini Ropa; Clelia Falletti; Jean Marie Pradier; Franco Ruffini; Nicola Savarese.

*Comitato scientifico:* Paul Allain; Marie-Christine Autant-Mathieu; Monika Blige; Vicki Ann Cremona; Raphaëlle Doyon; Zofia Dworakowska; Maggie Gale; Stefano Geraci; Raimondo Guarino; Stefan Hulfeld; Patrick Le Bœuf; Annelis Kuhlmann; Lluís Masgrau Peya.

*Sono stati tra i fondatori di «Teatro e Storia»:* Fabrizio Cruciani (1941-1992), Claudio Meldolesi (1942-2009), Ferdinando Taviani (1942-2020).

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

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 57/2010 del 24/02/2010

Registro della Stampa, Cancelleria del Tribunale Civile di Roma

Stampa: Domograf - Roma

*In copertina:* da sinistra: frammento di un documento proveniente dall'Archivio del Collegio Nazareno; copertina del libro di Horacio Czertok, *Teatro in esilio*; appunti di Ángel Elizondo su una lezione di Lecoq; fotografia di Arnold Genthe, Beatrice Wanger, 1918-19, scansione del negativo (Genthe Collection, Library of Congress); copertina di «Comoedia» con Emma Gramatica come Santa Giovanna, 20 aprile 1926; Ferdinando Taviani, 2007, foto di Emanuela Bauco; pagina del quotidiano argentino «Clarín», 24 ottobre 1980 (sulla censura che ha colpito uno spettacolo di Elizondo); fotografia di Gioacchino Dolci e altri (da sinistra Francesco Fausto Nitti, Italo Oxilia, Carlo Rosselli, Emilio Lussu e Dolci, luglio 1929, fotografo sconosciuto); incisione anonima del teatro progettato da Giuseppe Aldrovandini, 1740; caricatura di Mussolini di Sergio Tofano, 1923; lo sfondo è una pagina manoscritta del libro di Elizondo, *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado, Buenos Aires*.

Tutti i diritti delle foto pubblicate in questo numero appartengono ai fotografi.

## TUTTI I DIRITTI RISERVATI

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

ISSN 0394-6932

© 2022 by Bulzoni Editore – 00185 Roma, via dei Liburni, 14  
[www.bulzoni.it](http://www.bulzoni.it) – e-mail: [bulzoni@bulzoni.it](mailto:bulzoni@bulzoni.it)

# TEATRO E STORIA

43-2022

*Le voci della storia*

- 7 Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2022*
- 29 Dossier. *Storie di attori e di attrici in tempi di dittature. Il caso del mimo in Argentina tra il 1973 e il 1983*. A cura di Francesca Romana Rietti  
Francesca Romana Rietti, *Tessere di un teatro di guerriglia. Nota introduttiva*, 31 – Ignacio González, *Il sussurro del corpo*, 37 – Scheda: Francesca Romana Rietti, *Lungo la linea del tempo 1943-1984*, 46 – Victor Hernando, *Mimo tra resistenza ed esilio. Cronaca e nomi per non dimenticare*, 58 – *La ribellione del corpo. Voci dalla Compagnia Argentina di Mimo Ángel Elizondo*, 73 – Ángel Elizondo, *Dittatura, spettacoli clandestini e censura*, 79
- 95 Aldo Roma, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna. (Roma, secc. XVII-XVIII)*
- 119 Luca Vonella, *Come il giovane ebreo dal rabbino*
- 129 Raffaella di Tizio, *Horacio Czertok racconta. Un teatro per attraversare muri: Mir Caravane nella storia del Teatro Nucleo*
- 165 Doriana Legge, *Emma Gramatica. Percorsi e strategie di un'ultima capocomica*
- 199 Gabriele Sofia, *Craig, Mussolini e i fascismi. Leadership in teatro, leadership in politica*
- 239 Valentina Venturini, *Mariano Dolci racconta. L'anima dei burattini e dei loro burattinai*

- 271 Dossier. *L'uso della fotografia nei libri della danza di inizio Novecento. Casi studio e zone di intersezione*. A cura di Samantha Marenzi  
Samantha Marenzi, *Introduzione*, 273 – Arnaud Rykner, *Utilizzi mediatici della fotografia di teatro: l'attore in stampa*, 279 – Scheda: Samantha Marenzi e Simona Silvestri, *1896-1906. Due libri illustrati a cavallo tra i due secoli e al confine tra arte, scienza e cultura performativa*, 297 – Simona Silvestri, *Le fotografie del sistema dalcroziano: l'atelier Boissonnas e i processi di visualizzazione del ritmo*, 317 – Samantha Marenzi, *Culture visive della danza. Le fotografie nei libri di Hans Brandenburg e Arnold Genthe tra Germania e America*, 350 – Raimondo Guarino, *L'immagine e la luce dell'archetipo*, 397
- 413 *Summaries*
- 423 Notizie sugli autori

Mirella Schino  
INTRODUZIONE ALL'ANNALE  
2022  
*Le voci della storia*

Quando abbiamo iniziato i lavori, la peculiarità di questo numero sembrava essere particolarmente quella di una ricchezza di direzioni di ricerca diversissime. Ci sono due Dossier, che abbiamo messo uno all'inizio e uno alla fine, ad aprire e a chiudere il numero, e non potrebbero essere più distanti. Il primo fa – letteralmente – emergere davanti ai nostri occhi un continente sommerso: l'amplessissima area del mimo latino-americano, di cui sappiamo così poco, e che è stato tanto importante e tanto diffuso, una fetta così grande della storia del teatro recente. Perfino troppo grande per essere oggetto di un Dossier, che infatti si occupa in particolare di quel che accade a un teatro senza parole in tempi di dittatura – in questo caso nei tempi terribili dei generali argentini e dei desaparecidos. Riprendo, dalla Introduzione di Francesca Romana Rietti al Dossier, una citazione da un libro di Cristina Castrillo (*Tracce. La mappa di un mestiere*, Balerna, Edizioni Ulivo, 2015). Rende con grande immediatezza l'importanza e il senso della operazione di recupero, portata avanti in questo Dossier, della memoria culturale e politica di un'arte, un continente e un periodo che appaiono lontani da noi e dai nostri giorni solo a uno sguardo superficiale:

Provo una punta di vanto molto simile all'orgoglio nell'essere stata parte integrante di quella progenie artistica che in mezzo al caos e al disordine, attorniata da una violenza che giorno dopo giorno affinava la mira, senz'altra risorsa che la necessità di essere parte della storia e protagonista del proprio tempo, ha generato con rigore e allegria uno stile e una posizione di rivolta nei confronti del teatro, inaugurando così l'entrata in uno dei periodi più straordinari e terribili della storia culturale, sociale e politica di un paese, di un continente e di un decennio.

Il secondo Dossier, oltre a riguardare un altro periodo e un altro ambiente, ha un sapore opposto: si interroga su alcuni libri dell'inizio

del ventesimo secolo come luoghi di confine in cui si intrecciano misteriosamente danza, fotografia, scienza, arte del movimento e donne in stato di ipnosi.

Oltre ai due Dossier c'è una lettera, un ricordo di Ferdinando Taviani scritto da un uomo di teatro, Luca Vonella. Poi ci sono saggi su diversi argomenti: su Emma Gramatica, sui rapporti tra Craig, Mussolini e altre dittature, su come ripensare il teatro praticato con tanta assiduità nei collegi romani nel Sei-Settecento. E c'è un nuovo genere, per noi molto importante, che si affianca ai saggi, ai dossier, alle lettere: sono racconti di teatranti, provocati, raccolti, annotati, redatti da studiosi. È il teatro visto dagli occhi di chi lo fa, e ci regala prospettive e dettagli diversi da quelli che sapremmo catturare noi studiosi, ma anche dai percorsi dei singoli artisti. Non sono semplicemente le voci di chi fa teatro. Quello che cerchiamo invece di inventarci sono modi per dar loro spazio, ampiezza, possibilità di raccontare squarci di storia, aggiungendovi i commenti, le note, le introduzioni, le riflessioni di studiosi che hanno reso possibile questi racconti. Sono dunque frutto di una collaborazione stretta e prolungata tra chi scrive e chi racconta, non sono la stessa cosa di una fonte orale. Sono, in un certo senso, racconti etico-emici, in cui trovano posto sia la rappresentazione di un fenomeno da parte dello studioso (che pone domande, si pone problemi, determina il montaggio delle risposte, e, anche senza volerlo, le seleziona), sia i valori, le credenze, l'ottica degli attori sociali, i teatranti che l'hanno vissuto.

Il bello di una rivista è anche quello di ospitare punti di vista e problemi diversissimi, e così si è confermato il numero: ricco. Variiegato. Poi però il caso – o forse la discussione tra gli autori e i curatori dei dossier – ha fatto sì che emergesse almeno in molti interventi non solo la diversità, ma anche un filo comune molto potente. Possiamo chiamarlo così: le intromissioni della storia. La Storia con la maiuscola, non le trame o le storie di vita.

La storia è il mare in cui il teatro nuota, è un'ovvietà: la storia, e le culture dei diversi periodi, ambienti, settori. La storia però in certi periodi interviene con mano molto pesante. Cosa cambia nel teatro in tempi di dittatura? Horacio Czertok racconta di quando aveva chiuso la porta della sua casa in Argentina, pensando di tornarvi dopo una tournée, e non vi è più tornato, cacciato da una dittatura. Ci racconta però anche di come si sia portato dietro nei suoi percorsi da emigrante



uno spirito indomabile di ribelle, ed è venuto a convergere con la peculiare condizione politico-esistenziale degli anni Settanta, soprattutto italiani. I racconti sul mimo nei tempi della stessa dittatura ci parlano di un'altra cosa, molto diversa, essenziale: come il teatro possa non solo fiorire, ma essere una zona di sollievo, un mondo di ribellione, un luogo di aggregazione contro un regime, anche quando non parla – o forse proprio perché non parla. La gioia che esplode nel “teatro corporale”, nel nudo degli spettacoli di Elizondo, è una delle più forti immagini di resistenza che si possano trovare. E al tempo stesso fa nascere una domanda: la pressione di contingenze terribili può dare, talvolta, un senso in più, un valore più completo al teatro? Può renderlo più pregno, più importante, ragione di vita, proprio quando il buon senso dovrebbe dire che ci sono altre cose, più direttamente politiche, di cui sarebbe meglio occuparsi?

Resistere può dare forza, perfino forza artistica, come ci mostra Emma Gramatica, negli anni del Fascismo, in cui inventa strategie e scelte per ovviare a una situazione – donna e capocomico – cui la storia sta mettendo più del solito pietre d'inciampo. E il triangolo tra Craig, la sua nuova idea di teatro, e Mussolini può porci interrogativi inquietanti sulle influenze tra figure di dittatori e nuova idea di regia. Ma sono soprattutto le due voci di teatranti presenti in questo numero, quella di Horacio Czertok e quella di Mariano Dolci, che ci fanno percepire l'infiltrazione intima della storia nell'arte del teatro più di quanto qualsiasi discorso su questi due artisti potrebbe fare, perché restituiscono il quotidiano confronto, lo scontro, l'opposizione, l'accettazione, la permeabilità e la resistenza di ogni teatro allo spirito del proprio tempo.

La presenza così vivida della storia, come una luce radente su macerie seppellite dalla sabbia, evidenza interferenze e passaggi: non solo le sue sul teatro, ma anche molte altre. Tra fotografie, arte e scienza. Tra il chiuso mondo dei collegi di formazione e il loro esterno, la cultura e il teatro della città tutta intorno. Oppure tra intellettuali un po' folli e malati un po' troppo saggi, come ci racconta Mariano Dolci che, spinto dal turbine degli anni Settanta, da pedagogisti e scrittori ribelli, dal suo maestro burattinaio antifascista e rivoluzionario, si trova a mettere insieme bambini e disagio mentale. I suoi burattini sono per lui anche un modo per riaprire la testa dei malati, ricoverati in ospedali psichiatrici, per indurli a porsi interrogativi sui loro medici, a non subire passivamente le istituzioni. A non accettare. Perché la storia, dice

giustamente Valentina Venturini, non è solo una cornice, per il teatro. Non lo è: interferisce, si intromette. Spinge, e qualche volta può perfino spingere in avanti.

Solo, bisogna avere la pazienza di ascoltare le voci dei protagonisti. Perché leggere libri e documenti è essenziale, ma non è sufficiente, leggere non basta. Bisogna anche andare a caccia di ombre e di interferenze invisibili. Bisogna inseguire fantasmi. Ci vuole un sovrappiù di ascolto. E specie col teatro.

Notizie su libri, persone, avvenimenti:

***Eugenio Barba e l'Odin Teatret abbandonano il Nordisk Teaterlaboratorium a Holstebro.*** Dopo cinquantasei anni l'Odin Teatret lascia la casa che ha creato a Holstebro, in Danimarca, nel 1966, punto di riferimento per persone di teatro di tutto il mondo. Contrasti con il nuovo direttore hanno spinto Eugenio Barba a voltare le spalle al teatro che ha costruito insieme ai suoi attori. A maggio 2022 Barba ha ufficialmente informato il consiglio di amministrazione e a partire da dicembre 2022, l'Odin Teatret non farà più parte del Nordisk Teaterlaboratorium, ma svolgerà le sue attività altrove. (Mirella Schino)

***Peter Brook – Une vie de théâtre.*** Peter Brook s'est éteint telle une bougie qui se meurt lentement, longtemps, et dont la fin sans drame procure la réconciliation avec l'ordre du monde. Son regard était lumineux et son sourire d'une tendresse infinie. Il se préparait et acceptait la perspective de la fin.

Brook, jusqu'à la quarantaine, a été le metteur en scène qui s'est dévoué corps et âme à la scène, au cinéma. Il a marqué le théâtre européen par des spectacles mémorables, surtout le Roi Lear qui, comme l'avouait lui-même, eut un impact particulier dans les anciens pays de l'Est.

Brook a été l'homme des métamorphoses incessantes et, au début des années '60, il s'est engagé sur la voie des expériences théâtrales placé sous le signe d'Antonin Artaud. Alors, sensible aux échos venus de Pologne, il invita Grotowski à Londres pour travailler avec ses acteurs. Peter a reconnu en lui le modèle de l'intransigeance dont il rêvait et qu'il ne parvenait pas à atteindre. Grotowski allait devenir son

*ami pour la vie. Grotowski, en l'interrogeant un jour sur les relations qu'il entretenait avec Barba et Brook, m'a répondu: «Avec Eugenio je ne parle que du théâtre, avec Peter que de la vie».*

*Peter a conclu ce que l'on peut désigner comme étant son «cycle anglais» par ce chef d'œuvre que fut le Songe d'une nuit d'été affranchi de la nuit et placé au cœur du jour et marqué par le souvenir des performances acrobatiques empruntées à l'Opéra de Pékin. Des adieux mythiques.*

*A quarante ans, avouait-il, «la vie nous a donné ce qu'elle pouvait nous donner, et, désormais, c'est à nous de lui donner ce que nous lui devons» – paraphrase du mot de Dante. Du metteur en scène qu'il était Peter se convertit en homme de théâtre. Une nouvelle ère commence. Il s'installe à Paris, crée son Centre de Recherches Théâtrales Internationales, voyage et s'engage dans des expéditions hors des lieux habituels. Il se livre alors à ses expériences les plus radicales. L'Afrique, ses acteurs, ses récits deviendra son territoire de choix. «Mon lieu de vérité».*

*En 1974 il ouvre le Théâtre des Bouffes du Nord, théâtre abandonné, dont il «aime les rides» au nom, comme il l'avoue, pur se distinguer de Grotowski, «du besoin de public». Un public qu'il souhaite animé par l'énergie contagieuse du plateau animé par un ensemble pluriethnique qu'il considèrerait comme un écho nécessaire de la multiplicité des villes modernes. Les deux devaient se répondre en écho.*

*Brook alterne les options. Il monte la Cerisaie en 1977 en modifiant le rythme habituel, en l'accélégrant, en le libérant des lenteurs stanislavskiennes, et, surtout, en collaboration avec Marius Constant et Jean-Claude Carrière, il signe une inoubliable Tragédie de Carmen. Ici l'opéra retrouve les vertus dramatiques du jeu sur fond de ce que j'ai appelé «le théâtre de l'essence».*

*L'œuvre de Brook «homme de théâtre» s'accomplit avec deux chefs d'œuvre La Conférence des oiseaux et Mahabharata, l'une comme l'autre construits à partir de grands textes épiques.*

*Il m'a dit un jour: «rester au même niveau c'est décliner» et il a fait de cela un principe de travail. Ainsi au «cycle du cœur» achevé avec la Tempête et Hamlet a succédé le «cycle du cerveau» accompli par L'homme qui ou Je suis un phénomène. Toujours se transformer sur fond de cette vertu dont il m'a fait un jour l'éloge: l'ambiguïté. Pour éviter les extrêmes et épouser la vie sans programme préalable.*

*Dans la dernière période de travail il a privilégié des formes théâtrales africaines, paraboliques et en même temps directes. Il s'engagea ainsi sur ce que j'ai aimé appeler «le théâtre premier», théâtre du naïf primordial et de la sagesse archaïque. Sans pompe ni prestige.*

*Je viens de le regarder paisible dans une chambre funéraire froide et le film de ma vie dans sa compagnie s'est déroulé organiquement comme il a toujours voulu que son théâtre soit, un double de la vie... «Comment parler du silence?» – c'est la dernière question qu'il me posa peu de temps avant la fin.*

*«Merci à la vie qui m'a donné tant» – il aimait tant ce refrain d'un chant de Violeta Para. Une vie pour le théâtre. (Georges Banu)*

**Anton Giulio Bragaglia tra innovazione e tradizione, a cura di Amedeo Di Sora, Roma, Ethica societas UPLI, 2021.** Il volume, pubblicato in occasione dei quarant'anni del Teatro dell'Appeso a cura del suo direttore, Amedeo Di Sora, raccoglie gli atti di un convegno tenuto a Frosinone nel 2019, a cui aggiunge un'introduzione storica di Massimiliano Mancini e saggi difficilmente reperibili di Paolo Puppa (*Bragaglia, Pirandello e il futurismo*), di Roberto Tessari (*A. G. Bragaglia e la Commedia dell'Arte*) e del curatore (*Anton Giulio Bragaglia e le avanguardie teatrali del primo Novecento*), oltre a immagini dall'Archivio "Poiesis" di Giovanni Fontana. Al centro la multiforme attività del regista frosinate – dal fotodinamismo futurista, alla cinematografia, al teatro, osservando il rapporto con i fratelli e le innovative proposte della Casa d'Arte Bragaglia – in un racconto che prende chiaramente posizione a favore di Anton Giulio Bragaglia e del suo punto di vista. Se questo porta forse a qualche riconoscimento di troppo (Anna Magnani non si formò, come qui si lascia intendere, nel suo Teatro delle Arti, ma nella scuola romana di Santa Cecilia, quando vi insegnava storia del teatro proprio il "nemico" di Bragaglia, Silvio d'Amico), senz'altro è raggiunto lo scopo di contribuire attivamente alla memoria del lavoro di «una tra le figure più interessanti del teatro italiano della prima metà del Novecento, senza dubbio un formidabile organizzatore di cultura, ancora tutto da scoprire». Così lo definisce nel suo intervento Andrea Mancini, notando una disattenzione alla valorizzazione del suo percorso dovuta ai suoi stessi eredi. Per fortuna il materiale custodito dalla figlia adottiva Antonella Vigliani, che si temeva potesse andare disperso, è oggi parte del Fondo Anton Giulio Bragaglia della

Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, e si può star certi che non mancherà una rinnovata attenzione degli studi. (*Raffaella Di Tizio*)

***Trame giapponesi. Costumi e storie del teatro nō al Museo d'Arte Orientale di Venezia, a cura di Marta Boscolo Marchi, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2022.*** Dal 26 marzo al 3 luglio 2022 il Museo d'Arte Orientale di Venezia ha ospitato la mostra *Trame giapponesi. Costumi e storie del teatro nō al Museo d'Arte Orientale di Venezia*. La mostra ha inteso valorizzare l'importante patrimonio di costumi e altri oggetti della cultura materiale del teatro *nō* – in buona parte non visibili nel percorso museale normalmente a disposizione dei visitatori – arrivati in laguna sul finire del XIX secolo a seguito del lungo viaggio in Asia di Enrico di Borbone, conte di Bardi.

L'alta qualità dell'esposizione si è sedimentata nel catalogo – bilingue italiano/inglese – che l'ha accompagnata. Ricco di immagini e reso scientificamente pregnante da vari contributi teorici e da schede tecniche dettagliate – queste ultime a cura di Elisa Assunta de Concini ed Elena Riu – il catalogo costruisce un percorso articolato e originale attorno al *nō*, fornendo chiavi di interpretazione utili a godere degli oggetti in mostra da un lato e, dall'altro, a proporre una lettura non scontata e interdisciplinare sulla nobile e raffinata tradizione teatrale giapponese. Gli specialisti che firmano i saggi pubblicati – Monique Arnaud, Marta Boscolo Marchi, Matteo Casari, Andrea Giolai, Claudia Iazzetta, Maria Roberta Novielli, Diego Pellicchia, Bonaventura Ruperti – aprono lo sguardo e la riflessione alle origini storico-mitologiche, alle prassi teatrali, alla dimensione musicale, passando per il ruolo delle maschere, dei costumi, delle vicende e dei personaggi che da secoli animano il palcoscenico *nō*. Rilevante, infine, l'attenzione data alla vita teatrale degli attori grazie alle foto di Fabio Massimo Fioravanti che agli scatti di scena affianca quelli colti nel dietro le quinte. Completa il catalogo una utile bibliografia curata da Linda Rosin. (*Matteo Casari*)

***Collettivo Progetto Antigone, Vademecum Poieutico. Come il linguaggio metaforico dell'Infanzia si fa maestro al teatro, s.l., 2021.*** Gli autori del *Vademecum Poieutico* sono gli Egregi Uditori di Parole e Sassi e il Collettivo Progetto Antigone. A cura di Sara Canu, Barbara Caviglia, Simona Malato, Letizia Quintavalla e Caterina Valente (cin-

que delle venti donne di teatro che nel 2011 hanno fondato il collettivo), il libro si presenta come un oggetto, una traccia, il frutto di una ricerca empirica, la sedimentazione di alcuni dei moltissimi materiali prodotti nell'ambito di Parole e Sassi, il progetto che ha visto dal 2012 al 2021 diverse attrici raccontare la storia di Antigone a più 35.000 bambini e bambine ciascuna nella propria regione. Il libro raccoglie testi di diversa natura (frammenti e citazioni, commenti, liste di libri, lettere, dialoghi e parole di scena), e li pone accanto ai gesti, ai volti, alle espressioni dipinte nell'apparato di fotografie in bianco e nero che vanno dai ritratti dei partecipanti ai documenti di laboratori e delle performance fino alla registrazione di oggetti e gesti simbolici. Forme di colore rosso ne evidenziano talvolta le linee, come accendendo una luce su un dettaglio, su uno spazio, su una azione, su una emozione. Sequenze di istantanee, montaggi di immagini, fotografie a tutta pagina, e bozzetti e disegni intrecciano le figure alle parole, che assumono qui il significato della visione, e dell'ascolto.

I bambini e le bambine, gli Egregi Uditori che hanno fatto l'esperienza di questo binomio Tragedia-Infanzia, hanno restituito metafore e definizioni che fanno di questo volume, come dichiarano le curatrici, «un compendio intuitivo e fondante del fare teatrale». (*Samantha Marrenzi*)

**La Merda, assolo di Silvia Gallerano** su testo di Cristian Ceresoli, è attualmente lo spettacolo italiano più visto al mondo. Dopo aver fatto incetta di premi all'Edinburgh Fringe Festival, vi ritorna in questa estate 2022, avendo viaggiato in tutta Italia e in Europa, in America del Nord e del Sud, in Australia. Tradotto e messo in scena in innumerevoli paesi, è stato recitato da Gallerano in italiano, in inglese e in francese con la stessa efficacia. Quando esplose, sempre sold out, oltre alla qualità poetica del testo e alla straordinaria bravura dell'attrice poteva sembrare che fosse l'argomento di attualità ad attrarre: una giovane ossessionata dal suo aspetto fisico in cerca di successi televisivi in piena era berlusconiana. Un'era finita non senza lasciare pesanti eredità, ma ormai La Merda viaggia oltre la cronaca, in un presente dilatato che esprime un'epoca. Sì, Silvia Gallerano ne La Merda è il nostro tempo: da un lato il desiderio grottesco, invincibile di successo e, dall'altro, la dannazione a farsi ammaliare e umiliare. Il tutto incarnato da un corpo nudo in cima a un alto sgabello, rannicchiato su di sé

*e circondato dal pubblico, da una voce che aggredisce e trema per dire di un destino femminile sciagurato nella sua “normalità”. Un teatro che ha la forza di attrazione di un concerto rock. (Laura Mariani)*

**Monica Cristini, *Nell’attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del teatro*, Roma, Lithos, 2022.** L’importanza del pensiero di Edward Gordon Craig non può essere stabilita solo in base alle sue opere, ma anche nella dialettica tra ciò che ha realizzato e ciò che ha progettato, tra il teatro vissuto e il teatro sognato. Ciò è particolarmente rilevante per quel che riguarda le scuole per la riforma del teatro: a fronte dei pochi mesi di attività della scuola fiorentina dell’Arena Goldoni, vi è una quantità sterminata di progetti, idee, schemi, programmi pedagogici che Craig inizia a redigere fin dai primissimi anni del Novecento. Il lavoro di Monica Cristini ha dunque il merito di accompagnare chi legge all’interno di questi scritti – in gran parte inediti – che trattano da diversi punti di vista i problemi pedagogici da affrontare per formare l’«artista del teatro del futuro». Tali documenti, redatti da Craig durante i periodi trascorsi a Londra, Berlino e Firenze, non sono di natura esclusivamente teorica, ma restituiscono la concretezza degli elementi materiali della scuola: i programmi, le sale, gli esercizi, le strutture delle lezioni. Tale riflessione rigorosa e documentata ci offre dunque un prezioso punto di osservazione su quella vera e propria rivoluzione che è stata la pedagogia del teatro nel Novecento. (Gabriele Sofia)

**Il teatro in fotografia, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021.** *L’ultimo numero della rivista «Drammaturgia» ospita una selezione degli studi presentati al convegno Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell’Italia della Belle Époque che si è svolto presso la Fondazione Giorgio Cini a Venezia dal 27 al 29 novembre 2019. Il convegno ha visto la collaborazione della fondazione con atenei, istituti di conservazione ed enti dedicati allo studio del teatro e della fotografia in un’ottica transdisciplinare che si riflette nell’invito all’elaborazione di un approccio di studio che sappia valorizzare e problematizzare i collegamenti intercorsi nel tempo tra questi due linguaggi. Nella premessa al dossier, Maria Ida Biggi e Marianna Zannoni denunciano infatti la mancanza di una solida riflessione complessiva sul tema e presentano i casi studio raccolti come una possibilità concreta per iniziare a colma-*

*re le lacune storiografiche attraverso la ricostruzione di storie minori e percorrendo una via che vada dal particolare al generale. I tredici studiosi che firmano i saggi affrontano diversi temi e propongono analisi puntuali di alcuni rapporti tra attori e fotografi ottocenteschi, o di atelier specializzati nella documentazione teatrale, o del ruolo dell'immagine meccanica nelle riviste e nelle pubblicazioni di settore, o ancora della fotografia come fonte della storia della danza nei primi decenni del Novecento. Nel dossier figurano inoltre alcune schede dedicate a importanti archivi italiani dove sono conservati fondi fotografici di interesse teatrale, la cui descrizione dettagliata è necessaria per ricordare l'importanza della conservazione dell'"oggetto" fotografia come fonte della storia dello spettacolo. (Samantha Marenzi)*

**Patricia Gaborik, *Mussolini's Theatre. Fascist experiments in art and politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.**

Come spiega la prefazione, il libro è l'opposto di quel che potrebbe sembrare: una nuova prospettiva sulla ripetuta metafora di Mussolini attore, come è spesso indicato per le sue capacità oratorie e per il suo modo di interpretare il ruolo di dittatore. L'autrice vuole tenere ben presenti i contorni di una figura umana e storica, le cui azioni concrete hanno condotto a ben concrete conseguenze, ma decide di concentrare lo sguardo su tutto quanto pertiene il suo rapporto col teatro. Un modo di riprendere il tema dell'azione teatrale del regime, con ampia documentazione e ricognizione di fonti, da un insolito punto di vista: quello delle passioni personali del dittatore, dei suoi gusti e preferenze culturali, dei rapporti diretti intrattenuti con drammaturghi e teatranti e delle personali strategie – temi non del tutto assenti dalle ricognizioni precedenti (in Italia fanno scuola gli studi di Scarpellini e Pedullà, e la Gaborick ricorda in nota anche il gruppo di ricerca di «Teatro e Storia») – ma mai messi finora al centro di una così approfondita analisi complessiva. Non tanto, quindi, un ritratto di Mussolini, ma Mussolini indagato come punto di vista sul teatro del suo tempo, e una storia del regime attraverso il suo teatro. Quello della Gaborik, studiosa americana, è uno sguardo interno e nello stesso tempo straniato, che permette di cogliere aspetti che spesso sfuggono ai racconti nostrani – come la continuità di certe teorie e pratiche della regia tra fascismo e dopoguerra. Se alcuni aspetti, come l'importanza delle personali iniziative dei teatranti, risultano necessariamente un po' più in ombra, emergono



nuove e inedite sfaccettature del modo in cui il regime ha influito sul teatro del suo tempo. (*Raffaella Di Tizio*)

**Piergiorgio Giacchè, *Nota Bene, Calimera (LE), Kurumuny, 2022.*** Giacchè, una delle persone che meglio ha conosciuto Carmelo Bene, e che ha dato su di lui i contributi più importanti, ha pubblicato un altro libro, all'interno della collana "Beniana", diretta dal Centro Studi Phoné. È «una raccolta di scritti "d'occasione" (ovvero tratti da convegni, conferenze, interviste, prefazioni e perfino programmi di sala) che nasce dall'esigenza di "vuotare il sacco" di una personale ostinazione e di una ininterrotta interrogazione». Proprio questo – questo incessante arrovellarsi, porsi problemi e domande su colui che Giacchè chiama "l'Uomo-teatro" – mi sembra uno dei pregi principali di questo libro. Giacchè è uno studioso di antropologia prima che di teatro. Proprio perciò ha la spregiudicatezza di ri-porsi domande essenziali – come quella sulla impossibilità della storia del teatro. O quella sulle contraddizioni e difficoltà della osservazione partecipante, primo comandamento dell'antropologia, e condizione essenziale anche dello spettatore a teatro. Osservare Carmelo Bene, per esempio, scrive Giacchè, non è stato facile, perché Bene, come tutti gli artisti, ha accettato solo disponibilità e affezioni quasi assolute. È, insomma, un libro su Carmelo Bene, ma anche un libro pieno di spunti di riflessione, come sull'importanza della Sottrazione, sul "togliere di scena" come elemento costitutivo della messinscena. Su cosa vuol dire evento e su cosa vuol dire successo. Su come il successo oggi si valuti in termini di consenso, e nel passato potesse invece venire dal dissenso. Una lettura di Carmelo Bene fatta per frammenti e parole chiave, a tratti di grande efficacia, talvolta di grande fascino. Segnalo in particolare un intervento su Eugenio Barba e Carmelo Bene come vite parallele e viaggi perpendicolari, e quello, forse il più bello del libro – purtroppo qui pubblicato solo per frammenti – *Perdere un amico*, che comincia così: «L'amicizia non è amore. L'amicizia è una linea, mentre l'amore come si sa è una freccia. In amore ci si trova di fronte, nell'amicizia ci si situa di fianco. Due linee che si accostano per un tratto di vita e devono trovare la distanza perfetta. Più lontano o troppo vicino si sbanda e si perde quella dirittura che si chiama lealtà e che dà fiducia agli amici». Una lettura per saperne di più su Bene, e per pensare. (*Mirella Schino*)

**Gerardo Guerrieri, *Cronache teatrali 1939-1950*, a cura di Stefano Geraci, Emanuela Bauco, Rocco Brancati, Roma, Bulzoni, 2022.** Il volume raccoglie una ampia selezione di articoli, cronache e racconti scritti tra il 1939 e il 1950 da Gerardo Guerrieri (1920-1986), dall'esordio su «Roma fascista» fino alla assidua collaborazione con «L'Unità». Regista, critico teatrale, saggista, traduttore e storico del teatro, Guerrieri, ventenne, esponeva i difficili crocevia che incontravano alcuni giovani appassionati in cerca di un teatro, nel dopoguerra, quando il rinnovamento del teatro italiano era ancora aperto ad esiti diversi, affidava alla sua vena di narratore il compito di indicare il mutare incerto dei paesaggi teatrali, ora cogliendo sintomi inediti, ora denunciando l'inerzia delle abitudini. Allo stesso tempo, si dedicava saltuariamente alla cronaca giudiziaria, d'arte, di cinema, di costume e ai racconti della sua terra, la Lucania. Non ci è apparso opportuno separare i primi dai secondi: anche quando è solo intento a compilare la sua rubrica teatrale, Guerrieri non ha mai l'aria di dimenticare ciò che ha d'intorno, come se le scosse di un lontano terremoto trasmettessero alla sapienza della sua penna-sismografo il grafico sotterraneo della realtà. (*Stefano Geraci*)

**Sergio Lo Gatto, *Abitare la battaglia. Critica teatrale e comunità virtuali*, Roma, Bulzoni, 2022.** Il volume è una necessaria mappatura dei primi vent'anni di critica teatrale online in Italia, ma non solo. Analizzando i fisiologici spostamenti che il linguaggio della critica subisce abitando gli spazi digitali, tra il finire degli anni Novanta e i primi Venti del nuovo millennio, Lo Gatto si interroga anche sulle attuali necessità di una critica che si fa sempre più ibrida e mobile. Nota bene l'autore come l'interferenza con il pubblico di lettori che sostanzia la comunità virtuale abbia finito con il trasformarsi in una vera e propria opportunità per quegli addetti al settore che non hanno voluto ridursi a guardare il proprio ombelico. (*Doriana Legge*)

**William Klein *Dance Happening June 1961*, edited by NPO Dance Archive Network, Toshio Mizohata, Yurika Kuremiya, Tokyo, Canta Co. Ltd, 2021.** Nel giugno 1961 il fotografo americano William Klein, già autore dei due celebri fotolibri su New York (1954) e Roma (1956), fotografa Tokyo. Il libro sulla città vede le stampe nel 1964. Le prime quattro immagini che lo compongono mostrano delle

performance – o *photo-happening* – i cui protagonisti sono Tatsumi Hijikata, Kazuo e Yoshito Ōno ripresi in strada. I fondatori del Butō sono fotografati da Klein con uno stile diretto e dinamico molto diverso da quello con cui i fotografi giapponesi negli stessi anni si facevano loro complici e testimoni, lavorando sul nudo e sulla corporeità e gettando le basi della nuova fotografia nipponica. Le quattro fotografie dei performer che Klein seleziona tra le molte prese in quella sessione e che include nel volume *Tokyo* avrebbero presto fatto circolare in tutto il mondo l'immagine del Butō ripreso nella sua fase più radicale e sperimentale. *William Klein Dance Happening June 1961* celebra i sessanta anni trascorsi da quegli scatti, che qui vengono pubblicati per intero, in ordine cronologico. 516 fotografie divise in 22 rullini 35mm, montate nel volume con diverse strategie (a pagina intera, a coppie, in polittico fino all'intera provinatura a contatto) permettono la ricostruzione dell'evento di danza creato per il fotografo che ha seguito i danzatori in sala, per le strade, in metropolitana, in diversi luoghi della città. Il catalogo, esteticamente sofisticato e stampato in alta qualità, si inserisce in un ampio progetto di riedizioni dedicate alle collaborazioni tra fotografia e performance nel Giappone post-bellico, e si chiude con i preziosi contributi di Futoshi Sakauchi (studioso e professore alla Waseda University) e Takashi Morishita (fondatore dei Tatsumi Hijikata Archives). Un libro che mette insieme gli studi e la memoria, ma che è anche un oggetto d'arte e una vera e propria performance, testimonianza di quella che Klein stesso definiva, pensando alla pittura del suo tempo, "action photography". Un montaggio di immagini in cui si intrecciano le storie e le pratiche della danza e quelle della fotografia. (Samantha Marenzi)

***In ricordo di Eugenio Allegri.*** Eugenio è morto il 6 maggio 2022. *In un grande spettacolo di Leo De Berardinis ad un certo punto lui diceva, parafrasando i De Rege, «Vieni avanti cretino!» e usciva dalla quinta Einstein che recitava la formula: «E=mc<sup>2</sup>». Einstein era Eugenio Allegri. Credo fosse l'unico attore al mondo in grado di sostenere una scena del genere. Ci voleva leggerezza, autoironia e un infallibile tempo comico per non scadere nella macchietta. Ed Eugenio aveva tutto questo e molto altro, e come tutti gli attori con cui amo lavorare, era autore della propria presenza in scena, reinventava sempre lo spettacolo nel rapporto con il pubblico, attraverso l'ascolto*

*degli spettatori. Eugenio è stato anche un grande pedagogo, la sua passione per l'insegnamento era generosa. Negli anni scorsi l'avevo invitato alla scuola per attori del Teatro Stabile per lavorare sulla Commedia dell'Arte con i ragazzi. Lui arrivava col suo borsone pieno di maschere e per una settimana più che un seminario sembrava si facesse una festa. Una sera, con tutta la classe, siamo andati a vedere Novecento. Erano tutti molto impressionati, soprattutto dalla scena della tempesta in alto mare con il pianoforte che scivola nella sala da ballo del Virginian. Uno di loro mi ha detto: sembrava che volasse. Non "sembrava", gli ho risposto, lui vola veramente. Poi, in camerino, a Eugenio avevo detto che quella scena mi faceva paura, che ormai, invece di ballarla, poteva ben permettersi di raccontarla, di risparmiare energie: non siamo mica più ragazzi! Ma siamo sempre figli di operai, di quelle periferie che ci hanno cresciuti e di cui, pervicacemente, continuiamo ad essere orgogliosi. Se non faticava come un mulo, gli sembrava di rubare il biglietto agli spettatori. Questo era il mio amico Eugenio. Adesso me lo immagino nel paradiso degli attori che cerca di spiegare a san Pietro, o a san Totò o a san Macario, cosa c'è dentro quel borsone. Riuscirà sicuramente a convincerli a portare dentro le sue maschere della Commedia dell'Arte. (Gabriele Vacis)*

***Why do we dance?*, edited by Apoorva Jayaraman, Chennai, Makkal Kural & Trinity Mirror, 2020.** Laureata in Fisica presso l'Università di Oxford e PhD in Astronomia presso l'Università di Cambridge (UK), Apoorva Jayaraman è una delle più affermate tra le giovani danzatrici del *bharatanāṭyam* – teatro-danza indiano assai noto e diffuso anche in Occidente – formatasi a lungo con Priyadarsini Govind, già direttrice della celebre accademia di Kalakshetra fondata da Rukmini Devi Arundale nel 1936.

Il suo libro, che raccoglie le testimonianze e le esperienze di nove giovani danzatrici e danzatori, parte da una domanda tanto semplice quanto fondante: «Why do we dance?». L'occasione di questa riflessione corale è stata l'alluvione che ha colpito Chennai (Tamil Nadu, India orientale) nel 2015 cui ha fatto seguito una faticosa ripresa della pratica e degli spettacoli, a lungo considerati non opportuni data la situazione in primo luogo dagli artisti stessi.

Il libro si articola in tre sezioni. Nella prima è posto in questione lo scopo della performance, il perché si danza che dà il titolo al volume.

Nella seconda lo sguardo è puntato sul ruolo e sul valore sociale del performer, su quanto la comunità di danzatori e danzatrici si riconosca quale parte integrante e necessaria della società e quanto, di contro, la società attribuisca valore a queste presenze e al loro operare. Nella terza è affrontato il *bharatanāṭyam* nella sua dimensione globalizzata, nella sua presenza all'interno delle comunità indiane emigrate e nelle scuole estere nelle quali sono maestri non indiani a trasmettere la tradizione.

Pregio del libro è indubbiamente quello di dare voce ad una giovane generazione di artisti, i prossimi maestri, che occupano una posizione peculiare nell'orizzonte e nel futuro del *bharatanāṭyam*. Così Priyadarsini Govind nella sua prefazione: «The young generation of dancers today stand at an unusual vantage point where they are quite far removed from the practicing traditions of the devadasi and the traditional teachers/*Nattuvanars* who were the link. Also, the dance they practice and perform has been handed to them by artists outside the devadasi community. Therefore the questions and the concepts addressed in this book become even more crucial to the young dancers of today». E continua, «The form that has been handed down communicates the same mythological stories, and explores emotion through compositions that have been written in another time and era. So, how then does the young dancer, who is a product of today's times, understand his or her own relevance while using these very same stories/gestural language?». (*Matteo Casari*)

**Sandra Pietrini, *Passione e finzione. L'immagine dell'attrice nella narrativa dell'Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022.** Un volume su un argomento non banale. Apre una nuova collana dedicata all'«immaginario teatrale», particolarmente attraverso letteratura, arti figurative, cinema. L'autrice, di cui si apprezza la passione per la letteratura che lei stessa dichiara in apertura, senza la quale non sarebbe senz'altro possibile un lavoro del genere, si concentra su recitazione e teatralità in quanto «generatori di immagini, suggestioni, metafore». Il libro spazia in un ambito temporale ampio, con casi che esulano dall'Ottocento. Si muove tra metafore teatrali per definire le donne e metafore d'altro tipo per definire le attrici; racconta trame; si sofferma su alcuni dettagli (i camerini, la figura ambigua della “madre” più o meno autentica da cui si fanno accompagnare le giovani

attrici-prostitute); analizza in dettaglio alcuni romanzi; propone interessanti differenze tra la situazione teatrale (nei romanzi) italo-francese e quella inglese; mescola considerazioni su danzatrici, cantanti e donne di teatro. Talvolta ci troviamo di fronte a narrazioni e aspetti ricorrenti che rimbalzano da un romanzo all'altro, e forse hanno origine nella letteratura più che in una esperienza teatrale. Non so se tutto questo ampio e variegato materiale ricostruisca un immaginario teatrale – la concentrazione sulle attrici ha fatto cadere tutte le parti relative alla fascinazione del teatro, e non ci sono comparazioni rispetto all'immaginazione sugli attori. Ma certo ci regala una utilissima rassegna di preconcetti consolidati e di luoghi comuni, in genere impliciti o taciuti nella trattazione “più seria” del teatro (a meno che non si tratti di opere moralizzatrici o con propositi di innovazione). Sono utilissimi, perfino fondamentali per capire un'epoca, per avere esperienza di quell'odor di miseria o perfino degradazione da cui raramente il teatro ottocentesco riesce a essere esente. Naturalmente poi, romanzo per romanzo, o artista per artista, bisogna tener conto anche delle innumerevoli facce taciute. Ma questo volume ci permette una esperienza condensata di quelli che possiamo chiamare i bassifondi del pensiero degli spettatori. O, se si vuole, della sua inquietudine e sofferenza, del disagio e del piacere, specie ottocentesco, di fronte a quello che dietro tante dichiarazioni ironiche, beffarde, moraliste appare come l'incanto, o forse bisognerebbe dire l'incomprensibilità del teatro e della donna di teatro. (Mirella Schino)

***Lo scioglimento della Fondazione Teatro Valle Bene Comune.***  
*La fondazione si è sciolta a giugno 2022. Era nata nel 2013, durante l'occupazione dello storico teatro romano, nel tentativo di creare un nuovo modello giuridico in grado di superare limiti e inefficienze sia della gestione pubblica che di quella privata.*

*Fondamentale per la sua elaborazione è stata la convergenza con i movimenti dei Beni Comuni che negli stessi anni stavano prendendo spazio e forza nel discorso pubblico.*

*L'intento era quello di creare una pratica che permettesse a lavoratori\* e utenti di avere potere decisionale nella gestione e nel governo di un bene comune, attraverso la partecipazione diretta e la presa in cura, in attuazione dell'articolo 43 Cost.*

*Si auspicava la sua replicabilità: non solo nel mondo teatrale e*

*culturale, ma anche in tutti gli ambiti, istituzionali e non, funzionali all'esercizio dei diritti fondamentali.*

*Dopo l'uscita nel 2014, il collettivo di lavorat\* spettacolo ha provato a far vivere la fondazione al di fuori delle mura fisiche del teatro.*

*La via istituzionale è fallita subito perché, come da triste prassi nazionale, le istituzioni pubbliche non sono state in grado né di comprendere né di far vivere un nuovo modello di gestione.*

*Abbiamo provato con la Carovana Valle a immaginare la possibilità che i progetti artistici nati al Valle continuassero a vivere nomadi, riempiendo con le nostre pratiche sociali, culturali e politiche altri spazi. Molti progetti hanno continuato a vivere altrove in altre forme.*

*Tre anni fa abbiamo preso la decisione di sciogliere la fondazione e ridistribuire il Capitale sociale per poterlo liberare e farlo crescere altrove. Dopo un processo decisionale collettivo, abbiamo pensato a chi destinare parte del Capitale e la scelta è ricaduta su quelle realtà che negli anni sono state sorelle, che perseguono gli stessi principi legati al Bene Comune e che hanno partecipato attivamente al nostro percorso sia dentro il Valle che fuori (Spin Time, Angelo Mai, Ma-TeMù, Radio Onda Rossa).*

*Altre realtà sono state scelte tra quelle artistiche che hanno continuato un percorso indipendente al di fuori del Valle Occupato (Festival Italy Undercovered). Abbiamo poi prestato attenzione a due realtà che fanno un lavoro umanitario importantissimo a livello nazionale e internazionale (Mediterranea Saving Humans e Progetto Diritti) e sostenuto il Rialto Occupato in questa fase di grande difficoltà.*

*Infine una parte del Capitale verrà destinata alla creazione dell'Archivio Teatro Valle Occupato, che si occuperà di promuovere la conoscenza della storia di quei tre anni (2011-2014) di occupazione attraverso la salvaguardia e la valorizzazione della documentazione e delle narrazioni, nonché dei movimenti nati attorno alle lotte dei Beni Comuni.*

*Pensiamo che sia necessario non disperdere tutti questi preziosi documenti, ma anzi riordinarli e renderli disponibili a chiunque fosse interessata, e anche aprire uno spazio che col tempo raccolga testimonianze e narrazioni delle persone che hanno vissuto e reso possibile l'occupazione, poiché queste sono parte di un archivio vivente preziosissimo. Vogliamo salvare una memoria che le istituzioni hanno cercato di cancellare in tutti i modi, anche tenendo chiuso il teatro.*

*Non vogliamo raccontare una Storia ma più storie, fatte di narrazioni polifoniche. Vogliamo strappare il Teatro Valle Occupato dal suo silenzio e dalle leggende più o meno verosimili che da questo silenzio e da una visione eroica e vincente della Storia sono nate. Questo tipo di visione non ci appartiene, crediamo piuttosto di dover raccontare insieme la meraviglia e il fallimento, nello stesso groviglio che è stato il Teatro Valle Bene Comune.*

*L'Archivio Teatro Valle Occupato collaborerà con la Fondazione Basso di Roma. Una collaborazione nata grazie alla prossimità fisica della fondazione con il teatro e al lungo lavoro sui Beni Comuni che abbiamo portato avanti parallelamente grazie alla preziosa presenza di Stefano Rodotà.*

*Sciogliere non esprime il gesto che abbiamo compiuto. Dopo aver cercato di dare un seguito all'esperienza, abbiamo deciso di far esplodere la fondazione per liberare il maggior numero possibile di molecole artistiche, sostenere realtà creative, sociali, culturali e indipendenti.*

*Le ragioni e i desideri multiformi che ci hanno spintə all'occupazione e la composizione variegata che ci ha sempre contraddistinto, hanno reso questo compito complesso e delicato.*

*Gli anni dell'occupazione del Valle sono stati una vita in più che abbiamo vissuto, sono state tante vite, le vite di tuttə moltiplicate con la nostra. Questa eccedenza di vita ha richiesto un vuoto e un ascolto che hanno fatto scivolare dieci anni di altra vita, di altre lotte, di altra arte e sindacə e amministratori e lavori improcrastinabili tuttavia procrastinati e palcoscenici ammuffiti e miserie da politicanti e sogni da rivoluzionariə.*

*Il teatro Valle è rimasto pubblico.*

*Il teatro Valle è rimasto chiuso. (Fondazione Teatro Valle Bene Comune)*

**Nicola Savarese, *Insolita storia di Prospero Ferretti, pittore, Milano, Mimesis, 2021.*** Prospero Ferretti (1836-1893), pittore di Reggio Emilia, fu volontario garibaldino nella Terza guerra d'indipendenza (1866) e poi prigioniero in Croazia. Nel 1872 partì per Calcutta dove soggiornò quattro anni come ritrattista di notabili inglesi e indiani. Frequentò la corte del viceré e alcuni rajah della famiglia Tagore. L'astronomo italiano Pietro Tacchini, in India per osservare il transito di Venere sul Sole (avvenuto nel 1874) fece stretta amicizia con lui. Nel



1878, il pittore Antonio Fontanesi lo chiamò in Giappone per essere sostituito nella Scuola di Belle Arti di Tokyo. Prospero vi insegnò due anni la pittura ad olio, ancora sconosciuta nel paese. Tornato in Italia, conobbe Angelica Chierichini, una ragazza umbra, domestica a Roma presso la famiglia di Silvio d'Amico: si innamorò di lei, lui 50 anni, lei 20. Dopo aver insegnato disegno in diverse città d'Italia, approdò a Brescia trovando incarico stabile. Prospero e Angelica si sposarono ed ebbero tre figli. Nel 1893, recandosi a scuola, Prospero improvvisamente morì per strada, terminando la sua avventurosa vita. Angelica e Prospero furono bisnonni dell'autore.

**Maria Shevtsova, *Rediscovering Stanislavsky, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.*** Il volume di Shevtsova propone una lettura inedita e di ampio respiro sull'attività di Stanislavskij, attore, regista di teatro e d'opera, maestro d'attori, ricercatore e instancabile sperimentatore. Lo studio non trascura, anzi prende avvio proprio dal contesto storico, sociale, politico e artistico che sostanzia un'epoca del tutto particolare per la Russia (a partire dagli anni che precedono la Rivoluzione d'ottobre e poi affondando in quelli della dittatura stalinista) e che segna profondamente il percorso di Stanislavskij. Shevtsova dichiara di voler colmare una lacuna nell'area degli studi anglofoni dedicati al regista russo, per lo più concentrati sulle diverse declinazioni del Sistema. Alla studiosa interessa invece ricercarne le ragioni e indagare la visione del mondo che sostiene la realizzazione del Sistema stesso e che l'autrice individua per lo più radicata nell'Ortodossia russa. Ma questo è solo uno degli aspetti interessanti del volume, cui vanno aggiunte, tra le altre, le indagini sulla rete di relazioni che legano Stanislavskij agli artisti visivi, compositori e cantanti d'opera poi diventata matrice del lavoro per le produzioni del Teatro d'Arte. È un libro appassionato, una ricerca sul campo si potrebbe dire, che risale alla sorgente di un sapere che crediamo consolidato. (*Doriana Legge*)

***Peer-review.*** *Peer review, cioè "revisione paritaria", è un sistema per leggere e valutare gli interventi proposti a una rivista. Implica una lettura preliminare da parte di due studiosi, che formulano un giudizio scritto, eventualmente completato da qualche proposta migliorativa. «Teatro e Storia» si avvale del sistema peer review a partire dal volume 29 (2009). Ogni saggio viene proposto in forma anonima a due lettori,*

*generalmente uno interno e uno esterno alla redazione. Il giudizio complessivo e i suggerimenti per migliorare il saggio formulati dai due lettori vengono trasmessi, sempre in forma anonima, agli autori, secondo il sistema comunemente definito double blind. Il parere dei due referees sulla accettazione del saggio non è mai vincolante. Il tipo di referee che viene richiesto dalla nostra rivista non è tanto un giudizio, quanto una lettura attenta, volta a enucleare le novità o gli aspetti interessanti di un saggio, e a suggerire come ovviare alle sue eventuali debolezze. In questo modo ci proponiamo non solo di garantire la qualità di quanto viene pubblicato nella nostra rivista, ma anche di tener fede al nostro impegno nei confronti degli autori più giovani, e di mantenere viva una discussione propositiva all'interno degli studi teatrali. Ai referees esterni è chiesto abitualmente non più di un parere nel corso di un triennio.*

***<https://www.facebook.com/teatroestoria.it/>** «Teatro e Storia» ha una propria pagina Facebook costantemente aggiornata con notizie, foto, recensioni, libri nuovi e vecchi della redazione e molto altro.*

***www.teatroestoria.it.** «Teatro e Storia» è una rivista open access, a partire dal penultimo numero: è possibile leggere nel sito tutti i numeri, fino al 42 incluso. Il sito contiene inoltre informazioni sulla redazione, sulle modalità di abbonamento, sul sistema “peer review” da noi usato, sull’iter per sottoporre i propri articoli alla redazione. Vi si possono leggere i summaries in due lingue; i libri che abbiamo segnalato nel corso degli anni; gli indici di tutti i numeri; l’indice, i summaries e l’introduzione dell’ultimo numero uscito (questo, il 43). Il sito comprende anche una zona importante di «materiali»: materiali di ricerca inerenti alla relazione tra il teatro italiano dei primi decenni del Novecento e la regia europea; saggi (Valentina Venturini, Scritture teatrali); libri scaricabili (Eugenio Barba, Il prossimo spettacolo, a cura di Mirella Schino, L’Aquila, Textus, 1999; e lo straordinario numero Sipario degli attori, “Sipario”, Il trimestre, 1980); “qu-books”, cioè libri quasi pronti per la pubblicazione (Ferdinando Taviani, Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila; Ferdinando Taviani, Il volo dello sciancato. Scene del teatro italiano); la bibliografia completa di Claudio Meldolesi, a cura di Laura Mariani; la bibliografia di Fabrizio Cruciani.*

*«merdre!» è il supplemento online della rivista «Teatro e Storia». È uno spazio per raccontare storie teatri libri e persone del tempo presente. Sulla pagina dedicata <https://www.teatroestoria.it/pub.php> si possono consultare e scaricare i numeri della rivista dal 2018 al più recente. Ad occuparsi di «merdre!», insieme alla redazione di «Teatro e Storia», sono Eleonora Luciani e Simona Silvestri. È possibile inviare proposte di contributi ai loro indirizzi: [lucianieleonora95@gmail.com](mailto:lucianieleonora95@gmail.com), [simona.silvestri@outlook.it](mailto:simona.silvestri@outlook.it).*



STORIE DI ATTORI E DI ATTRICI  
IN TEMPI DI DITTATURE.  
IL CASO DEL MIMO IN ARGENTINA  
TRA IL 1973 E IL 1983

DOSSIER

A cura di Francesca Romana Rietti

Francesca Romana Rietti, *Tessere di un teatro di guerriglia. Nota introduttiva*

Ignacio González, *Il sussurro del corpo*

Scheda: Francesca Romana Rietti, *Lungo la linea del tempo 1943-1984*

Victor Hernando, *Mimo tra resistenza ed esilio. Cronaca e nomi per non dimenticare*

*La ribellione del corpo. Voci dalla Compagnia Argentina di Mimo*  
Ángel Elizondo

Ángel Elizondo, *Dittatura, spettacoli clandestini e censura*



Francesca Romana Rietti

TESSERE DI UN TEATRO DI GUERRIGLIA  
NOTA INTRODUTTIVA

El teatro, que me sedujo desde muy niña gracias al circo, me ha comprometido conmigo misma y con mis propios silencios. El teatro es mi vida desde que despierto... hasta que vuelvo a despertar. Y seguiré creyendo en él, en su belleza, en su pasión, en su locura y en las broncas habidas y por haber que implica el arte en nuestro continente.

El arte en libertad.  
María Escudero

Questo Dossier raccoglie un patrimonio di storie che documentano come, nel periodo più oscuro e violento della Storia politica argentina, attrici e attori abbiano riconosciuto nel proprio artigianato teatrale un luogo, un tempo e un ambiente umano in cui esercitare una forma di resistenza, tacita e non armata, nei confronti del regime totalitario che ha governato il paese tra il 1973 e il 1983. I dieci anni in cui si collocano i fatti teatrali di cui qui si dà conto sono stati dominati dalla violenza di Stato e da un clima di terrore causati prima dall'azione repressiva esercitata tra il 1973 e il 1976 dalla Triple A (Alleanza Anticomunista Argentina) e poi dal golpe che ha portato al potere la giunta militare che, rimasta al governo tra il 1976 e il 1983, ha causato la scomparsa di trentamila persone. Il contesto e il tempo storici in cui i documenti e i materiali di questo Dossier sono immersi hanno cercato di reprimere ogni forma di libertà: nella vita quotidiana, nei rapporti interpersonali, nella sfera politica e nell'arte, senza eccezione alcuna. Eppure, le pagine che seguono testimoniano l'esistenza di alcune sacche di opposizione teatrale costruite su un'eccedenza di vitalità e passione, uno sprezzo del pericolo e uno spirito di gruppo. Mettono a disposizione di chi studia delle fonti capaci di rivelare come e perché a certe latitudini la via del teatro sia stata, e continui a essere, innanzitutto quella del

rifiuto; una scelta rischiosa e necessaria tra la vita e la morte, un mezzo per tenere in vita un compromesso politico, una dimensione artistica e interpersonale verso la quale esprimere, con fierezza, un senso di appartenenza.

Insomma, un cammino urgente verso la libertà da percorrere costi quel che costi.

Un'altra protagonista del teatro argentino di quel tempo, Cristina Castrillo, nel rievocare gli esordi del lavoro con María Escudero, fondatrice nel 1969 del Libre Teatro Libre di Córdoba i cui membri furono tutti costretti all'esilio, in un suo volume autobiografico ha scritto pagine che quasi sembrano essere pensate in dialogo con quelle di questo Dossier. Ne riporto uno stralcio che disegna, con la precisione poetica di chi i fatti li ha vissuti, il contorno di una geografia teatrale di cui la storia degli studi italiana sa pochissimo, a dispetto della sua importanza e del suo interesse.

La libera manifestazione del nostro modo di cercare un diverso approccio alla teatralità, non solo cominciava a dare nell'occhio, ma con l'andar del tempo divenne sospetta e di conseguenza altamente minacciosa.

In pochissimo tempo siamo diventati irrefrenabili, irriverenti, magici, bellissimi e sospetti.

María Escudero, allora, aveva da poco passato la quarantina e la sua irrequietezza veniva da lontano. Era lei la responsabile dei nuovi arrivati, di quelli ai quali trasmettere le prime armi.

Non sono certa che avesse un chiaro disegno dei passi da seguire, né quello che adesso io posso riconoscere come un sistema o un metodo di lavoro, però so che cercava ardentemente di rompere e travolgere l'immobilità delle convenzioni e di certi principi, e per farlo doveva poter contare sulla freschezza di chi iniziava, di chi non era stato plasmato dal formale e scontato gioco della rappresentazione.

Le sue iniziative erano semplici, ma molto efficaci. Una libertà ordinata permetteva l'espressione di uno spiccato senso ludico, di una spontaneità che comunque conteneva il rigore di una disciplina interna, visibile nell'attenzione per l'altro e nel controllo e nell'uso dello spazio; con queste premesse tutto poteva diventare teatro e una possibilità di comunicazione.

[...] Un approccio che, se da una parte era riscontrabile in tante altre esperienze teatrali di quel periodo e in diverse parti del mondo, sebbene la loro eco non avesse raggiunto le nostre latitudini e non l'avrebbe fatto per molto tempo, da un'altra aveva la freschezza e l'originalità di un prodotto nato in contatto con delle intense e proprie necessità di mutamento.

Una via che, sebbene possa apparire ora scontata ed elementare, lasciò un segno indelebile. Determinò un'altra maniera di porsi nei confronti della teatralità,



non solo nel sovvertimento del modo di proporre un fatto creativo, ma anche nella decisiva presenza che essa ebbe poi nel tessuto sociale e politico del momento.

[...] Torno a vedere il pavimento di mattonelle rosse, ghiacciato in inverno e ristorante in estate, le pareti disadorne e scalciate e il singolare odore che contraddistingue il sudore e la stanchezza, la veglia e i sogni: l'appartenenza.

[...] Provo una punta di vanto molto simile all'orgoglio nell'essere stata parte integrante di quella progenie artistica che in mezzo al caos e al disordine, attornata da una violenza che giorno dopo giorno affinava la mira, senz'altra risorsa che la necessità di essere parte della storia e protagonista del proprio tempo, ha generato con rigore e allegria uno stile e una posizione di rivolta nei confronti del teatro, inaugurando così l'entrata in uno dei periodi più straordinari e terribili della storia culturale, sociale e politica di un paese, di un continente e di un decennio<sup>1</sup>.

Per questo Dossier ho montato testi e frammenti provenienti da un documentario del 2012 (*La rebelión del cuerpo*) e da due libri pubblicati, rispettivamente nel 2021 e nel 2022, dalla casa editrice dell'Istituto Nacional del Teatro di Buenos Aires. Si tratta di *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, autobiografia di Ángel Elizondo, il primo e il più celebre allievo diretto argentino di Étienne Decroux, curata e redatta da Ignacio González. Quest'ultimo è anche autore dell'*Epilogo* del volume, intitolato *Il sussurro del corpo*, con cui questo Dossier si apre immettendo immediatamente chi legge in uno dei suoi nodi, ovvero, le condizioni cui furono costretti a reagire attori e attrici durante l'ultima dittatura civile-militare argentina per cercare di proteggere una qualche dimensione spazio-temporale della loro creatività e della loro resistenza. L'altro è il volume di Victor Hernando, *Mimo dinámico. Dimensiones dramaturgicas de la acción*, che oltre a restituire un ampio quadro storico delle origini e degli sviluppi del mimo in Argentina e in America latina – in particolare ha il merito di allargare l'orizzonte della conoscenza oltre i confini della sempre più celebre e studiata città di Buenos Aires – si avventura in un'indagine più strettamente teorica. Si tratta di un'analisi che riguarda, essenzialmente, i rapporti che intercorrono tra il mimo e il teatro e i processi creativi che contraddistinguono forme di teatro cosiddetto corporeo. Con questo termine l'autore si riferisce a un teatro che non parte necessariamente

<sup>1</sup> Cristina Castrillo, *Tracce. La mappa di un mestiere*, Balerna (Chiasso), Edizioni Ulivo, 2015, pp. 67-69.

dalla messa in scena di un testo drammaturgico, che può scegliere di rinunciare all'uso della parola e che si fonda tutto sull'azione costruita e pensata come prima ed essenziale cellula di ogni futura drammaturgia.

Tra racconti autobiografici, quadri storici, riflessioni teoriche e rimandi a studi legati ai rapporti tra teatro e dittatura i volumi lasciano emergere vite e storie inscindibili da quel particolare tempo della Storia argentina e da questo fortemente condizionato. Gli estratti che ho selezionato, montato, redatto e tradotto descrivono un ambiente in cui il fatto stesso di fare teatro, muovendosi in quelle circostanze di dittatura, poteva minacciare l'incolumità della vita, era un atto di resistenza e un'occasione per assaporare forme di indipendenza e bellezza altrimenti impossibili.

La voce della Castrillo, come i due libri, uno più autobiografico e l'altro più teorico e storico, che stanno alla radice di questo Dossier, come i frammenti della memoria dei membri della Scuola e della Compagnia di Elizondo – fondate, rispettivamente, nel 1964 e nel 1965 – le fotografie, i ritagli stampa, una scheda storica che segue le tracce di Juan Domingo Perón e del peronismo – fondamentali per comprendere la politica argentina del secondo Novecento e, in particolare, quella del decennio 1973-1983 qui in questione – sono tessere di un mosaico che sto iniziando a ricostruire e che lascia emergere il profilo di un continente teatrale di straordinaria ricchezza eppure ancora piuttosto invisibile. Non è un'indagine esaustiva quella che voglio ora mettere a disposizione della comunità degli studi, quanto una ricognizione di frammenti, di documenti di natura diversa, di fonti orali e di voci. Ne ho raccolte molte nel corso di questa ricerca, sono andata a caccia dei ricordi di chi ha vissuto gli effetti della dittatura, che non sono stati solo le torture e la scomparsa delle persone, ma anche la subdola necessità di abitare in un costante stato di allerta ogni istante della vita quotidiana. Come è noto, è sempre difficile per i testimoni tornare a parlare di quei tempi e di quell'orrore. Forse perché, a dispetto della consapevolezza della necessità di narrare e di ricordare, interviene in tralice il pudore del dolore? Forse è per questo che quando arrivano a trovare le parole per raccontare le loro storie sono tutte così precise, ovvero, così poetiche?

È stato essenziale parlare con le persone in Argentina così come con i membri di diverse comunità artistiche perché mi ha permesso di capire come la fine di una dittatura non coincida con il tempo crono-

logico della Storia, ma rimanga nel DNA di una nazione per un tempo che ha una durata indecifrabile e indefinibile.

La pubblicazione di questi due libri è però anche l'occasione per cominciare a ricostruire un altro pezzo della storia – anch'essa per lo più sconosciuta in Italia – del mimo in Argentina e in America latina e degli esiti che le visioni (teatrali e cinematografiche) di Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau hanno prodotto in quel continente: autentiche epifanie rivelatrici dell'esistenza di un teatro capace di fare a meno della parola senza che per lo spettatore questa assenza equivalesse a una perdita, vuoi della comprensione, vuoi dell'efficacia del linguaggio attoriale e vuoi della potenza immaginifica e comunicativa dello spettacolo.

Ed è allora quando il filo della Storia, la dittatura, si intreccia con quello dell'arte, il mimo corporeo, che per me comincia a tessersi la rete dentro alla quale ci conducono le pagine di questo Dossier: le strategie messe in atto da quelli che sono stati dei veri e propri teatri di guerriglia.

Questi documenti bisogna leggerli e interrogarli cominciando a immaginare – senza pretendere di trovare risposte nelle voci qui raccolte – cosa possa aver significato essere una mima o un mimo che si richiama con eresia alla tradizione e alla disciplina del linguaggio corporeo di Decroux nella geografia storica e temporale di un paese in cui i corpi di chi si opponeva al regime militare dominante venivano sottoposti a torture inaudite e fatti scomparire.

Bisogna provare a immaginare che esemplari arcipelaghi di libertà del tutto straordinaria, tanto nella sfera creativa come in quella della vita quotidiana, siano state le classi della Scuola di Elizondo e gli spettacoli della sua Compagnia.

Voglio che a chiudere questa nota sia l'espressione della mia gratitudine. Innanzitutto verso gli autori dei due volumi che conosco da più di vent'anni, quando per la prima volta li ho incontrati tra Buenos Aires e Mar del Plata a una conferenza e a un convegno internazionale di mimo, con cui ho continuato a dialogare malgrado la distanza. Loro, come il curatore del volume di Elizondo, mi hanno consegnato con fiducia e disponibilità i loro testi, ancora prima che venissero dati alle stampe, e hanno accettato che li selezionassi e vi intervenissi tagliandoli, rimontandoli, corredandoli di alcune note storiche e biografiche – non necessarie in Argentina perché relative a fatti arcinoti ma qui in

Italia indispensabili alla comprensione della complessità del contesto geopolitico in cui i testi si stagliano – e anche operando cambi per adeguarli ai criteri storici e redazionali di questa rivista. Ho goduto di una libertà grande e niente affatto scontata.

I loro libri contengono molto di più dei frammenti che ho selezionato e dei fili che sono andata a cercare per cominciare a tesserli. Sono fonti piene di domande e questo Dossier vuole lanciare l'invito a cominciare a rivolgere lo sguardo, aumentandone la consapevolezza, verso questa realtà così emblematica e cruciale per chi studia i rapporti che intercorrono tra il teatro e la Storia.

Sono altrettanto grata a quelle persone<sup>2</sup> che, tra Roma e Buenos Aires, hanno ascoltato e condiviso i miei perché, a volte, dando corpo a delle risposte, altre invitandomi ad accoglierli e a lasciarli depositare nel terreno di questa ricerca. Nel dialogo con loro ho trovato modo di erigere quegli argini per contenere la corrente, spesso impetuosa e soffocante, dei dubbi e delle domande.

In estrema sintesi potrei dire che tutto il lavoro di questo Dossier aspira a narrare le storie di chi ha inseguito una passione malgrado e contro tutto.

<sup>2</sup> Victor Hernando, Natalia Marcet, Georgina Martignoni, Gabriella Sacco, Alberto Sava, Mirella Schino, Gabriele Sofia, Ana Woolf.

# Ignacio González

## IL SUSSURRO DEL CORPO

*[Quella che segue è una versione leggerissimamente ridotta dell'Epilogo al volume di Ángel Elizondo, Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado (Buenos Aires, Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2021) del quale Ignacio González è stato redattore, curatore e autore delle note. González è un ricercatore specializzato in danza e teatro e un borsista del Consiglio Nazionale Argentino della Ricerca Scientifica e Tecnica. Dal 2016 è docente di Problemi della danza e di Storia della danza in Argentina presso l'Istituto di Arti dello Spettacolo della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires (UBA). Ha collaborato a diverse attività accademiche, editoriali e di produzione esecutiva per le Giornate di Ricerca della Danza e per la Biennale della Performance. Dal 2013 fa parte dell'Area di Ricerca in Scienze dell'Arte, coordinata da Jorge Dubatti presso il Centro Culturale della Cooperazione di Buenos Aires. Qui il primo progetto a cui ha preso parte è stato un libro collettivo della collana Storia dell'attore per il quale Dubatti aveva chiesto di realizzare interviste ad artisti-e che fossero facilmente raggiungibili e González aveva scelto Ángel Elizondo che, allora, era suo vicino di casa. Una parte di queste ore di conversazione è confluita nel volume La actuación teatral. Estudios y testimonios, pubblicato nel 2013 dalla Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Una volta che González si è trasferito, i contatti con Elizondo sono diventati più sporadici fino a quando quest'ultimo non gli ha proposto di aiutarlo con il libro che stava scrivendo. Dal febbraio del 2017 al marzo del 2020 si sono riuniti una volta alla settimana per passare poi a lavorare a distanza, a causa della pandemia. Il processo di scrittura ha conosciuto diverse tappe: la prima è consistita nella trascrizione dei testi manoscritti di Elizondo; la seconda nella riorganizzazione e nella riclassificazione dei testi e dei materiali; la terza è stata segnata dalla quarantena durante la quale, telefonicamente, i testi sono stati corretti e inviati alla casa editrice; l'ultima è stata la digitalizzazione dei materiali e dei documenti dell'Archivio di Ángel Elizondo. Per tutto il periodo dell'isolamento è stato fondamentale l'aiuto della figlia di Elizondo, Julia, psicologa e attrice formatasi alla scuola paterna e che era con lui nella città di Bahía Blanca; di Franco Rovetta, mimo e pedagogo della Scuola Argentina di Mimo di Elizondo, e di una persona legata alla Scuola, Stefy Briones Leyton, che si trovavano entrambi a Buenos Aires; e dell'altro figlio di Elizondo, Sebastián, un fotografo che era negli Stati Uniti. Malgrado la distanza hanno potuto coordinare un complesso lavoro di insieme che riguarda l'intero apparato iconografico del volume. (Francesca Romana Rietti)]*

### *Premessa*

Tanto Lola Proaño-Gómez<sup>1</sup> quanto Ana Longoni<sup>2</sup> indicano il biennio 1968-1969 come il momento cruciale in cui in Argentina l'impegno pubblico delle e degli artisti si è spostato verso un'adesione esplicita alle avanguardie politiche e alla militanza. Bisogna ricordare che in questi anni cominciarono a operare i primi gruppi di guerriglia armata che rappresentarono, per conto della società civile, «il contrasto al monopolio della violenza» che esercitavano le Forze Armate<sup>3</sup>. La rivoluzione, per molti e molte artiste divenne un imperativo: abbandonarono l'arte e passarono direttamente alla lotta politica armata<sup>4</sup>.

Negli anni Sessanta-Settanta il corpo non appariva solo come portatore di ideali, strumento di lotta, come presenza nelle strade, ma anche come oggetto e bersaglio di una violenza sociale, para-militare e istituzionale che stava crescendo velocemente. In questo contesto la radicalizzazione politica venne assorbita, in modo diretto e non, da molte produzioni artistiche dell'epoca.

La critica e storica dell'arte María Teresa Constantin sostiene che fino agli inizi degli anni Settanta la parola era uno dei tratti distintivi dei linguaggi artistici, che la usavano in forma di manifesto, la pronunciavano come gesto di rottura per mettere in discussione i musei, il Salón Nacional, l'Instituto di Tella, i premi, il mercato. Con l'arrivo del colpo di stato, la parola passò a essere *sussurrata*<sup>5</sup>.

Che cosa succede con forme d'arte, come il mimo e la danza, erroneamente definite “silenti”, quando le altre discipline artistiche cominciano a sussurrare, quando lo Stato imbavaglia, una parte della società si fa muta e un'altra viene silenziata? Che cosa succede a un'arte corporea nel momento in cui i corpi sono sequestrati, torturati e fatti sparire, e quelli assenti vengono rappresentati dal ricorso all'*hábeas*

<sup>1</sup> Lola Proaño-Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*, Buenos Aires, Atuel, 2002.

<sup>2</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los Sesenta-Setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014.

<sup>3</sup> Pilar Calveiro, *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 38.

<sup>4</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y revolución*, cit., p. 49.

<sup>5</sup> María Teresa Constantin, *Cuerpo y materia. Arte argentina entre 1976 y 1985*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006, pp. 8-10.

*corpus*, dallo slogan “Aparición con vida”<sup>6</sup> e dalle foto delle persone scomparse che i famigliari portavano appese con sé?

Si è soliti indicare il 1976 come l’anno di interruzione di ogni pratica artistica, ma Ana Longoni mettendo in discussione l’idea fortemente radicata che la repressione dittatoriale abbia distrutto ogni manifestazione culturale, sottolinea come la produzione artistica non solo non si sia mai fermata, ma si sia persino palesata come una forma di salvezza<sup>7</sup>. È una considerazione interessante perché, senza sottovalutare l’indiscutibile rottura che la dittatura ha prodotto nella Storia del nostro paese, mette in rilievo indubbie pratiche ed esperienze esistite durante questi tempi oscuri e capaci di sopravvivergli.

Benché vi siano state persone nella danza, nel mimo e nel teatro che hanno partecipato attivamente alla vita politica di diversi partiti, la dimensione del *politico* non necessariamente ha significato un’azione militante diretta. Durante l’ultima dittatura civile-militare, le arti sceniche trovarono le loro forme di resistenza, costruirono contro-spazi e micro-politiche alternative, fecero pedagogia e prove. Fu un modo per generare legami con gli altri mettendo in primo piano il corpo. Trasformarono così le loro pratiche artistiche e gli spazi in cui vi avvenivano in rifugi invisibili e collettivi.

Tra le ricerche che in anni recenti hanno contribuito ad approfondire il vincolo esistito, nell’arco temporale che va dal 1976 e il 1983, tra l’arte e la politica e a renderne più problematica e meno schematica la lettura, segnalo quelle di Lorena Verzero e la cito. «Benché sia impensabile un’arte militante durante l’ultima dittatura militare argentina, sono esistite esperienze che fino a ora sono state silenziate. È questo silenzio a essere ora impensabile ed è questo silenzio a dover essere analizzato»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> È il grido di battaglia e il compito che a partire dal 1980 si diedero le Madri di Plaza de Mayo e con cui respinsero ogni tentativo di negoziazione proposto dalla dittatura. Ai militari che cominciavano a offrire una loro versione dei fatti, una presunta verità e liste dei nomi delle persone morte, le Madri per non delegittimare la loro battaglia, risposero continuando a cercare i loro e le loro figlie scomparse. Invocarono la loro “apparizione in vita” e l’inizio dei processi legali contro i poteri responsabili della loro morte [N.d.C.].

<sup>7</sup> Ana Longoni, *Vanguardia y revolución*, cit., p. 275.

<sup>8</sup> Lorena Verzero, *La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura*, (ponencia presentada en el V Seminario Internacional

### *Forme di resistenza*

Il controllo della società in contesti repressivi è esercitato – tra l’altro – attraverso quello sui corpi. Una delle conseguenze dirette del terrore di Stato è la reclusione, l’isolamento, la paralisi che colpisce le persone. L’esilio e l’*insilio*<sup>9</sup>.

Tra le altre conseguenze però c’è anche la resistenza a questo potere totalitario, nelle sue diverse forme: il palesarsi in uno spazio pubblico pericoloso dei famigliari delle persone scomparse, le attività clandestine, le denunce internazionali. Esistono anche forme più sottili di resistenza, micro-resistenze, atti che rappresentano altre forme di affrontare il potere (persino all’interno degli stessi Centri Clandestini di Detenzione, come spiega Pilar Calveiro)<sup>10</sup>. Sotto un potere dittatoriale che cerca di rompere i legami sociali, di imporre un pensiero unico e una Verità, il lavoro collettivo, la solidarietà e l’immaginazione possono essere letti come atti che mettono in discussione la logica totalitaria.

Ángel Elizondo ha affermato che la sua compagnia è stata uno spazio di libertà e creatività in un contesto repressivo e di distruzione. Il fatto che sia stata una compagnia non è un dato irrilevante. A differenza di molti altri artisti e artiste che hanno ripiegato su una dimensione privata e interiore, nel caso del teatro, della danza e del mimo ci si è rifugiati in collettività, generando alcune di quelle realtà che Foucault ha chiamato *eterotopie*.

Se, come sostiene Rancière, «la politica è l’attività che riconfigura le cornici sensibili entro le quali si definiscono gli oggetti comuni»<sup>11</sup>, una forma d’arte è politica nella misura in cui riconfigura queste cornici come atto di dissenso. Lì, per esempio, potremmo “trovare” la *politicità* del mimo e della danza, e non necessariamente in senso partigiano e/o militante. Nel modo in cui, per esempio, ridescrivono collet-

*Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2012, pp. 1-2).

<sup>9</sup> Neologismo usato per indicare l’esilio interno vissuto da quelle persone che furono costrette a isolarsi e ad autoescludersi dalla storia e dal contesto culturale del loro paese pur senza doverlo lasciare [N.d.C.].

<sup>10</sup> Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004, pp. 113-128.

<sup>11</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 61 (*Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008).



tivamente una realtà innominabile e configurano un mondo metaforico, una realtà parallela.

Nel caso della Scuola e della Compagnia di Elizondo, questa *politicità* si svolge su almeno due livelli: quello della formazione e delle prove, cioè nella costruzione di un contro-spazio collettivo dedito all'incontro, e in quello delle opere stesse, nella loro messa in scena e nei loro universi poetici.

### *Eterotopie*

In un piccolo testo, molto bello, Michel Foucault ha sviluppato il concetto di *eterotopie*: contro-spazi, «utopie localizzate». Si tratta di «luoghi reali fuori da tutti i luoghi»<sup>12</sup>, ovvero, spazi del tutto differenti. Foucault parte, come esempio, dagli spazi che l'infanzia crea giocando, ma nomina anche i giardini, le prigioni, i bordelli, i cimiteri. Il teatro è una *eterotopia cronica* dal momento che «si susseguono sul rettangolo della scena tutta una serie di luoghi estranei»<sup>13</sup> in un tempo che non è eterno, ma che è legato ai modi della festa. La Scuola e la Compagnia di Elizondo, specialmente durante l'auto denominatosi “Processo di Riorganizzazione Nazionale”, le si può pensare come creatrici di questi contro-spazi, ma con la particolarità di stabilirsi anche come dimore (nella e fuori della scena) che stabiliscono un'altra maniera di vivere, di pensare e che costruiscono soggettività alternative<sup>14</sup>.

Ad apparire come delle *eterotopie* non sono solo la Scuola e la Compagnia, ma anche i corpi stessi. Come affermano Fernanda Carvajal, Ana Longoni e Jaime Vindel, nella Compagnia Argentina di Mimo i corpi sono territori di libertà. Analizzando una serie di fotografie della Compagnia realizzate intorno al 1980 da uno dei suoi componenti, Gianni Mestichelli, osservano:

<sup>12</sup> Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2010, p. 21 (*Le corps utopique suivi de Les hétérotopies*, postface de Daniel Defert, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2009).

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>14</sup> Jorge Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008, pp. 113-133.

È sorprendente la capacità di queste immagini di condensare un paradosso. Da una parte, l'allusione molto diretta alla repressione e alla censura. Dall'altra, l'allegria e la libertà di questi corpi nudi riuniti e predisposti al gioco e al rischio. Tutto questo, durante il periodo nero del terrorismo di stato. Il corpo, i corpi al plurale, o ancor meglio, i legami tra questi corpi si ergono a possibilità di libertà e sperimentazione, e allo stesso tempo, lasciano trasparire che sanno di essere anche territorio di violenza. Corpi che dicono molto quando quasi nulla può essere comunicato pubblicamente<sup>15</sup>.

Così, l'uso del nudo individuale o collettivo, tanto in queste immagini come nelle opere stesse, mette in primo piano la vulnerabilità di questi corpi, la fragilità della vita, il corpo in quanto tale, ma anche la sua capacità di resistere – attraverso il gioco, lo humor, l'arte – a essere ridotto, secondo il gergo di Giorgio Agamben, a *nuda vita*.

### *Pensieri finali*

Se seguiamo Jezreel Salazar, e comprendiamo che «di fronte alla narrazione del potere e della sua macchina di finzioni, la cronaca si presenta come un racconto sovversivo che esprime e testimonia la “verità cancellata”»<sup>16</sup>, forse potremmo chiederci se un'opera d'arte può essere pensata in termini di cronaca e cercare di riflettere su cosa possa comportare a livello di testimonianza e forma di resistenza.

Normalmente, degli spettacoli creati da Elizondo durante l'ultima dittatura argentina, vengono nominati con maggior frequenza o quelli che la compagnia fu obbligata a togliere dalla programmazione per via delle minacce ricevute (fu il caso nel 1978 di *Ka...kuy*), o quelli che furono realizzati clandestinamente come *Periberta* nel 1979 o, ancora, quelli che vennero ufficialmente censurati come accadde con *Apocalipsis según otros* nel 1980. In ciascuno di essi l'aspetto della “cronaca” come racconto sovversivo appare certamente con maggior evidenza, tuttavia a me interessa riflettere attorno a un altro che, stra-

<sup>15</sup> Fernanda Carvajal, Ana Longoni y Jaime Vindel, *Desnudar la opresión, in Perder la forma humana: una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 209.

<sup>16</sup> Jezreel Salazar, *La crónica: una estética de la transgresión*, «Razón y Palabra», n. 47, 2005, p. 5.

namente, è rimasto in cartellone ed è andato in scena e rimasto sotto i riflettori ma, che io sappia, fino a ora non è stato analizzato da questo particolare punto di vista. Mi riferisco a *Los diarios*, che nel 1976 debuttò al Teatro Planeta di Buenos Aires. Secondo Elizondo fu il suo primo successo in Argentina: arrivò ad avere seicento spettatori a sera quando venne presentato in un altro teatro della città, il Margarita Xirgu. Usando le parole di Victor Hernando: «nel bel mezzo del processo militare, l'opera metteva a nudo, in silenzio ma con lucidità, il clima repressivo nel quale stavamo vivendo»<sup>17</sup>.

La proposta emerse nel corso di un lavoro ludico svolto con dei quotidiani e fatto all'interno di una nuova sezione della Scuola che si chiamava *Liberación y juego*<sup>18</sup>. Prima dello spettacolo dei rotoli di giornale venivano messi su ciascuna delle poltrone perché, alla fine, si scatenasse una battaglia con il pubblico. Era un segno del carattere giocoso dell'opera. Tutto aveva inizio con due attori-mimo che si trovavano in una sala in cui i giornali venivano stampati da una macchina (umana) che rappresentava le diverse parti della stampa rotativa. I quotidiani venivano stampati finché uno degli attori li prendeva per portarli a vendere. Si succedevano poi diversi aspetti della realtà sociale, politica e culturale del paese sempre in una chiave molto umoristica.

Lo spettacolo non si richiamava alla realtà in modo diretto, ma usava le notizie dei giornali che, presumibilmente, vi facevano cenno. Se ciascuna di queste notizie portava con sé tutto un universo di riferimenti, *Los diarios* a sua volta costruiva un altro mondo in cui i fatti avvenivano. Questo procedimento narrativo riguardava però anche un altro elemento che è necessario segnalare: il linguaggio delle azioni del corpo. Attraverso un linguaggio non verbale si duplicava il

<sup>17</sup> Víctor Hernando, *Mimografías*, Buenos Aires, Ediciones Vuelo Horizontal, 1996, p. 46.

<sup>18</sup> Con il nome di "Liberazione e gioco" viene indicata una delle tre parti (le altre due sono "Tecnica" e "Teoria, rappresentazione e improvvisazione") in cui è divisa una lezione. Si tratta di un lavoro che riguarda la sfera dell'esperienza e della soggettività che, in qualche modo, sono opposte alla dimensione tecnica e che mira all'apertura dei sei canali comunicativi (movimento, azione, gesto, rumore, suono e parola) lasciando molto spazio alla liberazione della creatività attraverso la pratica del gioco. Per ogni approfondimento si veda quanto ne ha scritto lo stesso Elizondo nel suo volume *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, cit. (p. 103, pp. 146-148, e p. 153) [N.d.C.].

processo di ri-descrizione della realtà. Ossia, non solo si procedeva a “parlare” della realtà commentata dai giornali, ma lo si faceva *senza parole*. Così facendo, si alludeva in maniera indiretta e simultanea ad almeno due presunte realtà: quella creata dallo spettacolo – e in cui veniva prodotta la stampa dei giornali – e quella empirica, “reale” della società argentina nel suo insieme, rappresentata da chi era in sala e da chi era in scena. È nella fenditura tra queste due realtà che entravano in gioco i riferimenti al presente e il potenziale critico e politico de *Los diarios*. [...]

In un articolo apparso sul quotidiano argentino «Clarín» si affermava come grazie a questo spettacolo si potesse assistere a «un lavoro interessante nel quale la parola è proibita», e come Elizondo fosse «uno dei pochi veri ricercatori in un campo in cui la comunicazione è possibile solo attraverso il corpo», e che «le scene quasi appena delle immagini, [...] [scorrevano] sul palco con umorismo, con una forte componente caricaturale, con convinzione», con «suoni, voci, ma mai con parole». E poi il testo segnalava, come di sfuggita, un'altra scena che, forse per la sua violenza, veniva solo riassunta in poche righe. «Facendo ricorso all'uso di un effetto luminoso stroboscopico, ovvero, una luce intermittente, si svolge – quasi come una gran cerimonia – un incontro di un'aggressività estrema tra una ragazza e un gruppo che la colpisce a morte»<sup>19</sup>. Non può passare inosservato che questo spettacolo debuttò nel mese di settembre del 1976 e che rimase in programma anche per tutto il 1977 e il 1978. O ancora che in un'altra scena venivano ridicolizzate le figure di Videla, Massera e Agosti<sup>20</sup>.

Lo stesso Ángel Elizondo racconta che agenti della censura andavano continuamente a vedere lo spettacolo e ricorda che quando in una di queste occasioni uno di loro gli chiese chi fossero questi tre personaggi lui gli spiegò che erano tre diplomatici intenti a discutere dei loro affari.

<sup>19</sup> Anónimo (S.E.), *Elizondo y su arte hecho de silencio*, «Clarín», 19 octubre 1976, p. 30.

<sup>20</sup> Sono i tre capi della giunta militare che guida il colpo di stato della notte del 24 marzo 1976. Sono le massime cariche delle tre forze militari argentine, rispettivamente, l'esercito, la marina e l'aviazione. Per ulteriori dettagli sul colpo di stato del 1976 rimando alla lettura della mia scheda, *Lungo la linea del tempo*, contenuta all'interno di questo stesso Dossier [N.d.C.].

In questo senso fu proprio l'ambiguità stessa di un linguaggio che, come il mimo, bandisce l'uso della parola, a permettere a Elizondo di aggirare la censura per poter così continuare ad alludere a una realtà che l'aveva toccato a livello personale molto da vicino.

A partire dagli anni Sessanta il corpo cominciò ad acquisire una particolare importanza. Nel caso del mimo, proprio attraverso la supremazia nell'uso del corpo, dell'azione e del silenzio, fu possibile ri-descrivere una realtà altrimenti inaccessibile per qualsiasi forma di narrazione diretta e lo fece in una maniera del tutto differente dal cosiddetto teatro di parola. A sua volta il mimo è anche riuscito a generare contro-spazi collettivi (per le prove e per la formazione pedagogica) che hanno reso possibile, nel corso del tempo, continuare a sviluppare, produrre e svolgere una ricerca artistica.

La Scuola e la Compagnia fondate da Elizondo si configurarono come contro-luoghi, *eterotopie*, in cui la libertà, l'immaginazione, la creatività, la nudità, lo humor, esercitarono una resistenza molecolare ai discorsi dei poteri dominanti, e lo fecero attraverso pratiche poetiche corporee ed *esperienze di libertà* che aspiravano ad altri modi di abitare il mondo, specialmente durante gli anni del Terrorismo di Stato.

Paradossalmente con *Los diarios* Elizondo rompe il silenzio proprio in assenza della parola, ovvero, con l'uso di un'arte dell'azione corporea. L'irrimediabile metafora che seppe costruire non solo rese visibile quello che abitualmente era nascosto, ma seppe rompere anche il monopolio di una narrazione univoca. Come "cronista" Ángel Elizondo seppe mettere in silenzio e dare corpo a quanto, in quel preciso e particolare contesto storico, un discorso diretto non poteva dichiarare a voce alta.

Senza parole, con un linguaggio corporeo e un particolare uso della voce, *Los diarios*, tra molto altro, testimoniava nelle fenditure, con cautela, *sussurrando*, come fa il suono delle tre "s" che seguono il titolo, la violenza che veniva esercitata durante la dittatura più cruenta del paese. Chissà che, nel sussurro dei corpi in azione, Ángel Elizondo abbia incontrato non solo una maniera per dar conto di questa realtà ma anche di costruire spazi alternativi per rendere vivibile la vita in un contesto minaccioso. Vale a dire: illuminare altri possibili modi di vivere, di con-vivere, di resistere, di sopravvivere, di ricordare, e di scrivere la storia.

# LUNGO LA LINEA DEL TEMPO 1943-1984

## Scheda

(di Francesca Romana Rietti)

1943-1952

Il 6 giugno del 1943 un colpo di stato militare destituì il presidente argentino democraticamente eletto, il conservatore Ramón Castillo. A dispetto dell'azione di forza, quello dei militari era un fronte attraversato da profondi dissidi e che vide succedersi diverse personalità prima di riuscire a trovare nel generale Edelmiro Farrell un leader. In questo clima dominato da grandi incertezze fu il Gou, Gruppo degli Ufficiali Uniti, vicino alle potenze dell'Asse, ad acquisire una crescente visibilità e a divenire un agente chiave del nuovo governo militare.

Del Gou faceva parte il colonnello Juan Domingo Perón (Lobos 1895 – Buenos Aires 1974) che, nel governo Farrell, fu prima ministro della guerra e poi del lavoro. È lui la figura destinata a cambiare per sempre la storia dell'Argentina e della sua gente, anche grazie al ruolo sociale e politico fondamentale svolto dalla sua seconda moglie – la prima era stata la pianista Aurelia Gabriela Tizón che aveva sposato nel 1929 e che morì nel 1938 a soli 36 anni – l'attrice radiofonica Eva Duarte, detta Evita (Los Toldos 1919 – Buenos Aires 1952). Raggiunta la celebrità con il programma radiofonico dal titolo emblematico *Verso un mondo migliore* dal quale lanciava invettive in difesa di quelli che chiamava gli umili della terra, nel gennaio del 1944 Evita fu tra le promotrici di una serata di beneficenza destinata a raccogliere fondi per la popolazione della città di San Juan da poco colpita da un devastante terremoto. È in questa occasione che incontrerà Perón e i due daranno vita a un sodalizio sentimentale, militante e politico che li porterà a costruire uno dei grandi miti della politica novecentesca latino-americana, il peronismo. In qualità di ministro del lavoro, Perón stabilì dei vincoli molto stretti con i movimenti sindacali del comparto operaio e rurale e promosse molte riforme legali volte a garantirne i diritti fon-

damentali, riuscendo così ad affidare allo stato un ruolo molto attivo nelle trattative tra il mondo del lavoro e le industrie. Questa politica scatenò l'inevitabile reazione dell'unione degli industriali, dei partiti che ricordavano l'illegittimità del governo Farrell e di una parte del comparto militare. Nel settembre del 1945 l'unione di queste forze si riversò nelle strade e costrinse Farrell a chiedere a Perón di dimettersi: lui accettò, venne arrestato e poi estradato nell'isola Martín García, nelle acque uruguaiane del Río de la Plata. Naturalmente, questa decisione scatenò la reazione del mondo operaio e rurale e il 16 ottobre la Confederazione Generale del Lavoro proclamò uno sciopero per il 18, ma il 17 venne organizzata una marcia "spontanea" di migliaia di lavoratori e lavoratrici che si diresse verso la Plaza de Mayo di Buenos Aires – dove ha sede il palazzo del Governo – per chiedere la liberazione di Perón. A mettersi in cammino fu il popolo dei *descamisados* – gli *scamicciati* equivalenti dei *sansculottes* della rivoluzione francese – tanto caro a Evita e alle lotte su cui lei aveva fondato la sua strategia. Farrell non ebbe altra scelta: Perón venne rilasciato, parlò alla folla riunita in piazza e il governo militare dovette indire nuove elezioni democratiche per il febbraio 1946.

Gli avvenimenti del 17 ottobre segnarono per sempre, sia su un piano simbolico che concreto, il futuro della politica argentina mettendo in luce il seguito di cui godevano i Perón e la capacità dei sindacati di mobilitare grandi masse. Rivelarono inoltre l'esistenza di una nuova classe di agenti sociali che sarà una delle protagoniste della lunga e complessa strada del peronismo: le migliaia di lavoratori e lavoratrici giunte da tutti i quartieri di Buenos Aires e del suo immenso cordone metropolitano. A suggello di questo loro momento trionfale, il 29 ottobre del 1945 Evita e Perón si sposarono. La campagna elettorale e il risultato del voto del 24 febbraio 1946 fecero emergere uno scenario fortemente polarizzato: da un lato i sindacati e dall'altro gli industriali, da una parte il partito laburista di Perón e dall'altra lo schieramento, ampio ed eterogeneo, dell'Unione Democratica. La vittoria laburista non fu tanto quella di un partito, quanto il risultato dell'unione tra Perón, la classe lavoratrice, le idee di giustizia sociale e di Evita, figura chiave del nuovo governo, per il vincolo stretto che la univa ai sindacati, per la politica sociale promossa dalla Fondazione a lei intestata e per il progressivo inserimento delle donne nella vita politica. Fu lei a proporre la legge per il suffragio femminile che il governo approvò il 23 settembre

1947. Assunta la presidenza, Perón sciolse il partito laburista e l'unione di tutti i raggruppamenti politici che l'avevano appoggiato per dare vita, nel 1947, al partito giustizialista con cui rimase al governo per tutto il primo mandato – fino al 1951 – e con in quale poté essere rieletto nel 1952 grazie a una riforma costituzionale da lui promulgata nel 1949. La politica giustizialista, il nuovo credo del peronismo sempre appoggiato dai sindacati, si lanciò alla ricerca di una strada intermedia tra il comunismo e il capitalismo fondata su questi tre pilastri: la giustizia sociale, l'indipendenza economica e la sovranità politica. Sul piano economico e internazionale optò per forme di nazionalismo esasperate che suscitarono le reazioni delle opposizioni. Al di là degli avvenimenti politici, dei conflitti, della violenza e dell'altalenante andamento dell'economia, questo primo mandato peronista fu attraversato dall'allargamento del benessere sociale. Attraverso le iniziative dello stato e della Fondazione Evita Perón le condizioni di vita e di lavoro delle fasce più popolari cambiarono in modo decisivo. Il 15 ottobre del 1951 apparve il suo volume *La razón de mi vida* nel cui prologo dichiarava: «I lettori non incontreranno altra cosa che non sia la figura, l'anima e la vita del Generale Perón e il mio viscerale amore per la sua persona e la sua causa». Ne furono stampate trecentomila copie.

#### 1952-1955

Nella storia del fronte giustizialista, il 1952 segnò una frattura: l'inizio, a giugno, del secondo mandato coincise infatti con una grave crisi economica che generò maggiori tensioni politiche aggravatesi il 26 luglio con la morte di Evita a soli trentatré anni. La sua scomparsa significò la fine del modello di attivismo e militanza che aveva caratterizzato i primi anni del peronismo. Nei tre anni a seguire lo scontro tra i peronisti e il fronte dei loro oppositori fu sempre più duro, l'accusa mossa al governo di voler “peronizzare” le strutture statali e di imporre la propria mitizzazione in forme coercitive – per esempio, da quell'anno la lettura del volume di Evita divenne obbligatoria nelle scuole argentine – dilagò e, soprattutto, si inasprirono molto alcuni conflitti con soggetti cruciali per il mantenimento degli equilibri. Sul fronte internazionale ci furono forti contrasti con gli USA, mentre su quello nazionale ci fu quello con la chiesa cattolica e con i diversi schieramenti interni alle forze armate argentine. Lo scontro con la chiesa fu scatenato dall'approvazione governativa nel 1954 della leg-



ge sul divorzio e culminò in una processione del *Corpus Christi* nel giugno del 1955 divenuta l'occasione per una stranissima protesta allargata a tutto il fronte dell'opposizione: cattolici, radicali, comunisti, socialisti, conservatori. Il Vaticano scomunicò Perón. Lo scontro con i diversi schieramenti delle forze armate culminò nella ribellione della marina e dell'aviazione che portò il 16 giugno del 1955 al lancio, da parte dell'Aviazione navale, di nove tonnellate di bombe sulla Plaza de Mayo con l'intenzione di assassinare Perón ma anche nel tentativo di realizzare un colpo di stato. L'attentato fallì, ma i combattimenti di truppe militari e la battaglia aerea provocò la morte di più di trecento persone e il ferimento di altrettante. Fu il punto di partenza per l'ondata di violenza che travolse l'Argentina per un trentennio e il preludio al colpo di stato civile militare del 16 settembre – l'auto-proclamata *Revolución Libertadora* – che vide uniti i militari ribelli, i principali partiti di opposizione, la chiesa cattolica e diversi comandi di civili. Dopo una settimana di scontri sanguinosi e un bilancio di centocinquanta morti, il fronte golpista guidato da militari – prima Lonardi e poi Aramburu – appoggiati da diversi settori della società civile ebbe la meglio.

#### 1955-1958

A partire dal 1955, per quasi trent'anni le pratiche democratiche diverranno sempre più vulnerabili e instabili. Il partito giustizialista fu dichiarato fuori legge e Perón costretto a diciotto anni di esilio in Spagna, un tempo durante il quale in Argentina si moltiplicarono le prescrizioni e le persecuzioni nei confronti del suo partito che diedero il là alla resistenza peronista, che il suo stesso leader guidò a distanza, attraverso l'invio di indicazioni pratiche per l'organizzazione della guerriglia armata. Questa situazione gravida di conseguenze portò a una grande mobilitazione e ad azioni di resistenza e lotta in difesa dei diritti lavorativi e sociali conquistati nel corso del primo mandato peronista. Il quadro dei grandi accadimenti internazionali – basti pensare alla rivoluzione cubana del 1959 o, più tardi, al maggio francese del 1968 – in Argentina generò la sua eco nelle forze che si opposero tanto alla violenza degli autoproclamati regimi militari quanto alla debolezza dei governi democratici che continuavano a succedersi. È in questo clima che dilagarono l'autoritarismo e la repressione: per quasi trent'anni venne combattuta, con una violenza inaudita, ogni corrente

ideologica e politica – dal peronismo al comunismo – che potesse mettere in discussione il cosiddetto “ordine”.

Nel triennio 1955-1958 i militari al potere, supportati da una parte della stampa, della società civile e dei partiti, intervennero pesantemente sulle riforme costituzionali del 1949 mettendo così in atto un vero e proprio processo di “deperonizzazione” delle istituzioni. Questa alternanza tra l’essere pro o contro Perón sarà per molto tempo il ritmo dominante della scena politica argentina.

### 1958-1969

Le elezioni democratiche del marzo 1958 videro il ritorno al potere dei radicali – in particolare l’Unión Cívica Radical Intransigente – che, con i tre presidenti Frondizi, Guido e Illía, resteranno al potere fino al 1966. Furono anni segnati da un’economia e da una democrazia fragili e da una crisi istituzionale che nel 1962 giunse a un punto di non ritorno: i partiti politici erano tutti o prescritti o fortemente limitati nelle loro azioni di propaganda, le garanzie giuridiche e sociali scarsamente rilevanti e l’impunità regnava sovrana. In questo clima di profonda instabilità mise radici un violento conflitto interno alle forze armate che nel 1963 si scontrano nuovamente con aerei e blindati, i carri armati dell’Esercito distrussero le piste di atterraggio dell’aeronautica dando il via a un’ostilità persistente da cui saltò fuori l’uomo forte: il generale Juan Carlos Onganía, nuovo capo dell’Esercito.

Nel giugno di quell’anno venne eletto l’ultimo dei tre presidenti radicali, Illía, il cui governo promosse un’importante campagna a favore dell’istruzione e della sanità pubbliche e fu un’oasi per la tutela dei diritti civili e della libertà d’espressione individuale e politica. Eppure, anche questo felice intervallo costituzionale verrà interrotto e il presidente sarà deposto il 28 giugno 1966 da un nuovo colpo di stato civile-militare – l’autoproclamata *Revolución Argentina* – che stabilì uno Statuto Rivoluzionario – sovraconstituzionale – e insediò Onganía come presidente. Con l’appoggio, per la prima volta, di tutte le forze armate, della chiesa cattolica e dei settori più conservatori della società vennero sciolti il Parlamento e la Corte suprema di giustizia e fu proibita ogni attività politica e sindacale con il fermo convincimento che dovesse iniziare una trasformazione profonda della società per ripristinarvi i “valori spirituali e morali della civiltà cristiana occidentale” con cui far fronte all’avanzare del “pericolo marxista”; per i venti anni successivi

la brutalità del modello repressivo imposto dalle forze armate andrà progressivamente crescendo e stabilirà che il nemico vive “in casa” e si annida nelle strade, nelle università, nelle fabbriche. La censura e la repressione verranno così estese a tutti gli ambiti della vita quotidiana, dalla moda alle letture, dalle manifestazioni pubbliche di piazza alle arti e la società civile non mancherà di far sentire la sua voce.

Il 29 luglio del 1966, a seguito dell’occupazione di alcune università di Buenos Aires da parte del corpo studentesco e docente che ne sentiva minacciata l’autonomia, la polizia irruppe in tutti gli edifici per spazzar via con ogni mezzo le persone che incontrava dentro. L’azione militare, nota come *La noche de los bastones largos* (La notte dei lunghi bastoni), non si limitò allo sgombero ma fu l’occasione per dare il via a un processo di proscrizione di tutte le università nazionali, considerate centri di infiltrazione marxista, al fine di mettere in atto una “purificazione” accademica eliminando tutti i possibili elementi di opposizione al regime. Oltre all’uccisione di uno studente e un numero alto di feriti, l’intervento delle forze dell’ordine costrinse all’esilio all’estero più di settecento docenti. Un altro episodio chiave che finirà col minare la continuità del governo di Onganía fu la ribellione popolare, proveniente dalle fabbriche, dalle università, dai sindacati e dal ceto medio, che il 29 maggio del 1969 si riversò nelle strade di Córdoba (e per questa ragione prese il nome di Cordobazo) dove per diversi giorni si scontrò con l’Esercito che intervenne con grande violenza: il bilancio fu di dodici morti e centinaia di feriti. Il Cordobazo fu la punta dell’iceberg di una grande mobilitazione sociale e sindacale che rivelò l’esistenza di un largo fronte di resistenza all’autoritarismo militare pronto a sfidarlo e a rovesciarlo e a realizzare una radicale trasformazione politica. Cominciarono inoltre a emergere le organizzazioni politiche armate che presto entreranno sulla scena politica nazionale provocando un’ulteriore recrudescenza degli scontri. Vi erano diverse formazioni: ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), FAL (Fuerzas Armadas de Liberación), FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), FAP (Fuerzas Armadas Peronistas), e Montoneros, anche loro peronisti.

### 1970-1975

Il Cordobazo, capeggiato proprio dai Montoneros, sancì il fallimento del modello dittatoriale di governo imposto da Onganía che nel giugno del 1970 fu costretto a dimettersi. Venne rimpiazzato dal gene-

rale Levingston che non godeva della piena fiducia delle forze armate e già nel marzo del 1971 venne destituito da un ennesimo colpo di stato guidato dal generale Lanusse che decise di indire nuove elezioni democratiche alle quali, per la prima volta dopo molti anni, vennero di nuovo ammessi esponenti del peronismo. Fu un tentativo – tutto ordito dallo stratega José López Rega segretario personale di Perón negli anni dell’esilio spagnolo – per togliere alle organizzazioni armate una delle ragioni della loro lotta (e della loro vita) – che era il ritorno legittimo del partito giustizialista al potere – e isolarle politicamente e socialmente, in particolar modo i Montoneros, liberandosi di loro non essendo riuscito finora a farlo con il ricorso alle armi.

Tra il terrorismo, le forze armate e l’ala destra del peronismo si era instaurato un vero stato di guerra. Nel novembre del 1972 Perón fece ritorno in Argentina, scelse il suo fedelissimo luogotenente Héctor J. Cámpora come candidato del fronte giustizialista e tornò immediatamente a Madrid. Con lo slogan elettorale “Cámpora alla presidenza, Perón al potere”, la vittoria giustizialista dell’11 marzo fu schiacciante; tra le prime misure prese dal suo governo ci furono la liberazione di tutti i guerriglieri detenuti e l’abolizione del tribunale speciale creato per giudicarli. Intanto, mentre le FAR si univano ai Montoneros, il 20 giugno 1973 Perón tornava definitivamente in Argentina e i preparativi per accoglierlo all’aeroporto di Ezeiza furono affidati all’allora ministro del governo Cámpora, José López Rega, ex caporale di polizia, astrologo esoterico e soprattutto istigatore, sin da quell’anno, della formazione del gruppo paramilitare dell’Alianza Anticomunista Argentina (nota come la Triple A) che aveva il compito di sequestrare e uccidere intellettuali, sacerdoti – tra tutti l’assassinio nel maggio del 1974 del prete delle baraccopoli di Buenos Aires, Carlitos Mugica, uno dei primi in Argentina ad aderire al Movimento dei sacerdoti per il Terzo Mondo – e politici sospettati di essere legati alle organizzazioni guerrigliere.

Il 20 giugno del 1973 si stima che più di due milioni di persone si misero in marcia verso Ezeiza per ricevere quello che era ancora un indiscusso leader di massa: fu la più grande concentrazione della storia politica argentina e venne trasformata in un massacro. López Rega chiese all’ala sindacale a lui vicina e ai militari di collocare un contingente armato sul palco dove Perón avrebbe dovuto pronunciare, dopo diciotto anni di esilio, il suo primo discorso in Argentina. Quan-

do le colonne unite di FAR e Montoneros vi si avvicinarono un gruppo militare armato cominciò a sparare sulla folla: il bilancio fu di tredici morti e più di trecento feriti. Il giorno successivo Perón pronunciò un discorso nel quale con una netta virata dittatoriale impose – con la forza che gli dava il suo essere sempre e comunque un leader riconosciuto e amato in modo incondizionato – senza mezzi termini il ritorno “all’ordine legale e costituzionale come unica garanzia di libertà e giustizia”, costrinse Cámpora, che era stato il suo candidato, a dimettersi e a fissare alla data del 23 settembre le nuove elezioni che Perón vinse in modo trionfale e plebiscitario.

Il 12 ottobre 1973 iniziò il suo terzo mandato presidenziale e alla vice presidenza designò la sua terza moglie, la cantante e ballerina di cabaret argentina Maria Estela Martínez, nota come Isabelita. Due giorni dopo i Montoneros assassinarono il segretario generale della confederazione del lavoro, José Rucci, considerato uno dei responsabili dei fatti di Ezeiza, ma non rivendicarono l’attentato per non inimicarsi ulteriormente Perón e, a seguire, l’ERP colpì l’Esercito e sequestrò molti uomini d’affari nordamericani: lo scontro tra militari e guerriglieri raggiunse uno dei suoi apici e l’esercito chiese al governo di diventare un agente attivo nella lotta anti-sovversiva. La recrudescenza della violenza militare non si limitò a colpire le forze guerrigliere, ma fu diretta anche contro i movimenti sociali e popolari di civili non armati. Il primo maggio 1974, durante un comizio in Plaza de Mayo, Perón attaccò i Montoneros che abbandonarono in massa la piazza lasciandola quasi vuota. Il primo luglio di quell’anno, all’improvviso, Juan Domingo Perón morì. Al suo posto venne eletta Isabelita che confermò quale Segretario alla presidenza il ministro del Benessere sociale e suo consigliere personale José López Rega. Due mesi dopo la scomparsa di Perón la scissione interna al giustizialismo è gravissima e minaccia di far precipitare il paese nel caos. I Montoneros dichiararono, il 7 settembre 1974, di riprendere la lotta armata contro il governo di Isabelita, accusata di parteggiare per le correnti di destra. Per contro, le squadre della Triple A ripresero le loro sanguinose rappresaglie. Centinaia di persone furono assassinate tra le quali, nel mese di settembre, l’ex rettore dell’università, Silvio Frondizi, fratello dell’ex presidente Arturo, e il generale cileno Carlos Prats. Quest’ultimo si era rifugiato in Argentina dopo il tragico colpo di stato – sostenuto dai servizi segreti e dal governo degli Stati Uniti d’America, come già nel 1971 in Bolivia e

poi nel 1976 in Argentina – dell'11 settembre 1973 che decretò la fine della democrazia cilena, l'assassinio di Salvador Allende e l'avvento al potere del dittatore Augusto Pinochet.

Il 6 novembre 1974, in seguito all'ondata di violenze, il governo argentino decretò lo stato d'assedio.

### 1975

Nel novembre del 1975, su proposta del capo della polizia politica cilena, il colonnello Contreras, fu stabilito il Plan Condor, ovvero, il coordinamento segreto tra i servizi di intelligence delle dittature militari di Argentina, Bolivia, Brasile, Cile, Paraguay e Uruguay per combattere il terrorismo e le forze eversive di sinistra in America latina. In realtà fu solo la formalizzazione di precedenti episodi, fino ad allora solo clandestini, di collaborazione tra questi Paesi. Per l'Argentina, il 1975 fu l'anno della radicalizzazione estrema degli scontri che degenerarono in una brutale guerra civile dove il governo e i militari cominciarono ad agire di concerto con ogni mezzo per "annientare la capacità di azione dei sovversivi". I militari, educati alla scuola francese o formati in Vietnam, cominciarono a rivendicare la tortura come strumento decisivo per questo tipo di lotta ed estesero lo scontro alle università. Le diverse formazioni guerrigliere tentarono varie azioni di assalto a sedi militari che vennero tutte respinte causando gravissime perdite. La chiesa cattolica dal canto suo non mancò di annunciare in occasioni pubbliche l'imminenza di un processo di purificazione. Tutte le forze armate – Esercito, Marina e Aviazione – cominciarono a rispondere a un comune ordine operativo che ammette cosiddetti "metodi speciali" nel corso degli interrogatori, ovvero, legittima il ricorso alla tortura. Anche la Marina comunicò le stesse disposizioni agli ufficiali di Puerto Belgrano, la principale base dell'armata argentina, riferendo loro che tali metodi e l'eliminazione dei prigionieri tramite i voli sull'oceano erano stati approvati dalla curia. Memori dell'isolamento internazionale della dittatura cilena, naturalmente i militari argentini attuarono tali misure di nascosto. L'economia argentina era sul lastrico, i sindacati tornarono a invadere le strade per protestare contro le misure finanziarie ma anche per mostrare di essere ancora una forza capace di mobilitazione. La sola certezza era che l'Argentina fosse in balia di un vuoto istituzionale senza precedenti e l'imminente e ultimo colpo di stato ha la sue radici in questo preciso terreno di tensioni civili e assenza delle

istituzioni: i militari seppero imporsi come i soli in grado di ristabilire un presunto ordine e di combattere ogni forma di sovversione. La dittatura militare sanguinaria che resterà al potere fino al 1983 chiudeva un processo storico e politico apertosi nel 1955.

#### 1976-1980

Il 24 marzo del 1976 ebbe inizio il capitolo più violento e doloroso della storia argentina, l'autoproclamato *Proceso de Reorganización Nacional*. Una giunta formata dai comandanti in capo dell'Esercito, della Marina e dell'Aviazione, rispettivamente, Videla, Massera e Agosti, appoggiati da una parte della società civile, essenzialmente, la chiesa cattolica e gli imprenditori, deposero e imprigionarono Isabelita Perón, sciolsero il Parlamento e la Corte suprema di giustizia. Nel 1981 la Perón riuscì a fuggire in Spagna dove tuttora risiede. Nel 2007 è stata arrestata a Madrid con l'accusa di essere responsabile della sparizione di diversi oppositori politici all'epoca della sua presidenza. Nel 2008 il governo spagnolo ha respinto la richiesta di estradizione avanzata dal governo argentino per il suo presunto coinvolgimento, negli anni del suo mandato, nelle atrocità commesse dalla Triple A.

Il generale Videla venne nominato presidente della repubblica, carica che coprì fino al 1981 quando venne sostituito dal generale Viola, uno dei cinque che si succederanno a capo del paese fino all'ottobre 1983 quando il ritorno delle elezioni democratiche portò alla guida del paese il radicale Raúl Alfonsín, un avvocato difensore dei diritti umani e creatore nel dicembre di quello stesso anno della *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)*. Presieduta dallo scrittore argentino Ernesto Sábado, non venne istituita per giudicare, ma per indagare sulle violazioni dei diritti umani perpetrate dalla dittatura militare e, quindi, far luce sul destino delle e dei trentamila *desaparecidos* che sono il lascito di perdite umane che la dittatura ha consegnato alla Storia. Durante la cosiddetta *Guerra Sucia* condotta dai militari per sterminare ogni forma di "sovversione" vennero organizzati, all'interno delle singole unità delle forze dell'ordine, campi di concentramento clandestini dove le persone sequestrate venivano sottoposte a torture e poi segretamente eliminate. Formalmente l'organo supremo del potere fu la Giunta militare che, divisa da croniche lotte intestine, affidò la conduzione delle operazioni di guerra all'Esercito stabilendo con chiarezza le rispettive giurisdizioni: esplosero però vecchie gelosie tra

Marina ed Esercito, Massera non rispettò gli accordi e invase le competenze dell'Esercito. Lo fece attraverso la Scuola di meccanica della Marina (ESMA) dove fu attivo un campo di concentramento clandestino controllato da un gruppo tattico che dipende direttamente dalla Marina. A giugno del 1976 una pattuglia dell'Esercito elimina il capo dell'ERP, Mario Roberto Santucho, disgregando definitivamente l'organizzazione.

Il 25 marzo del 1977 venne sequestrato lo scrittore e giornalista Rodolfo Walsh a seguito della pubblicazione di una sua lettera aperta alla Giunta militare in cui denunciava le torture e gli assassini di uomini e donne in prigione.

Il 30 aprile per la prima volta le madri delle persone scomparse si riunirono a Plaza de Mayo per chiedere di sapere dove fossero i e le loro figlie. In questa prima occasione erano solo tredici madri e diedero vita al più grande movimento di opposizione al regime, la *Asociación de las Madres de Plaza de Mayos*, che da allora tutti i giovedì continua a riunirsi nella stessa piazza di Buenos Aires e a marciare in circolo. Chiedono: *Aparición con vida y castigo a los culpables. Ni olvido ni perdono* (Apparizione in vita e pena per i colpevoli. Né oblio né perdono). L'8 dicembre, nella chiesa di Santa Cruz di Buenos Aires vennero sequestrate le madri del nucleo fondatore che stavano raccogliendo fondi per la pubblicazione dell'elenco delle persone scomparse. Il tenente Alfredo Astiz, infiltratosi nel gruppo con il nome di Gustavo Niño, le tradì e le fece catturare. Torturate all'ESMA non faranno più ritorno, tra loro, oltre a una delle fondatrici dell'Associazione delle Madri, Azucena Villaflor, anche due religiose francesi: Alice Domon e Léonie Duquet. I prigionieri che invece riuscirono a mettersi in fuga lasciarono il paese e denunciarono lo stato di repressione. Nel 1979 la Commissione interamericana dei diritti umani dell'Organizzazione degli stati americani (OSA) visitò l'Argentina e nel 1980 presentò la relazione finale nella quale dichiarò che migliaia di desaparecidos furono assassinati dalle forze governative e diede per certo l'uso della tortura.

1981-1984

Nel 1981 la crisi economica precipitò e ci fu un rapido avvicendamento di presidenti militari che succedettero a Videla e il 2 aprile del 1982 la Giunta militare guidata da Galtieri, a fronte del crescente malcontento popolare e delle durissime critiche delle opposizioni, pensò di poter ricreare un clima di consenso e legittimità aprendo un altro



conflitto armato. Si trattò della guerra tra l'Argentina e il Regno Unito per la sovranità del gruppo delle Isole Falkland (Malvinas) situato nell'Oceano Atlantico a oriente dello Stretto di Magellano e oggetto di contesa tra i due paesi sin dall'inizio dell'Ottocento. Lo sbarco dei soldati argentini sul territorio insulare costrinse dapprima la guarnigione inglese alla resa, ma il governo di Margaret Thatcher inviò immediatamente una flotta per rientrare in possesso delle Isole mentre la Marina argentina ritirava la sua flotta a fronte dell'annuncio della messa in azione, da parte del Regno Unito, di sommergibili atomici. Dopo essersi arreso senza aver combattuto, prima venne catturato il tenente della Marina Astiz e poi, dopo alcuni giorni di battaglia, tutte le truppe argentine optarono per la resa. Il bilancio fu di oltre mille morti, soprattutto argentini, Gualtieri venne deposto e la dittatura, ormai condannata a morte, non poté far altro che indire elezioni democratiche.

Il neo presidente Raúl Alfonsín solleciterà i tribunali affinché Videla, Massera e gli altri leader della Guerra Sucia venissero processati e nel 1984 riceverà la relazione finale della CONADEP nella quale veniva provata tanto la violazione dei diritti umani a opera delle istituzioni statali quanto le atrocità dei cosiddetti voli della morte nei quali le e i desaparecidos dopo essere stati torturati e narcotizzati, venivano gettati nudi nelle acque del Río de la Plata e dell'oceano. Di queste morti la relazione è in grado di certificare novemila casi di cui è in grado di fornire nome e cognome, ma ipotizza una cifra reale molto più alta.

Victor Hernando

MIMO TRA RESISTENZA ED ESILIO.  
CRONACA E NOMI PER NON DIMENTICARE

*[Quello che segue è un montaggio di frammenti tratti dal volume Mimo dinámico. Dimensiones dramáturgicas de la acción in corso di stampa (2022) presso la casa editrice Inteatro del Instituto Nacional del Teatro di Buenos Aires. Ho selezionato estratti provenienti dal primo capitolo che è quello di carattere più eminentemente storico (Il Mimo dagli inizi del XX secolo all'attualità) e, a mio avviso, connotato da un gesto fortemente politico come è quello di ricordare i nomi, le storie e degli sprazzi biografici di teatranti che hanno praticato il loro artigianato in anni e in un contesto particolarmente rischiosi. Per ricostruire questo loro particolare orizzonte di azione la sola scheda storica (pp. 46-57) è insufficiente, e ho deciso di corredare il testo con una serie di mie note sul quadro storico e politico argentino e su alcune sue importanti personalità teatrali – purtroppo quasi del tutto sconosciute in Italia – che all'inizio delle loro avventure artistiche (prima metà degli anni Cinquanta) si sono misurate con il Mimo.*

*Victor Hernando si è formato come mimo a Buenos Aires con Alberto Sava, con Roberto Escobar e Igón Lerchundi e con Ángel Elizondo con cui ha preso lezioni individuali di regia e drammaturgia. Ha poi perfezionato i suoi studi a Parigi con Thomas Lehabart e poi di nuovo a Buenos Aires con Corinne Soum. Ha avuto la cattedra di Movimento Espressivo presso il Collegium Musicum de Buenos Aires e quella di Formazione Corporea e Educazione del Movimento presso la Scuola di Mimo Contemporaneo. Docente di Educazione Fisica, svolge attività di riabilitazione motoria per persone anziane presso il Centro Cultural Ricardo Rojas dell'Università di Buenos Aires. Nel 1996 ha pubblicato il volume Mimografías (Buenos Aires, Ediciones Vuelo Horizontal) e nel 1979 ha fondato la rivista «Movimimo» <<https://movimimoargentina.wixsite.com/movimimo/revista-movimimo>> che continua a svolgere un'importante attività di diffusione e conoscenza del radicamento del Mimo in Argentina e in America latina. Nel 1984 ha fondato il Centro di Ricerca Formazione e Creazione Movimimo che, attraverso l'attività di gruppi di studio, promuove la sperimentazione e la riflessione teorico-pratica. È stato tra i fondatori, nel 1973, dell'Associazione Argentina di Mimo che ha per anni diretto. È autore del mimodramma Kloketen, presentato nel 2014 al Teatro Nacional Cervantes di Buenos Aires durante la prima Biennale “La escena Corporal” che ha reso omaggio a Ángel Elizondo e Enrique Noisvander; ha co-diretto nel 2017 la seconda biennale in omaggio al Mimoteatro di Escobar y Lerchundi e, nel 2018 a San Juan, la terza in omaggio a Oscar Kummel.*

*Attualmente è il coordinatore dell'Area di Ricerche sul Mimo presso l'Istituto di Arti dello Spettacolo della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires (UBA), dirige il Festival Internazionale Movimimo in Video e conduce un seminario di Dimensioni Drammaturgiche dell'Azione. (Francesca Romana Rietti)]*

### *Premessa*

Tutti i sogni di giustizia sociale della maggior parte dei popoli dell'America latina sono stati soffocati nel corso del decennio di cui ci si occupa in questo Dossier. Malgrado nella seconda metà degli anni Ottanta ci sia stato un processo di normalizzazione delle istituzioni democratiche, negli anni Novanta si è affermata in tutta la sua potenza la logica del mercato che, in nome della globalizzazione, si è autodefinita come rivoluzione postmoderna. Come conseguenza di questa colonizzazione del linguaggio, messa in atto dal dispositivo comunicativo globale, all'epoca prese forza la teoria della "fine della storia"<sup>1</sup>, il cui obiettivo reale e segreto non era negare la storia, quanto piuttosto, esaltare il discorso unico del neoliberalismo.

È importante essere consapevoli dei meccanismi di funzionamento del nostro sistema linguistico e di come siamo soliti nominare le cose. Esiste, nel campo delle arti, un bisogno bizzarro di stabilire gerarchie, di autoproclamarsi *il primo*, di considerarsi l'essenza di tutto quanto il resto e, nel campo degli studi, di individuare un'origine per avere un mito di fondazione cui fare riferimento.

Per molto tempo anche io ho creduto fosse importante indicare soprattutto chi fossero stati, in Argentina, i primi mimi<sup>2</sup> e i primi maestri di quest'arte sacrificando così nomi, biografie, date e storie che oggi invece considero essenziale riportare alla luce per colmare alcuni vuoti storici e storiografici.

<sup>1</sup> L'espressione è stata coniata dall'economista e politologo statunitense Francis Fukuyama nel suo volume del 1992 *The End of history and the last man* nel quale ha ipotizzato la controversa tesi secondo cui il sistema politico liberaldemocratico della fine del XX secolo rappresenta il momento culminante della lunga storia dell'umanità [N.d.C.].

<sup>2</sup> Adottando la grafia usata da Jean Dorcy nel suo volume, *The Mime*, New York, Speller & Sons, 1961, indicherò Mimo con la maiuscola per riferirmi al genere e mimo, o mima, con la minuscola per indicare il o la interprete.

Dare voce alle ingiustificabili omissioni di allora, è uno degli obiettivi di queste mie pagine.

*Le radici europee del Mimo in Argentina e in America latina*

L'Argentina, come quasi tutti i paesi dell'America latina e dei Caraibi, è stata per lo più ignorata dalla maggior parte degli studi<sup>3</sup> che danno conto di una sorta di storia universale del Mimo e della pantomima. Se si comincia a gettare un primo sguardo d'insieme su quanto è accaduto in Argentina quando, tra la metà e la fine degli anni Cinquanta, prende pian piano corpo una forma di Mimo diversa dalla pantomima ottocentesca, appare riflesso anche quanto è avvenuto nel resto del nostro continente. È possibile rintracciare ovunque la presenza di due indiscusse fonti di ispirazione.

Una è rappresentata dalle prime tournée che, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, fece nel nostro continente Marcel Marceau<sup>4</sup>. L'altra è il film, con la regia di Marcel Carné, *Les enfants du Paradis*, in cui Jean-Louis Barrault interpretava la parte del grande pantomimo ottocentesco Jean-Gaspard Debureau (divenuto celebre per aver dato vita a un innovativo Pierrot), ed Étienne Decroux quella di suo padre Anselme<sup>5</sup>. È interessante notare come, paradossalmente,

<sup>3</sup> Esistono tuttavia alcuni autori che in America latina hanno scritto la storia del Mimo nei loro paesi d'origine e, in modo ancora più specifico, l'hanno indagata nel contesto della loro esperienza pratica. Ne vorrei segnalare qui alcuni. Gilda Navarra, *Polimnia Taller de Histriones*, San Juan (Puerto Rico), Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1998 e *Cartilla de un oficio. Abecedario de un actor-mimo*, San Juan, Fragmento Imán, 2007; Alberto Ivern, *El arte del Mimo*, Buenos Aires, Novedades Educativas, 2004; Martín Peña Vázquez, *Proyección del pensamiento corporal*, Quito, Ediciones Teatro del Cielo, 2005; Luis Cáceres Carrasco, *Ensayos sobre mimo y teatro*, Quito, Red Latinoamericana de Mimo, 2013 e *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral*, Quito, Red Latinoamericana de Mimo, 2015; Alfonso Virchez, *Pantomima*, Toluca (Mexico), Instituto Mexiquense de Cultura, 2013.

<sup>4</sup> In alcune dichiarazioni rilasciate alla stampa Marceau fa riferimento a un primo viaggio in Argentina del 1951 del quale però non ho potuto trovare nessuna traccia documentaria che è invece presente per la tournée del 1957, durante la quale alcuni suoi spettacoli vennero inseriti nella stagione del Teatro Odeón di Buenos Aires.

<sup>5</sup> Con la sceneggiatura di Jacques Prévert e la musica di Josph Kosma, e un cast attoriale eccezionale – oltre a Barrault e a Decroux c'erano, tra gli altri, Arletty,

il grande impatto prodotto da questo film non si lega alla visione dell'estetica propria della pantomima che rese celebre i membri della famiglia Deburau, ma al fatto che permise di conoscere e di rendere visibili in America latina i risultati di alcune delle ricerche sul Mimo corporeo che Decroux aveva condotto agli inizi degli anni Trenta con l'ausilio di Barrault che era, a quell'epoca, un suo diretto allievo. Insomma, la forza dirompente di questo film è stata quella di averci rivelato l'esistenza di tecniche, pratiche e risultati formali – per esempio la sequenza della *marche sur place* eseguita da Barrault per la prima volta nel film e poi divenuta celeberrima e imitatissima – completamente diversi dallo stile codificato della pantomima classica ottocentesca.

Insomma, le sorgenti artistiche a cui hanno attinto molti di coloro che, alle nostre latitudini, si sono dedicati al Mimo non scaturiscono dunque dal nostro passato autoctono, ma da una geografia artistica che è tutta europea. La nostra si configura così come una storia fatta di mimi solisti e autodidatti, mossi dalla curiosità e dalla quantità inimmaginabile e sorprendente di stimoli che seppero generare e rivelare la visione degli spettacoli di Marceau. E poi è una storia fatta di viaggi, quelli che un ristretto numero di futuri mimi riuscirono a fare in Europa per formarsi al fianco di Étienne Decroux, Marcel Marceau e Jacques Lecoq. Quanti tra loro torneranno nel proprio paese adatteranno questo patrimonio di saperi, sostanzialmente sconosciuto ai più, alle esigenze di un contesto teatrale, politico e culturale profondamente diverso da quello di provenienza.

Pierre Brasseur e Maria Casarès – è un affresco, di straordinaria cura formale e basato su attente ricerche storiche, del teatro francese dell'Ottocento. Le riprese iniziarono nell'agosto del 1943 agli Studios de la Victorine a Nizza, nella zona libera dall'occupazione tedesca; terminarono sei mesi dopo ma il film venne presentato solo nel 1945 poco dopo la liberazione di Parigi e fu subito salutato da Georges Sadoul come «uno dei film più importanti che siano mai stati girati al mondo negli ultimi dieci anni». Di quest'opera leggendaria e celeberrima in tutto il mondo per la potenza evocativa delle sue immagini, allo stato attuale delle mie ricerche, non ho potuto individuare la data della prima in Argentina; si può supporre coincida probabilmente con quella del vicino Uruguay dove fu presentata per la prima volta il 7 aprile 1949. Secondo la testimonianza di Georgina Martignoni, allieva e docente della Scuola Argentina di Mimo di Elizondo e attrice della sua Compagnia, negli anni della dittatura, lei stessa riuscì a ottenere una copia del film dall'ambasciata francese di Buenos Aires per proiettarlo nella Scuola e dopo la dittatura il film passò molto sia per il circuito dei cineclub che nel giro delle proiezioni private [N.d.C.].

Benché sia difficile tracciare con precisione le linee di una possibile genesi del Mimo moderno in Argentina e stabilirne le tappe temporali più significative, è però possibile indicare con certezza alcuni dei centri dai quali si è andata propagando quell'onda che ne ha generato, all'inizio degli anni Settanta, un'autentica esplosione.

Una prima sorpresa è rappresentata dal caso singolare del gruppo di Mimo Pequeña Compañía de Pipo che Juan Carlos Gené<sup>6</sup> fondò nel 1955 a Buenos Aires insieme a María Escudero e di cui facevano parte, tra gli altri, María De Lucca, Goly Bernal e Jorge Landó. Consultando la scatola numero 24 dell'Archivio Gené posseduto dall'Istituto delle Arti dello Spettacolo<sup>7</sup>, ho trovato cinque fotografie di Gené ed Escudero in una busta chiamata *Pantomimas de Pipo*. La Escudero è una figura importante per la storia e lo sviluppo del Mimo in Argentina già per il suo viaggio a Parigi nel 1957 con l'intenzione di studiare con Marceau<sup>8</sup>. Il maestro era in tournée e lei decise di aspettarlo per entrare, al suo ritorno, nella sua scuola. Elizondo decise invece di risalire direttamente alla fonte e andò a studiare con Étienne Decroux. La Escudero, dopo essere entrata a far parte della compagnia di Marceau, creò lo spettacolo *Mimo y Pantomima* che non presentò mai a Buenos Aires ma con il quale girò per l'Europa fino a quando nel 1962 non fece ritorno a Córdoba, sua città natale<sup>9</sup>. Dal canto suo Elizondo, tornato

<sup>6</sup> È stato un celeberrimo attore, drammaturgo, regista, pedagogo, docente universitario, maestro e generatore di cultura teatrale argentino. Nel 1976, quando il colpo di stato guidato dal generale Jorge Rafael Videla diede inizio al periodo più violento e doloroso della storia argentina, fu costretto all'esilio e riparò nel 1977 a Caracas dove rimase fino al 1993. Fu uno dei promotori della nascita nel 1975 del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, un organismo teso a favorire gli scambi tra teatranti latino-americani e a promuovere nel mondo la diffusione e la conoscenza della loro arte scenica. Tra le iniziative promosse vi è stata la creazione, oltre a quella di Caracas, di nuove sedi disseminate tra il continente latino-americano, la Spagna e il Portogallo. Una delle prime è stata quella di Buenos Aires di cui Gené è stato presidente dal 2001 al 2012, anno della sua morte [N.d.C.].

<sup>7</sup> Si tratta dell'Istituto Raúl H. Castagnino della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Buenos Aires, sede dell'Área de Investigaciones en Mimo <<http://iae.institutos.filo.uba.ar/%C3%A1rea-de-investigaciones-en-mimo>> (luglio 2022).

<sup>8</sup> Cfr. Ángel Elizondo, *Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, compilación, edición y notas de Ignacio González, Buenos Aires, Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2021, pp. 65-70 [N.d.C.].

<sup>9</sup> Qui fu una delle promotrici della fondazione di una Scuola d'Arte interna all'università dove nacque, anche su suo impulso, uno dei primi dipartimenti di studi

nel 1964 a Buenos Aires, vi diede vita alla Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal (attiva ancora oggi con il nome di Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal de Ángel Elizondo), a cui nel 1965 affiancò la Compañía Argentina de Mimo. Sin dagli inizi, ma ancor più negli anni Settanta, la scuola divenne un ambiente particolarmente frequentato e creativamente molto fertile: la collaborazione di una delle allieve, la pedagoga e mima Georgina Martignoni<sup>10</sup>, vi svolse un ruolo di fondamentale importanza benché per lo più dimenticato o trascurato dagli studi e dalle cronache. Tra gli allievi che, tra il 1965 e il 1969, frequentarono la scuola va ricordato Alberto Sava che, dopo aver trascorso nel 1971 un periodo di studio in Francia, tornato a Buenos Aires vi fondò quello stesso anno la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) e il Teatro Participativo con sede – fino al 1974 – nella segreteria culturale della facoltà di medicina dell'università di Buenos Aires diretta da Florentino Sanguinetti, una figura singolare e illuminata di medico-pittore. Nel 1958 il tucumano Víctor García fondò a Buenos Aires il gruppo Mimo Teatro e nel 1959 Roberto Escobar,

teatrali del paese. Fu proprio con un nucleo di suoi studenti e studentesse che nel 1969 diede vita al Libre Teatro Libre (LTL) uno dei primi a usare in Argentina il metodo della creazione collettiva e che, in un breve arco di tempo, si convertì in uno dei principali punti di riferimento del teatro di gruppo dell'intero continente. Quando nel maggio di quell'anno una protesta studentesca e operaia – nota con il nome di Cordobazo – sorta in opposizione al regime dittatoriale di Juan Carlos Onganía venne repressa in modo molto violento dalle forze dell'ordine, la stessa Escudero pagò con l'espulsione dall'università il suo attivismo e la sua adesione alla causa democratica. Continuerà a lavorare con il Libre Teatro Libre fino al 1976, anno in cui si impose un durissimo regime repressivo militare che stroncò con ogni mezzo qualsiasi forma di opposizione politica e il gruppo fu costretto a sciogliersi e i suoi membri obbligati all'esilio. Anche María Escudero dovrà lasciare l'Argentina e vivrà in Ecuador fino al 2005, anno della sua morte. Tra le rare testimonianze scritte su di lei vanno segnalate le pagine che le dedica proprio Elizondo nel volume *Testimonio H.* e quelle di due delle attrici del Libre Teatro Libre. Si tratta, rispettivamente, di Cristina Castrillo, autrice del libro *Tracce. La mappa di un mestiere* (Balerna, Edizioni Ulivo, 2015, in particolare le pagine 63-83) e di Graciela Ferrari che ha scritto l'articolo *Ready to Drink in Every Word*, pubblicato nel 2005 sul numero 10 della rivista «The Open Page» (pp. 28-33). Segnalo che in calce al testo della Ferrari si può leggere il discorso pronunciato dalla Escudero in occasione del premio Manuela Espejo che le venne conferito l'8 marzo del 2004 a Quito [N.d.C.].

<sup>10</sup> Cfr. Georgina Martignoni, *Hasta hoy... mima*, «Movimimo», n. 26, 2020, pp. 5-10 [N.d.C.].

Igón Lerchundi e Eduardo Hermida fondarono la Compañía Argentina de Mimos; e poi, lontano dalla capitale, occorre ricordare l'esordio come mimo nel 1965 di Mauricio Semelman a Tucumán e l'attività del gruppo Nuevo Teatro fondato a San Juan da Oscar Kümmel nel 1971. Occorre tener presente che la cosiddetta tradizione del Mimo corporeo di Decroux è arrivata a Buenos Aires attraverso Elizondo, Escobar e Lerchundi, ma che non si tratta in alcun modo di una trasmissione diretta ed esaustiva. I maestri argentini hanno adattato i principi su cui si basa la tecnica e l'arte di Decroux alla loro necessità di radicarli nel particolare contesto argentino dandogli così un'identità geograficamente e culturalmente definita.

*Buenos Aires, agosto 1973, aula magna della facoltà di medicina*

Nel decennio che va dal 1973 al 1983 in Argentina vi sono stati diversi avvenimenti che hanno generato una presenza continuativa e potente dell'arte del Mimo. Non vi è però dubbio che l'evento cruciale che ne ha promosso il vero sviluppo in tutto il paese è stato il primo Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo organizzato da Alberto Sava dal 6 all'11 di agosto del 1973 nell'aula magna della Facoltà di Medicina dell'Università di Buenos Aires. Fu proprio in questa occasione che Alberto Sava e Ángel Elizondo spinsero molto per dare vita insieme a un gruppo di partecipanti all'Asociación Argentina de Mimos che si costituì immediatamente. L'8 settembre del 1973 Roberto Escobar, Igón Lerchundi, Ángel Pavlovsky, Roberto Agüero, Georgina Martignoni, Alberto Sava, Carlos Palacios e Ángel Elizondo formarono la prima commissione direttiva che, ancora in forma provvisoria, getterà le basi legali di un organismo i cui obiettivi principali saranno la promozione del Mimo, l'organizzazione di attività pedagogiche e gli incontri artistici diffusi in tutto il paese<sup>11</sup>.

Benché già nel 1965, con i suoi spettacoli presso l'Istituto Torcuato Di Tella di Buenos Aires<sup>12</sup>, Ángel Elizondo avesse messo in crisi la

<sup>11</sup> Dopo venti anni di inattività, questo collettivo ha ripreso a funzionare nel dicembre del 2021.

<sup>12</sup> Fondato nel luglio del 1958 come un organismo statale senza fini di lucro dedito esclusivamente alla sperimentazione e alla ricerca, l'Istituto fu l'epicentro del-



nozione di quanto fino ad allora si considerava come Mimo, nel corso di questo festival del 1973 apparvero altri artisti che produssero un effetto simile, anche se a partire da approcci formali e stilistici molto differenti. Nella moltitudine di presenze, ancora una volta, voglio ricordare alcuni nomi: Ángel Elizondo che presentò il suo solo *La polilla en el espejo*<sup>13</sup>; Alberto Agüero con il Grupo Jambó; il cordobese Héctor Roskín con una versione molto personale di *Acte sans paroles* di Beckett; Oscar Kümmel, Violeta Pérez Lobo e Víctor Correa del Teatro de Mimos di San Juan; e, in particolare, l'EMC di Alberto Sava. Oltre ad aver promosso la nascita del congresso e del festival, Sava è a mio avviso una delle figure più rilevanti del contesto del teatro militante e di intervento sociale, specialmente nel campo della salute mentale. Con le sue azioni e incursioni di teatro partecipativo stabilì un rapporto diretto con il pubblico chiamato a interagire su temi che echeggiavano il contesto politico del tempo.

Malgrado il suo coordinatore e i suoi membri fossero dei militanti politici, l'EMC (divenuta poi Mimo-Teatro Partecipativo) non rispondevano organicamente a partiti politici, nonostante potessero frequentare spazi organizzati dal PST (Partido Socialista de los Trabajadores), nel quale Sava militò tra il 1972 e il 1973. A partire dal 1982 il gruppo fece parte del Frente de Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo)<sup>14</sup>.

Uno degli obiettivi dell'EMC è stato di generare, attraverso gli strumenti del teatro e della pedagogia, una ricaduta nel contesto della società in cui ha agito, e di renderla consapevole della situazione politica argentina e dell'intero continente: «La scuola di Mimo Contemporaneo è e deve essere un centro di formazione e di ricerca per la realizzazione

le avanguardie artistiche argentine degli anni Sessanta. Venne chiuso nel 1970 dalle giunte militari che governavano il paese. Qui nel 1965 Ángel Elizondo presentò lo spettacolo *Mimo* a cui presero parte tutti i componenti della Compagnia (cfr. Ángel Elizondo, *Testimonio H.*, cit., pp. 175-179). Particolare attenzione alla presenza delle arti sceniche che si svolsero all'Istituto Di Tella è dedicata dal volume di María Fernanda Pinta, *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años Sesenta*, Buenos Aires, Biblos, 2013 [N.d.C.].

<sup>13</sup> Cfr. Ángel Elizondo, *Testimonio H.*, cit., pp. 181-183 [N.d.C.].

<sup>14</sup> Cfr. Lorena Verzero. *La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Partecipativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina*, «Questión», vol. 1, n. 41, enero-marzo 2014, pp. 91-98.

di un Mimo che sia sempre in dialogo e in relazione con i fatti sociali e politici che attraversano il nostro paese e l'America latina»<sup>15</sup>.

*La seconda decade infame*<sup>16</sup>

Cominciai i miei studi presso la scuola fondata e diretta da Alberto Sava proprio nel 1973 ed ebbi così la fortuna di partecipare al Festival e al Congresso come uno degli interpreti di *Movimiento para todos*<sup>17</sup>, un mimodramma – frutto di una creazione collettiva – che venne presentato in quell'occasione e che denunciava l'esistenza di una società manipolata da un triumvirato militare come quello che stava governando l'Argentina da quando nel 1966, con il colpo di stato militare della autoproclamata *revolución argentina*, si era instaurato un clima autoritario e repressivo che aveva portato a destituire il presidente democraticamente eletto Arturo Illía<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Alberto Sava, *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo: la evolución de una idea*, Buenos Aires, Ediciones de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2006, p. 12.

<sup>16</sup> La prima a essere stata chiamata così è quell'epoca della storia argentina che va dal 1930 al 1943 ed è segnata dalla prima rottura dell'ordine democratico costituito e dall'insorgere di pratiche autoritarie e persecutorie nei confronti degli oppositori politici. Il colpo di stato militare del 6 giugno, guidato dal generale José Félix Uriburu, porta al rovesciamento del presidente Hipólito Yrigoyen e inaugura una lunga stagione infausta di ripetuti attacchi alla stabilità delle istituzioni democratiche. Questo arco temporale, caratterizzato dal ritorno di vecchie pratiche come la frode elettorale, la corruzione e il continuo ricorso ai negoziati, si conclude il 4 settembre del 1943 con un nuovo colpo di stato militare che guidò la transizione verso le successive elezioni democratiche del 24 febbraio 1946 vinte da Juan Domingo Perón. La seconda decade infame è invece quella che riguarda l'arco cronologico in cui si collocano gli eventi teatrali e i fatti della storia al centro di questo Dossier e che va dal 6 agosto 1973, data d'inizio del primo Festival e Congresso latino-americano di Mimo, al 30 ottobre 1983, data che segna il ritorno della democrazia e l'elezione a presidente della repubblica di Raúl Alfonsín, militante dell'Unione Civica Radicale e, negli anni della dittatura militare '76-'83, co-fondatore e presidente dell'Assemblea permanente per i diritti umani. Per ulteriori dettagli su quest'arco temporale della Storia argentina rimando alla lettura della mia scheda, *Lungo la linea del tempo*, contenuta all'interno di questo stesso Dossier [N.d.C.].

<sup>17</sup> Ne scrive Alberto Sava nel suo volume *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo*, cit., pp. 21-26 [N.d.C.].

<sup>18</sup> Prese il suo posto il capo di stato maggiore dell'esercito Juan Carlos Onganía

Nel marzo del 1973 Alejandro Agustín Lanusse, ultimo dei tre militari e presidenti *de facto* di questo periodo infausto, indisce – dopo dieci anni di assenza – nuove elezioni democratiche. Il peronismo<sup>19</sup>, dal momento che il generale Juan Domingo Perón, a causa del golpe militare del 1955, era stato destituito ed esiliato in Spagna, scelse come suo candidato Héctor J. Cámpora che, malgrado l’ottenimento di un’ampia maggioranza, fece subito tornare Perón in Argentina e dispose una nuova tornata elettorale. Il 12 ottobre 1973 ebbe così inizio il terzo mandato presidenziale di Perón con alla vicepresidenza la sua terza moglie, María Estela Martínez de Perón.

Con la morte di Perón nel 1974 da un punto di vista formale le funzioni presidenziali vennero assunte dalla moglie che fu in realtà una figura manipolata e alla mercé del vero detentore del potere, José López Rega, segretario personale di Perón negli anni dell’esilio spagnolo e ora a capo del Ministerio del Bienestar Social. Tra le molte misure repressive adottate dal governo va ricordata l’operazione sistematica di progressivo smantellamento dell’autonomia delle università pubbliche – come era già avvenuto nel 1966 e nel 1969 –, le cui cariche dirigenziali si videro estromesse e rimpiazzate da commissari esterni non eletti dagli organi collegiali accademici ma imposti dal governo che poteva così esercitare il suo controllo diretto su quanto vi accadeva. Fu così che il rettore dell’università di Buenos Aires venne espulso e chi lo sostituì eliminò molte delle attività culturali che vi si svolgevano, tra cui anche quelle organizzate dall’EMC di Sava. Inoltre López Rega deve essere soprattutto ricordato come l’istigatore, sin dal 1973, della formazione del gruppo paramilitare dell’Alianza Anticomunista Argentina (nota come la Triple A)<sup>20</sup> che si diede il compito di perseguire, catturare e

che, con l’appoggio dei settori più conservatori della società, operò con violenza cambi drastici delle istituzioni repubblicane e alla stessa costituzione. Il vero scopo della rivoluzione argentina fu quello unire le tre forze armate (esercito, marina e aviazione) in una serie di giunte militari composte sempre da un triumvirato – due generali e un ammiraglio – che governarono il paese fino al 1973. L’assunzione del potere da parte dei militari impegnati nel progetto reazionario di ristabilire “l’ordine”, generò una crescita esponenziale della protesta sia dei movimenti operai che di quelli giovanili. Fabbriche, centri culturali e universitari divennero luoghi di una repressione durissima. Tra gli scontri più cruenti ci fu il già citato Cordobazo del 1969 [N.d.C.].

<sup>19</sup> Riunito con altri partiti popolari nel Frente Justicialista de Liberación.

<sup>20</sup> La Triple A fu un agente politico a tutti gli effetti dotato di una sua organiz-

far scomparire *los comunistas infiltrados en el peronismo* (i comunisti infiltrati nel peronismo)<sup>21</sup>: un apparato di repressione, sequestri e assassini – il modello di tutti gli squadroni della morte di estrema destra formati in Argentina negli anni Settanta – che si mantenne intatto anche dopo il colpo di stato civile e militare che la notte del 24 marzo del 1976 destituì Isabelita Perón e designò presidente della repubblica il generale Jorge Rafael Videla. Sarà la dittatura più sanguinaria della storia argentina con quelle trentamila vittime di sparizione che ancora oggi alcuni militari e molti complici di omissione continuano a negare. Questo *Proceso de “Represión” Nacional* (Processo di “Repressione” Nazionale)<sup>22</sup> fu attivo, con qualche piccola variazione, fino all’ottobre del 1983, quando Raúl Alfonsín vinse le elezioni che segnarono il ritorno alla democrazia nella quale ancora oggi l’Argentina vive.

### *Memoria dei nomi e degli anni*

In un contesto storico e politico come questo ricordare è un imperativo. Serve a tracciare, lungo la storia, una linea fatta di eventi, di persone, di date e di luoghi che permette di scoprire e ricostruire l’esistenza – benché non sia molto quello che il Mimo ha potuto fare in questi dieci anni di oscurità e terrore – di significative eccezioni, sacche di resistenza artistica. Quella di Alberto Sava e della sua EMC;

zazione interna fortemente gerarchica che esercitò una cruenta azione repressiva nei confronti degli oppositori al regime – civili, guerriglieri, artisti, sindacalisti, politici, intellettuali, sacerdoti – facendo ricorso a mezzi ed economie statali. Causò circa millecinquecento morti, seicento scomparsi e centinaia di attentati. Quanto a López Rega, promosse nel 1975 un piano economico per contrastare l’inflazione che suscitò una tale rivolta popolare da indurlo alla fuga in Spagna dove Isabelita Perón l’aveva nominato ambasciatore straordinario. Trascorsi dieci anni nascosto e in fuga, venne arrestato nel 1986 negli Stati Uniti ed estradato in Argentina dove morì tre anni più tardi in attesa di una condanna definitiva. Se ne può leggere di più nella mia scheda storica, *Lungo la linea del tempo*, contenuta all’interno di questo stesso Dossier [N.d.C.].

<sup>21</sup> I peronisti erano soliti definire indistintamente così, i manifestanti di sinistra, i seguaci di Salvador Allende, i guerriglieri Montoneros o dell’ERP (Esercito Rivoluzionario del Popolo), ossia chiunque rappresentasse una minaccia al sistema di potere della destra e delle sue derive più estreme [N.d.C.].

<sup>22</sup> Il suo vero nome fu in realtà *Proceso de Reorganización Nacional* (Processo di Riorganizzazione Nazionale).

il Grupo Caupolicán di Rosario che nel 1977 organizzò il Terzo Congresso e Festival latino-americano di Mimo nel teatro cittadino Manuel José de Lavardén e i cui componenti, di lì a poco tempo, furono per la maggior parte vittime di sequestro, tortura e scomparsa; la Compañía Argentina de Mimo di Ángel Elizondo e la Compañía Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal di Alberto Ivern. Spostandoci a tempi più recenti si incontrano le storie di Mauricio Semelman e Martha Acosta a Tucumán, del gruppo Uraj Uyá, diretto da María Toro Villalón e Efrain Quintero a Jujuy, e quelle dei laboratori di Mimo del Frente de Artistas del Hospital Borda fondato da Alberto Sava a Buenos Aires nel 1984<sup>23</sup> che realizzarono opere fortemente legate a questioni politiche e sociali. Sicuramente sarebbero state tutte censurate se fossero state presentate durante il secondo decennio infame.

Tornando ora agli anni Settanta, è necessario cominciare dal nome di Oscar Kümmel, uno dei principali promotori delle successive edizioni del Festival latino-americano di Mimo che giunse fino a una sesta stagione nel 1980 a Lima. In occasione del primo festival Kümmel presentò, con il suo gruppo Nuestro Nuevo Teatro di San Juan, lo spettacolo *El mundo del silencio*, con Violeta Pérez Lobo e Víctor Correa. Quest'ultimo, per il solo fatto di essere un artista popolare e un militante peronista, nel 1975 venne catturato e torturato, ma la moglie riuscì a scoprire il luogo della detenzione e a rendere pubblica la notizia. Per Correa fu così possibile l'esilio in Francia grazie alla coraggiosa mobilitazione dell'Associazione Argentina di Attori che a quel tempo era diretta da Jorge Rivera López con Luis Brandoni come segretario generale: a entrambi Correa non ha mai mancato di esprimere tutta la sua gratitudine. Nel 1982 Correa fece clandestinamente ritorno in Argentina dove poté ritrovare il suo mestiere di fornaio e il calore della sua famiglia a Luján. Oggi vive ancora qui e qui continua la sua militanza peronista e, quando ne ha l'opportunità, lavora come mimo nelle locali scuole elementari.

<sup>23</sup> Nei suoi mimodrammi il Borda si occupa delle pratiche di detenzione, tortura e scomparsa sociale alle quali i pazienti neuropsichiatrici sono sottoposti dal sistema sanitario. Vi hanno collaborato molti celebri artisti e intellettuali argentini, tra gli altri Norman Briski ed Eduardo Pavlovsky. Se ne può leggere nel volume di Alberto Sava, *Frente de Artistas del Borda: una experiencia desmanicomializadora. Arte, lucha y resistencia*, Buenos Aires, Ediciones de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2008.

Igón Lerchundi e Roberto Escobar, ormai divenuti un duo, dopo anni di esperienza professionale e di apprendistato – nel 1966 furono a Parigi a studiare con Decroux – fondarono la loro scuola a Buenos Aires nel 1973, nel 1974 crearono la cattedra di pantomima nella Scuola Nazionale di Arte Drammatica di Buenos Aires e nel 1981 fondarono Mimo Teatro, la prima sala di Buenos Aires dedicata esclusivamente al Mimo, e nuova sede della scuola che continuerà a funzionare fino al 2017, e presso la quale si sono formate diverse generazioni, me compreso. Malgrado siano rimasti sempre ai margini della militanza politica, in quel decennio oscuro la loro scuola è stata un'oasi e un rifugio per tutta una gioventù che in quei due maestri ha incontrato calore, e la speranza che il contesto socio-politico aveva loro spezzato<sup>24</sup>.

Ángel Elizondo è certamente colui che con più costanza e chiarezza ha contribuito al rinnovamento dell'arte del Mimo in Argentina. Dopo gli studi in Francia con Decroux e Lecoq e dopo aver fatto parte della compagnia diretta da Maximilien Decroux<sup>25</sup>, tornò a Buenos Aires dove creò subito una sua scuola e una sua compagnia con le quali volle dare un nuovo significato al Mimo corporeo di Decroux, adattandolo a quella sua maniera di fare e di insegnare che lui è solito chiamare *sudamericana* e che mette al centro dell'arte del mimo l'azione<sup>26</sup>.

A partire dall'anno della sua creazione nel 1965 la compagnia ha realizzato, diretti da Elizondo, più di venti spettacoli. Nell'arco del nostro decennio – che è anche quello di maggior continuità e forza creativa della compagnia – vanno ricordati: *La polilla en el espejo* (1973);

<sup>24</sup> Cfr. Victor Hernando, *Entrevista a Escobar y Lerchundi*, «Movimimo», n. 17, 2016, pp. 6-8. Si tratta di un'intervista che era già stata pubblicata nel 1984 nel numero 8 della stessa rivista e che riappare in concomitanza della seconda biennale di Mimo che, svoltasi a Buenos Aires nel 2016, fu dedicata proprio ai due interpreti [N.d.C.].

<sup>25</sup> Figlio di Étienne, Maximilien è stato uno dei suoi allievi più dediti, e alla fine degli anni Cinquanta decise di percorrere una strada artistica e pedagogica autonoma. Se ne può leggere nel bel libro di Tania Becker e Catherine Decroux, *Maximilien Decroux, au-delà du mime*, Paris, Riveneuve éditions-Archimbaud, 2015.

<sup>26</sup> Di questo suo cammino di ricerca e personalizzazione ha parlato lo stesso Elizondo nel corso di due interviste rilasciate tra il 2010 e il 2016. La prima a Alberto Sava e a Victor Hernando intitolata *Un hombre de acción* è apparsa in «Movimimo», n. 16, 2014, pp. 9-15; la seconda a Lorena Verzero e a Bettina Girotti, *Compañía Argentina de Mimo: corporalidad y búsqueda de "experiencias en libertad"*, è apparsa in «Argus-a Artes & Humanidades», n. 19, 2016, senza numero di pagina [N.d.C.].

*Entre pucho y pucho* (1974); *Los diarioss* (1976); *Ka... kuy* (1978), proibita per le scene di nudo; *Periberta* (1979), presentata in modo clandestino nella casa dove operava anche la scuola; *Apocalipsis según otros* (1980), anche questa proibita; *PI=3,14* (1981) e *BOXXX* (1982)<sup>27</sup>.

Legata a quest'ambiente è un'altra figura ineludibile del Mimo moderno argentino, Georgina Martignoni. Considerata l'*arcimima* argentina, è stata anche scenografa, costumista, disegnatrice luci, regista e, soprattutto, maestra di centinaia di giovani che presero parte alle sue leggendarie lezioni presso la scuola di Elizondo. Qui rivestì anche i panni della vice-direttrice e si mise sulle spalle la gestione della scuola e il compito di continuare a dare lezione quando Elizondo si dovette nascondere per quasi un anno, il 1976, durante il sequestro della moglie operato dalla dittatura militare al potere.

Quello stesso anno Olkar Ramírez stava per tornare a Buenos Aires, ma il sopraggiungere del colpo di stato militare lo costrinse a Caracas. Qualcosa di molto simile era successo nel 1973, con la destituzione e l'assassinio di Salvador Allende, alla compagnia cilena Los Mimos de Noisvander in tournée in Venezuela dove il gruppo si sciolse e due dei suoi membri, Silvia Santelices e Jaime Schneider, rimasti nel paese vi incontrano Ramírez. Dalla loro amicizia nacque un trio che realizzò diverse opere di Mimo destinate all'infanzia e con le quali per due anni i tre attraversarono il paese caraibico. Tornato nel 1980 in Argentina, vi presentò *Dos puntos*, uno spettacolo che lo vedeva in scena con il suo amico attore e mimo Gerardo Baamonde e nel quale la critica Beatriz Iacoviello, riconobbe la nascita di «un nuovo linguaggio corporeo»<sup>28</sup>.

Alberto Ivern nel 1975 si stabilì a Buenos Aires dove creò spettacoli sia d'ensemble che solisti e vi fondò nel 1977 una sua scuola, poi nel 1980 una sua compagnia. Uno di questi spettacoli, *Latinoamérica, estan bai* del 1983, con otto mime e mimi formatisi nella sua scuola, fu una creazione collettiva da lui diretta che denunciava come la dittatura stesse indebitando il paese con obiettivi impropri e spronava la gente a vincere la paura e a unirsi. L'opera non venne proibita, ma nel gruppo ci fu un infiltrato, un agente di polizia in incognito che chiese tutta la

<sup>27</sup> A questi spettacoli, censurati dai diversi regimi militari al potere, e che rappresentano un nodo cruciale della nostra indagine, dà voce lo stesso Elizondo attraverso alcune delle pagine del suo libro pubblicate all'interno di questo Dossier [N.d.C.].

<sup>28</sup> «La Prensa», jueves 29 enero 1981.

documentazione filmica con la scusa di diffondere l'opera nei canali televisivi: prese con sé tutto e non tornò mai più. Nessuno venne arrestato, nessuno scomparve, ma la paura generata finì col far dissolvere il gruppo.

Mauricio Semelman, nato in Chile, è il principale punto di riferimento del Mimo a Tucumán, sua città adottiva, dove iniziò la sua attività mimica nel 1965. Come già ricordato, benché si collochi fuori dal periodo preso in considerazione, nella sua ampia produzione va segnalato il mimodramma *La bruma* di Martha Acosta, che mette in scena la tragedia di un padre e del figlio fatto scomparire dalla dittatura militare, e che fu premiato nel primo Festival Nazionale di Mimo del 1997.

L'ultimo nome che va ricordato in questa ricognizione è quello di Rodolfo Luis Sardú. Formatosi come mimo con Escobar e Lerchundi fondò nel 1993 la Escuela de Mimo Teatro di Bernal, la più importante della zona sud di Buenos Aires e con la quale sviluppò non solo un'intensa attività pedagogica ma anche una ricca produzione artistica. Benché risalga al 2001, la sua regia dell'*Antigone*, ispirata al testo di Sofocle, appartiene a tutti gli effetti all'arco temporale di cui stiamo dando conto. Dedicata, secondo le parole dello stesso Sardú, «a tutti coloro che non hanno potuto essere sepolti dai loro cari che ancora continuano a cercarli», l'opera rappresenta una pietra miliare nella storia del Mimo in Argentina per la cura, la poesia e la professionalità con le quali il regista e un ensemble di undici mimi e mime sono riusciti ad avvicinare la tragedia greca al dolore delle migliaia di famigliari delle persone scomparse durante la dittatura più sanguinaria della nostra storia.



## LA RIBELLIONE DEL CORPO. VOCI DALLA COMPAGNIA ARGENTINA DI MIMO ÁNGEL ELIZONDO

*[In questa sezione del Dossier ho raccolto i frammenti provenienti dal documentario La rebelión del cuerpo, diretto, montato e prodotto nel 2012 da Ana Szestak, Ela Schmidt e Gabriela D'Angelo e visibile online <<https://youtu.be/C145Z6wJ394>> (luglio 2022) presenti nella parte IV del volume di Ángel Elizondo Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado (compilación, edición y notas de Ignacio González, Buenos Aires, Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2021) dedicata alla Scuola e alla Compagnia da lui fondate, rispettivamente, nel 1964 e nel 1965 e ad alcuni dei suoi spettacoli. In chiusura ci sono anche i due commenti a La rebelión del cuerpo che Elizondo ha scritto nel 2019, proprio per il suo libro.*

*Il documentario è uno strumento particolarmente ricco dal punto di vista delle fonti. Oltre a un raro materiale audiovisivo di repertorio sulle produzioni della Compagnia, raccoglie le testimonianze di alcuni dei e delle sue componenti – e del fotografo Gianni Mestichelli – circa le attività svolte, in particolar modo, negli anni dell'ultima dittatura civile militare argentina. Leggendo e ascoltando queste voci narranti si rimane colpiti dalla lucidità e dalla distanza con cui sanno far intrecciare i fatti della Storia con i fili delle loro storie private. È così che i discorsi e le immagini lasciano riaffiorare un tempo della Storia oscuro, violento e repressivo su cui, come un bagliore, si staglia l'audacia e lo spirito ribelle che ha guidato le scelte compiute da questo ensemble artistico e pedagogico. È interessante notare come con l'avvento nel 1983 della democrazia argentina, molti dei e delle componenti della Scuola e della Compagnia di Elizondo cominciarono progressivamente a uscirne e a dare vita a nuove realtà teatrali che, immediatamente, si convertirono in alcuni dei punti di riferimento della nuova scena alternativa della città di Buenos Aires e finirono presto per risultare tali anche a livello nazionale e internazionale. A caratterizzarli era uno humour sottile, raffinato, satirico, provocatorio e irriverente. Fra tutti si possono ricordare: il celebre gruppo di clown El Clú del Claun, fondato nel 1984, tra gli altri, da uno dei testimoni di queste pagine, Gabriel Chamé Buendía; e El Parakultural, un centro multiculturale fondato nel marzo del 1986 da Horacio Gabin e Omar Viola – che è un'altra delle voci qui raccolte – in una cantina umida situata nel cuore del quartiere di San Telmo, allora ancora molto popolare e piuttosto pericoloso, ma già divenuto punto di riferimento per la cultura e il teatro underground della città Buenos Aires. In poco tempo El Parakultural si trasformò in una sorta di*

*tempio per un pubblico molto vario e divenne subito uno dei luoghi della città generatori di una nuova cultura teatrale alternativa fortemente libera. Attorno a questo spazio gravitarono molti gruppi importanti della scena teatrale argentina, tra cui Las Gambas al Ajillo. La voce di una delle sue quattro fondatrici apre questa raccolta di testimonianze. (Francesca Romana Rietti)]*

Verónica Llinás, mima, attrice

In un certo senso, la compagnia di Elizondo è stata un rifugio perché ha canalizzato uno spirito combattivo che tutti avevamo. Forse non ci era del tutto chiaro dovesse convergere in una tendenza politica, ma sì in una pulsione interna e interiore: c'era qualcosa del contesto storico di allora che non sopportavamo più [...]. Tutto quello che stava succedendo, anche se uno non ne aveva piena consapevolezza, a qualche altro di livello di percezione comunque arrivava. Penso che sia andato tutto a convergere nella compagnia. Qualcosa della lotta, quasi della lotta armata, è arrivato a noi nelle forme della lotta artistica. Gli spettatori vedevano qualcosa di molto forte e, credo, avesse a che vedere con questo sostrato. Aveva a che vedere con qualcosa di oppressivo che tutti stavamo sentendo.

Come parte dell'allenamento preparatorio allo spettacolo *Boxxx* (1982), per entrare nel clima di un'opera che, essenzialmente, affrontava il tema della competizione, Elizondo prese il via da un lavoro che la lasciava affiorare e scatenarsi tra di noi. Ci faceva fare gare di corsa tra le donne, o tra gli uomini per vedere chi avrebbe vinto. Una volta a me è capitato di essere la vincitrice tra le donne e a Gabriel Chamé Buendía di esserlo tra gli uomini: la gara fu tra noi due e io volevo sconfiggere un uomo, a ogni costo! Era diventata una questione di genere: dovevo batterlo! Ricordo che corsi talmente forte che andai a sbattere con il braccio contro il muro e mi ruppi il gomito. Era come se stessi sempre cercando qualcosa, costasse quel che costasse... Per questo dico che è stata una forma di militanza. Non dico che mettesse in pericolo la vita, però un po' forse sì...

Eduardo Bertoglio, mimo, attore

L'aspetto della militanza politica ("liberi o morti, schiavi mai") era una cosa potente che ti portava a dire: "faccio quello che devo fare, costi quello che costi". È qualcosa di inspiegabile oggi, persino per me che ho vissuto e sperimentato quel tempo. Però il senso era questo: giocarsi tutto per tutto. E mi sembra che Ángel ha saputo con intelligenza

cogliere la nostra energia per fonderla con la sua professionalità: veniva da anni e anni di pratica, era stato a Parigi e aveva vissuto le tappe della sua gioventù con grande energia e vigore. Ricordo che c'erano riunioni lunghissime, ne ricordo alcune di dodici ore in cui si parlava di ciascuno di noi e poi di come la Compagnia doveva continuare ad andare avanti, amministrare le cose, e di come dovesse farlo...

Gabriel Chamé Buendía, mimo, clown, attore, pedagogo

Eravamo consapevoli di essere alla ricerca di una espressione d'avanguardia, e per questa lavoravamo. Eravamo consapevoli che non stessimo cercando una forma espressiva diretta. La nostra ricerca era ispirata dal surrealismo e il corpo del mimo non eseguiva pantomime ma soprattutto faceva azioni, perché questo è quello che ci propose Ángel: azioni che potessero raggiungere un tipo di espressione non esagerata, poteva persino essere realista, ma la cui prospettiva doveva essere lo stile di Dalí, di Magritte. L'influenza del surrealismo era molto forte.

Eravamo molto passionali, Ángel era molto esigente e da questa sua esigenza io ho imparato molto. Era anche inflessibile e a volte l'essere così crea molte crisi all'interno di un gruppo. C'erano delle fazioni: quelli che erano contrari e quelli che erano favorevoli. Molte volte chi era pro passava ad esser contro e poi si tornava indietro di nuovo. Insomma, c'erano molte discussioni, ma questo aveva a che vedere con una sorta di follia-amore per l'arte... Così com'è nella vita. Soprattutto, è stato meraviglioso il senso di libertà, la libertà di cui disponevamo. All'interno di questa chiusura godevamo di una libertà fuori dal normale. Una libertà anche morale. Era una cosa da pazzi però a me ha salvato la vita perché mi ha dato una famiglia (artistica), un'educazione. Se c'era qualcosa di fantastico nella Compagnia di Elizondo era l'assenza di stereotipi. Era selvaggia, era molto strana. Non c'era un linguaggio mimico stilizzato, non eravamo degli stilisti del movimento, eravamo dei selvaggi. A guidarci era un pensiero artistico, ovvero, la nostra era una ricerca personale accompagnata da un'educazione del nostro corpo, un'educazione delle proprie possibilità tecniche.

La compagnia non ha funzionato nel quadro di un regime politico democratico, ma in quello imposto dalla dittatura. È stato proprio così, è molto semplice. In democrazia una guerriglia non ha la stessa forza. Questa tendenza ossessiva che avevamo, il senso della sperimentazio-

ne, tutto aveva a che vedere con la repressione. E dentro di noi esisteva uno spirito di protesta a questa repressione: vivendo chiusi come vivevamo, creando come creavamo e con una sorta di idealismo artistico assoluto.

Gianni Mesticelli, fotografo

Mi affascinava il modo in cui il corpo si trasformava in qualcosa di completamente naturale, libero, e, nello stesso tempo, era come se fosse parte di un gioco dell'infanzia. La componente sessuale quasi scompariva e poi riappariva nelle foto, perché quando uno vede una persona nuda si sofferma sull'aspetto sessuale. Ma nel contesto, nella dimensione del movimento – che nelle fotografie non c'è – le situazioni erano del tutto asessuate. Questo era quello che più mi impressionava.

Omar Viola, mimo, attore

Questa comunità creativa...vivevamo praticamente tutti dentro uno stesso luogo, ci passavamo tante ore... era la felicità, veramente era come un paradiso. Una sorta di spazio ideale per creare e produrre, con tutte le amarezze che la produzione comporta, perché questo processo richiedeva un grande lavoro interiore. Alla fine eravamo esausti.

Horacio Marassi, mimo, attore

Per noi non esisteva domenica, non esisteva famiglia. Ricordo che in un determinato periodo stavamo provando, dopo le lezioni della scuola. Saranno state le tre del mattino e continuavamo a provare. Venivano le nostre fidanzate e si addormentavano sulle scale!

Georgina Martignoni mima, pedagoga, attrice

La gente impazziva perché non capiva cosa fosse tutto questo. E questo era il cambiamento, era fare quanto era proibito. Abbiamo dato dieci anni della nostra vita... in profondità, molto in profondità.

Ángel Elizondo, mimo, attore, regista, pedagogo<sup>1</sup>

Questo film documentario è del 2012 e da allora l'avrò visto almeno cinque o sei volte, in occasioni molto particolari, specialmente per

<sup>1</sup> Questo e il successivo sono i due *Commenti a La rebelión del cuerpo* che Elizondo ha scritto nel 2019 per pubblicarli nel suo volume.

mostrare il lavoro che facevamo e riuscivamo a portare a compimento con la Compagnia Argentina di Mimo. Oggi lo rivedo per scriverne in questo libro e torno a commuovermi. Forse molto di più che le volte precedenti, forse perché sono più vecchio.

Di questo documentario mi piace l'atteggiamento delle persone nel dire le cose, il modo in cui si presentano, il modo in cui sono vestiti, lo stile personale che rivelano. Mi colpisce ascoltare le loro voci e il modo in cui raccontano dell'assenza di pregiudizi, della libertà e della ricerca che caratterizzavano questo nostro tempo. Cercavamo di fare qualcosa di *diverso*.

È anche certo che quando ci siamo separati ci sono stati dei conflitti, però questi non ci hanno impedito di raccontare i fatti e di riconoscere come nel nostro agire ci siano state forme di estremo individualismo e altre in cui invece lo spirito comunitario è stato altissimo.

Erano tempi difficili per il nostro paese e sono d'accordo con l'idea che la Compagnia sia stato uno spazio di libertà in un contesto repressivo e di distruzione. (28 ottobre 2019)

In quello che ho ascoltato, dal mio punto di vista, ci sono tre elementi che sono stati molto importanti per la nostra traiettoria: il fatto di essere argentini, lo spirito d'avanguardia e infine qualcosa che ai miei occhi riguarda la dimensione dell'essenziale.

In tutte le persone intervistate c'è un modo particolare di dire le cose, di argomentarle, di esprimersi, persino lo humour, tutto corrisponde e appartiene a degli esseri che abitano questa parte del continente. In nessuno di loro c'è un linguaggio accademico: tutti parlano a partire dall'esperienza. Non ci sono parole altisonanti. C'è sì un gergo che riguarda la ricerca, la sperimentazione, la vita quotidiana. Lo spirito dell'avanguardia è presente quando si riferiscono al carattere combattivo, della militanza artistica legata a questo momento. A me la parola "militanza" non piace molto, ma capisco a cosa si riferiscano quando la usano. Credo che continuiamo a essere d'avanguardia perché continuiamo a praticare un'arte marginale e poco sviluppata. La dimensione dell'essenziale è data dalla presenza costante dell'inconscio che abbiamo reso uno strumento con cui abbiamo affrontato il processo creativo di vari spettacoli e che loro stessi nelle interviste menzionano perché ne hanno un'esperienza diretta.

Benché in questo film non ci siano tutti i membri della Compagnia

Argentina di Mimo, credo sia un documento fedele delle aspettative e delle realizzazioni di un gruppo di persone che pretendeva produrre cambi nella dimensione artistica, e nella vita, lavorando nel costruire spettacoli che fossero buoni, innovativi e importanti per il paese. (9 novembre 2019)

Ángel Elizondo  
DITTATURA, SPETTACOLI CLANDESTINI  
E CENSURA

*[Quello che segue è un montaggio di frammenti tratti dal volume Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado, compilación, edición y notas de Ignacio González, Buenos Aires, Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2021, in particolare, dalla parte V Dittatura e (auto)censura e dalla parte IV La Scuola, la Compagnia e alcuni lavori. Si tratta delle due sezioni nelle quali l'autore, che traccia questa sua lunga e ricchissima biografia professionale, ma non solo, secondo un ordine cronologico, giunge al nostro decennio 1973-1983. Sono pagine scelte e messe a chiudere questo Dossier perché sono un documento che ha il sapore di una testimonianza, diretta e interna alle storie finora narrate, di quali immense e spesso inimmaginabili ricadute la dittatura ha causato nelle vite private e nelle scelte artistiche delle persone. Queste pagine finali recano però anche la traccia di come il teatro, per alcuni istanti, sia riuscito a essere un rifugio o forse persino qualcosa di molto più grande: un territorio abitato da una libertà inaudita, del tutto impreveduta e imprevedibile.]*

*Originario della provincia di Salta, nel nord andino dell'Argentina, Ángel Elizondo è una delle figure di riferimento del Mimo non solo nel suo paese, ma in tutta l'America latina. Ancora adolescente viene selezionato come portiere da una squadra di calcio locale di professionisti, è vicino a un circolo letterario di seguaci del poeta salteño Juan Carlos Dávalos, fa il maestro in una scuola rurale e, nel maggio del 1955, a ventitré anni, arriva a Buenos Aires per studiare teatro. Vi resta un paio d'anni ed entra a far parte di uno dei teatri del circuito indipendente, il Teatro de la Luna, dove viene in contatto, tra l'altro, con Roberto Durán, Juan Carlos Gené e María Escudero ed è attraverso questi ultimi due che ha per la prima volta un'esperienza legata al Mimo e alla pantomima. Nel 1957 Escudero ed Elizondo vedono uno spettacolo di Marcel Marceau e decidono di andare a Parigi per studiare con lui, Marceau è in tournée a New York ed Elizondo decide di risalire alle fonti e si rivolge a Decroux: sarà lui il suo maestro. Resta a Parigi per sette anni ed entra a far parte della compagnia del figlio di Decroux, Maximilien, studia alla scuola di Jacques Lecoq e dirige l'ensemble folklorico dei Ballets Populares de América Latina con cui realizza tournée in Francia e all'estero.*

*Nel 1964 torna in Argentina e subito fonda a Buenos Aires la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal, la prima del genere nel paese, dove su impulso del suo fondatore la tecnica e la tradizione del Mimo corporeo di Decroux, che mette al centro l'azione, e i principi della pedagogia di Lecoq,*

*fondata sulla dimensione del gioco, conoscono un processo di profonda trasformazione e di adattamento al contesto artistico, culturale e antropologico latino americano che è del tutto diverso da quello europeo. Negli anni Settanta la scuola cambierà nome e diventerà Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal: è lo stesso che ha ancora oggi ed Elizondo continua a esserne il direttore. Nel 1965 dà vita alla Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo che pure negli anni Settanta muterà nome per l'attuale Compañía Argentina de Mimo; a quest'anno risale anche il debutto del primo spettacolo, Mimo, presso l'Istituto Torcuato Di Tella, mentre l'ultimo spettacolo diretto da Elizondo è Vestirse-Desvestirse del 2008. In oltre quarant'anni di attività, oltre ai ventuno spettacoli con la Compagnia, sono moltissime le collaborazioni di Elizondo con altre realtà, dai lavori sperimentali negli ospedali psichiatrici alla partecipazione a incontri e congressi di psicodramma, psicologia e psichiatria, dalla attività pedagogica svolta nella maggior parte delle scuole teatrali argentine alla partecipazione alle diverse edizioni del Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, fino all'impulso fondamentale dato, nel 1973, alla creazione della Asociación Argentina de Mimo. Molti anche i premi alla carriera conferitigli, tra gli altri, dall'Istituto Nazionale del Teatro e dall'Università di Buenos Aires. (Francesca Romana Rietti)]*

### *Una notte all'inizio del 1976*

Quando i militari presero il potere ebbi paura, in particolar modo per via della mia amicizia con alcuni membri del Partito Comunista al quale idealmente aderivo. Non mi iscrissi mai a nessun partito politico, una cosa che – a quell'epoca – vivevo con molti sensi di colpa. Se a volte davo l'impressione, per il mio modo di pensare, di essere un attivista e un militante comunista lasciavo che lo credessero.

Per questa ragione, una volta arrivata la dittatura, cominciai ad avere paura anche per mia moglie, María Julia Harriet. Le parlavo spesso del pericolo che ci potessero fare qualcosa. Mia moglie non era un'attivista politica e per di più, a livello economico, apparteneva a una "famiglia bene", i suoi erano dei proprietari terrieri e la sua era una famiglia che si poteva chiamare alto-borghese e con un tocco di aristocrazia.

Una notte i militari vennero a cercarmi direttamente a casa. Quando sentì suonare il campanello e battere colpi alla porta, mia moglie andò a rispondere: le dissero che se non avesse aperto avrebbero buttato giù la porta. Con molta prontezza lei replicò che si sarebbe prima



vestita e poi li avrebbe fatti entrare. Con questa scusa riuscì a guadagnare almeno un po' di tempo perché i militari si comportarono "decentemente" e aspettarono.

Venne poi al lato del letto e mi disse che erano venuti a prendermi: dovevo scappare via passando dal balcone di dietro per calarmi fino al piano di sotto. Rimasi perplesso, ma poi mi affidai alla mia destrezza fisica e feci esattamente così. Mia moglie e il mimo mi hanno salvato.

Mi dondolavo, aggrappandomi alla ringhiera del balcone e, dandomi lo slancio, cercai di arrivare al piano di sotto. Da lì raggiunsi il balcone di una vicina amica di María Julia, e mi nascosi dietro alcune piante, mentre guardavo la luce dei riflettori passare a pochi centimetri di distanza. Decisi di sfondare al più presto la porta-balcone della nostra amica. Allontanandomi dalle luci mi precipitai verso la porta. La ruppi e corsi a cercarla nella sua camera da letto. Volevo arrivare il più velocemente possibile, per non spaventarla e in modo da evitare che mi picchiasse o mi uccidesse scambiandomi per un ladro.

Lei accese la luce, sconvolta. Io non riuscivo né a parlare né a muovermi. Mi guardò dalla testa ai piedi e fu solo allora che mi resi conto di essere nudo. Le chiesi un paio di pantaloni e cominciai a raccontarle cosa stesse succedendo. Intanto si sentivano i militari che facevano un rumore infernale (lanciavano cose, mettevano a soqquadro, rompevano). Solo dopo venimmo a conoscenza del fatto che già nel pomeriggio erano venuti nel palazzo per chiedere se fossimo o meno persone benestanti. Di notte vennero con i furgoncini e si portarono via molte cose nostre: era quello che chiamavano il "bottino di guerra". Mia moglie venne sequestrata.

Fu l'inizio di un'altra vita. Cominciai a vedere persone influenti, parenti, amici, solo per sapere qualcosa su mia moglie. Telefonai a un noto avvocato fortemente legato alla scena teatrale che mi disse immediatamente di rivolgermi a un altro suo collega specializzato in questo tipo di casi e nello stesso tempo continuò comunque a orientarmi e ad aiutarmi in molti modi. Per esempio, mi trovò un posto per dormire nella casa di uno dei suoi clienti a Hurlingham, un po' fuori Buenos Aires. L'altro avvocato aveva una grande reputazione ed era quello incaricato di presentare l'atto dell'*hábeas corpus*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> È una richiesta legale, di difesa, affinché una persona detenuta illegalmente sia condotta davanti a un Giudice Istruttore perché ordini il suo immediato rilascio o

La Compagnia e la Scuola<sup>2</sup> hanno potuto continuare a esistere e a creare grazie alla fedeltà, alla lealtà e all'appoggio, tra gli altri, di Georgina Martignoni e Willy Manghi<sup>3</sup>. Tanto io come loro sapevamo bene che la Scuola e la Compagnia erano bersagli della dittatura militare e che la nostra stessa esistenza metteva in pericolo la vita di mia moglie che era stata certamente portata in un centro di detenzione clandestino. A tutto questo si aggiungeva il problema che sarebbero sempre potuti venire a cercare me, che ero il vero obiettivo dei militari.

María Julia venne liberata pochi giorni dopo, probabilmente perché i militari non trovarono nessuna prova contro di lei o perché si resero conto che non aveva nulla a che fare con la lotta armata e la militanza in un partito politico. Tuttavia subì ugualmente diverse forme di tortura, fisica e psicologica, alcune delle quali particolarmente umilianti.

Quando venne rimessa in libertà, in un luogo completamente isolato, la prima cosa che fece fu chiamare Georgina che le offrì tutto il suo aiuto e la ospitò generosamente a casa sua: in un momento simile era un'azione molto compromettente e rischiosa. Appena mi chiamarono arrivai anche io e Georgina ospitò anche me e lo fece anche se non si sapeva se i militari stessero o meno continuando a cercarmi. Dopo alcuni giorni tornammo a casa, non ricordo cosa successe. Sicuramente passammo molto tempo a ricostruire il nostro mondo.

Ripresi le mie prove e le mie lezioni: pianificavo sempre il modo in cui sarei potuto scappare se fossero arrivati di nuovo a cercarmi. Passavo il tempo a pensare come sarei potuto fuggire nel caso mi avessero attaccato. Cambiai il mio modo di salire e scendere dai trasporti pubblici, di camminare in strada, di parlare, di vestirmi. Non seppi mai se, in quel frangente, ero o meno un obiettivo. Alcuni mesi dopo, tramite i miei avvocati, venni a sapere che non lo ero o avevo smesso

il relativo processo legale. La locuzione latina significa letteralmente: che tu abbia corpo. Si tratta quindi di richiedere alla giustizia la *presenza* di un corpo. Nel caso della moglie di Elizondo la richiesta venne firmata da Georgina Martignoni [N.d.C.].

<sup>2</sup> L'autore si riferisce alla Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal e alla Compañía Argentina de Mimo da lui dirette e fondate, rispettivamente, nel 1964 e nel 1965 [N.d.C.].

<sup>3</sup> Formatosi con Ángel Elizondo alla fine degli anni Sessanta fu, tra il 1974 e il 1976, il primo docente della Scuola e poi, tra il 1970 e il 1971, uno dei membri della Compagnia [N.d.C.].

di esserlo. Per via di un commento di un parente (militare), pensammo che fossero nati sospetti dal fatto che avevamo spesso viaggiato in Europa. In realtà pochi giorni prima che i militari entrassero a casa nostra un amico d'infanzia di María Julia l'aveva chiamata, per venirci a trovare dopo molto tempo (io non lo conoscevo) e si erano incontrati (io non potei andare). Poi venne sequestrato e di lui non sapemmo più nulla. Molto tempo dopo capimmo che erano venuti a cercarci perché il nostro indirizzo era annotato nella sua agenda. In questo incontro voleva proporci di fare della nostra casa un ufficio postale alternativo per la comunicazione della guerriglia armata che spesso usava i "civili".

Durante tutto questo tempo nella Scuola nessuno venne a sapere quello che stava succedendo a María Julia, tranne alcuni elementi del personale docente che ci erano molto vicini. E poi non volevamo in alcun modo rivelare delle informazioni segrete o metterci e mettere gli altri in pericolo. Forse oggi sembra tutto esagerato, ma all'epoca non lo era affatto per via del clima di terrore che si stava vivendo. Le persone legate al mondo all'arte venivano catalogate come gente di sinistra, e per certi versi era anche vero.

Dopo tutto quello che successe decidemmo di cambiare appartamento. Poco dopo lo vendemmo per comprarne uno nuovo. È stata una bella idea!

#### 1976 Los diariosss, "*Liberazione e gioco*"<sup>4</sup>

Nel contesto dell'Argentina di quegli anni mi era quasi impossibile provare l'opera che stavamo creando, *Los diariosss*, che comunque riuscì a debuttare nel settembre del 1976, in piena dittatura militare. Il fatto che fossimo tollerati non ci evitò le visite periodiche di controllo delle persone incaricate della censura che forse intuivano i messaggi che, come mimi, stavamo lanciando anche se non usavamo le parole. Alla luce di questo contesto storico mi pare importante sottolineare le peculiarità del processo creativo di questo nostro lavoro. Fino ad allora le lezioni della Scuola erano divise nelle due sezioni di "Teoria" e "Teoria e improvvisazione" perché era quello il modo in cui venivano

<sup>4</sup> Si veda la nota 18 del saggio di Ignacio González contenuto in questo Dossier [N.d.C.].

organizzate nelle scuole europee di mimo. All'improvviso ebbi l'iniziazione di aprire una nuova sezione che avrebbe riguardato una sfera liberatoria e ludica del lavoro: mi sembrava potesse complementare molto bene le altre due. Per un anno nella Scuola, per capire se e come poteva funzionare, si fecero solo classi di questa sezione che chiamai "Liberazione e gioco". Il risultato all'inizio fu incoraggiante, ma alla fine per le persone si rivelò estenuante per via della sua forte carica anti-inibitoria e di sfogo e nella scuola rimase un solo allievo! Eppure decisi che a prescindere dal fallimento finale, ci fosse una parte fondamentale per la pratica attoriale: il potersi liberare e giocare. Tutta la preparazione de *Los diarios* ha ruotato attorno a questa nuova ricerca espressiva e le prove sono state essenzialmente sessioni di "Liberazione e gioco" che iniziavano quasi sempre da un lavoro ludico con i giornali; era mia intenzione limitarmi all'uso di un solo oggetto ma volevo farlo in modo fruttuoso, ovvero, esplorandone tutte le possibilità espressive.

Una volta che, a partire da questa forma creativa, sono riuscito a costruirmi l'opera mentalmente, ho cominciato a organizzare il lavoro degli attori sia a livello tecnico che esperienziale e anche a elaborare la linea narrativa dei contenuti.

Una delle scene si chiamava "La redazione" e non sono mai riuscito a farla funzionare, era piuttosto noiosa; volevo che fosse proprio così eppure non riuscii mai a darle il grado giusto di noia. Mi piace segnalare questo aspetto così chi legge sa che non sempre si è soddisfatti di quello che si sta facendo e molto spesso non si riesce a trovare quello che si sta cercando, forse perché in certe circostanze non si sa neppure quello che si cerca.

Già solo poter fare questo spettacolo, che aveva persino una forte componente ludica, significava per me la possibilità di una "rivincita", piccola e innocente, ma alla fine sempre una rivincita, ed era anche uno strumento per poter dire pubblicamente, in una lingua che a volte non si capisce perché non usa le parole, quale fosse il mio problema e che cosa stesse succedendo. Per esempio, in una delle scene veniva rappresentato il sequestro di una ragazza molto giovane, e veniva torturata, sia pure in una maniera molto astratta. Di tanto in tanto appariva anche qualche cartello con ironici ringraziamenti ai vari proprietari delle differenti testate giornalistiche. Anche i gerarchi militari venivano messi in ridicolo.

Da settembre a dicembre del 1976, *Los diariosss* venne presentata al Teatro Planeta e, da febbraio-marzo fino a settembre, al Teatro Margarita Xirgu. Poi fino a dicembre nella sala grande del Teatro IFT e da lì arrivò alla città di Villa Gesell dove rimase in cartellone per due mesi. Di ritorno a Buenos Aires fu al Teatro Estrellas nel 1978 dove, nello stesso tempo, in una sala differente debuttò un'altra nostra opera, *Ka...kuy*. Quando il teatro Estrellas subì un attentato (misero una bomba e si incendiò), i direttori del teatro decisero di sospendere l'altro nostro spettacolo, *Ka...kuy*, malgrado il successo che stava ottenendo, perché era sul punto di essere proibito. Curiosamente il successo di *Ka...kuy* coincise con una diminuzione del pubblico de *Los diariosss* e così dopo tre anni di repliche decidemmo di sospenderlo.

Credo che il pubblico venisse a vedere *Los diariosss* perché rifletteva, in una chiave molto ironica, le diverse circostanze della nostra vita che appaiono sui giornali. E poi forse, chi lo sa, anche perché lo spettacolo, destinato ai giovani, andò incontro al pubblico che intuiva le possibilità che il corpo ha di parlare. D'altro canto la Scuola si riempì di alunni e arrivò ad averne, durante la dittatura, fino a duecentosessanta. Questo comportò che venissimo controllati dai servizi segreti che cominciarono a infiltrare agenti nella Scuola. Non lo fecero troppo bene perché in alcuni casi riuscimmo a identificarli. Uno di loro, in una particolare circostanza, arrivò addirittura a confessare di essere della polizia. Un altro si tradì con un lapsus linguistico: una volta quando gli chiesi perché facesse tante assenze e se pensava o meno di tornare, confuse il "vado a lezione" con "vado a fare delle indagini"...

### 1978 *Ka...kuy*, le minacce

Il successo ottenuto con *Los diariosss* ci palesò la necessità di andare più in profondità con la ricerca della completa nudità dei corpi in scena e questo processo fu la radice del nostro nuovo lavoro ispirato alla leggenda del Kakuy, profondamente radicata nel folklore del Nord dell'Argentina ma presente, in versioni differenti, anche in Brasile, Paraguay e Perù. Lo spettacolo era in una fase già molto avanzata quando ricevemmo una lettera del direttore del teatro Margarita Xirgu dove

avremmo dovuto debuttare: alcuni rappresentanti del personale del teatro avevano sicuramente spiato le nostre prove e avevano lanciato l'allerta, specialmente per via della nudità. Fu la prima volta che usai il nudo durante quasi tutto lo spettacolo e in modo collettivo: eravamo nel pieno della dittatura militare. Fummo costretti a cambiare il luogo del debutto di *Ka...kuy* che avvenne così nel teatro Estrellas in cui per un mese riempiamo la sua sala più importante. Immediatamente dopo venne presa la decisione di togliere l'opera dal cartellone per timore che si ripettesse quel principio di incendio che era già avvenuto in questo stesso complesso teatrale e che, apparentemente, non era stato un incidente ma una sorta di "monito", o meglio ancora, una minaccia di quello che sarebbe potuto succedere.

La leggenda del Kakuy tratta una storia molto semplice: due fratelli vivono nella selva, lei è "cattiva" e lui è "buono". Lui ha cura di lei e le offre il meglio di sé e di quanto riesce a procacciarsi sulle montagne mentre lei, pigra e insensibile, cerca di ferirlo in ogni modo rispondendo alle sue cure con continue cattiverie. Un giorno il fratello si stanca ed escogita un castigo: scopre nell'albero più alto della montagna un alveare, la conduce fin lì, sale con lei sull'albero e poi scende tagliando i rami. Quando lei si rende conto di cosa è successo, comincia a chiamarlo ma senza ricevere alcuna risposta. Presa dalla disperazione (per le api e perché stava per arrivare la notte) lo invoca con sempre più forza, ma il fratello non tornerà più a cercarla. La leggenda narra che a furia di chiamarlo si convertirà in un uccello notturno, il *kakuy*, il cui canto ricorda le parole "turay, turay" che nella lingua nativa quechua significano "fratello, fratello".

Dunque questa leggenda di origine indigena si limita essenzialmente ad affrontare il conflitto tra il bene e il male, ma io ero interessato a chiedermi perché secondo una credenza popolare – poi attraversata dal cattolicesimo – lei fosse "cattiva" e lui fosse "buono". Leggendo Claude Lévi-Strauss scoprii che tutto girava intorno al tema e al tabù dell'incesto e che il problema era tutto di ordine sessuale: lei era "cattiva" con lui per evitare ogni possibile contatto e non rimanere così incinta del fratello.

All'inizio abbiamo affrontato tutta la situazione a un livello molto teorico, poi siamo passati alla pratica con le sessioni di "Liberazione e Gioco" lasciando che si aprissero canali e aspetti che potevano portarci nella direzione del creare azioni. Un'ulteriore tappa è stata il lavoro

con quello che ho chiamato L'Altro (*El Otro*)<sup>5</sup>, uno strumento che ho trovato per stabilire una connessione con l'inconscio, un canale attraverso il quale cominciare a visualizzare elementi appartenenti a situazioni molto primarie e a mettere in forma di azione pulsioni primitive.

È stato un processo creativo che ha prodotto degli inconvenienti, tanto durante le prove come durante le repliche: combinare il lavoro sull'inconscio con corpi giovani, belli, nudi... Provate a immaginare che tipo di conseguenze poteva avere! In ogni caso, abbiamo lavorato per ottenere un risultato artisticamente di qualità e molto serio. Per me si trattava di uno spettacolo sperimentale, ma nel quale tanto io come la Compagnia avevamo raggiunto un livello di professionalità nel nostro mestiere nel quale il corpo umano era una componente importante per la creazione artistica.

Tornando alla leggenda del Kakuy, nel nostro paese la leggenda è sempre stata, e continua a esserlo, molto radicata soprattutto a Santiago del Estero, una città del Nord che è la più antica dell'Argentina. Nella sua piazza principale esiste una statua di una donna in posa nuda su un albero che si sta per trasformare in un uccello, il *kakuy*. Perché il nudo è più accettabile nella scultura che nel mimo, se entrambe sono espressioni artistiche? [...] Naturalmente per il nostro spettacolo abbiamo preso varie versioni della leggenda e abbiamo anche sviluppato una nostra interpretazione molto personale, seguendo le indicazioni di Levi-Strauss che ricorda come la "vera" leggenda sia fatta di tutte le sue differenti versioni, altrimenti non si tratterebbe di folklore. Malgrado ciò abbiamo mantenuto la caratterizzazione dei due personaggi della storia.

<sup>5</sup> Il lavoro con L'Altro (*El Otro*) è stato usato da Elizondo come elemento per la costruzione drammaturgica. Nel programma di sala dello spettacolo *Apocalipsis según otros* (1980), Elizondo si riferisce all'uso di una tecnica creativa e interpretativa che stava sperimentando da pochi anni nelle sessioni della sua Scuola. Si tratta appunto di questo metodo suggestivo, una sorta di autoipnosi attraverso la quale è possibile accedere a strati piuttosto profondi dell'inconscio per svelarli e farli emergere attraverso canali di comunicazione. L'Altro (*El Otro*), che all'epoca si chiamava *El botón* (Il pulsante), mira a provocare un risveglio cosciente dell'inconscio e, attraverso il lavoro corporeo, a produrre stati al limite del delirio, ma senza che vi sia alcuna perdita di coscienza, è una pratica molto concreta e chiara che non ha nulla di esoterico o magico. Gli stati o deliri simbolici cui si accede attraverso questo metodo sono molto diversi dalla trance di origine mistica indotta dalle pratiche religiose, culturali e rituali. Nelle parole di chi lo pratica ricorre l'idea che L'Altro sia, essenzialmente, uno strumento generatore di una grande verità scenica [N.d.C.].

Lo spettacolo, secondo i canoni classici, era una tragedia, ma gran parte delle scene sono state costruite ed elaborate in chiave comica. Per la Compagnia è stata l'occasione di riaffermare la necessità di lavorare su una forma d'arte argentina e latina e nello stesso tempo è stata anche un'importante esperienza, in prima persona, di trasposizione di un racconto letterario sul piano della narrazione corporea. Dopo un'unica rappresentazione privata fatta tanto per i dirigenti del teatro come per quelli della Società Generale degli Autori Argentini (Argentores)<sup>6</sup>, i primi la proibirono e i secondi la approvarono senza problemi!

*Ka...kuy* è stata l'unica opera nella mia vita che ho riproposto. Venimmo invitati a un festival di pantomima a Colonia, in Germania, nel 1982 e dopo girammo per diverse città tedesche e malgrado venne accolta ovunque molto bene, a Siegen incontrammo alcune resistenze. Il responsabile culturale della regione di Siegerland, Hans Ulrich Kaegi, proprietario del teatro che ci aveva contrattato, era quasi deciso a proibire lo spettacolo per via delle moltissime scene di nudo integrale, ma siccome si trattava di parti fondamentali della struttura dell'opera non potevano in alcun modo essere eliminate. La mattina del giorno in cui era stata programmata la replica nel Teatro Nazionale di Siegen, eravamo pronti a farla in forma privata solo per Kaegi con l'obiettivo di fargli cambiare opinione, ma lui l'aveva già fatto! Quasi tutti i mezzi di comunicazione tedeschi erano arrivati a teatro per registrare questo spettacolo privato che invece riuscì ad andare in scena in forma integrale senza questa replica previa. [...] Questo aneddoto lascia ben intendere come il nudo abbia continuato a essere un elemento tanto di provocazione, quanto di... attrazione.

### *1979 Periberta, la clandestinità*

*Periberta* è stato uno spettacolo che abbiamo replicato per circa due anni e sempre in modo clandestino. Il problema della censura era molto presente e così abbiamo deciso di presentarlo all'interno dell'edificio in cui aveva sede la nostra Scuola e dove c'erano tre, quattro piani di cui potevamo disporre liberamente. L'idea era quella di dare visibilità, di

<sup>6</sup> È il corrispettivo della SIAE, la Società Italiana degli Autori ed Editori [N.d.C.].



comunicare e di esprimere quelle cose che generalmente non venivano mostrate all'interno di una casa. Iniziava a un'ora molto precisa e aveva un pubblico particolare convocato in anticipo. Dovevamo selezionare un massimo di venti persone a sera visto che l'azione si svolgeva in diversi ambienti della casa, alcuni dei quali erano spazi molto ridotti. Lo spettacolo iniziava in strada dove gli attori che interpretavano gli operai che avevano costruito l'edificio invitavano gli spettatori a seguirli e li conducevano in un percorso lungo i diversi spazi della "casa del passato".

Quando si arrivava al piano più alto, alla terrazza, accendevamo un fuoco, mangiavamo e bevevamo qualcosa con gli spettatori. Al momento di fare il tragitto di ritorno e scendere i tre o quattro piani, gli spettatori ripercorrevano gli stessi spazi, ma ora erano completamente diversi. L'idea era che fossero passati all'incirca dieci anni tra la salita e la discesa.

Il titolo che avevamo scelto all'inizio era *Esperienze in libertà* ma dato il pericolo che questo nome comportava nel contesto della dittatura, lo abbiamo cambiato ma in modo che potesse conservare un frammento delle due parole principali: *esperienza* e *libertà* (*experien-cia* y *libertad*: *peri* y *berta*) nessuna delle quali costituiva una sillaba completa, e insieme evocavano un nome di donna. Decidemmo di fare uno spettacolo che non avesse nessun tipo di promozione di massa e di trattare soprattutto temi trasgressivi della morale dominante a quel tempo.

A differenza degli spettacoli precedenti nei quali avevo usato il nudo (*Los diariosss* e *Ka...kuy*), in *Periberta* la nudità aveva un carattere più sovversivo. In *Los diariosss* il nudo venne usato in una piccola scena, molto bella, che consisteva nel bacio tra un uomo e una donna. Nulla di più. Era una sorta di schermo, come se si trattasse di dare una notizia. In *Ka...kuy*, aveva finalità plastiche, estetiche, e di ordine drammatico. In *Periberta* il nudo era funzionale a uno scopo "paraculturale", ovvero, al di fuori, al lato della cultura (non contro come suggerisce il termine americano "controcultura" e dal quale all'epoca eravamo certamente influenzati). C'erano scene in cui si mostravano esplicitamente le parti più oscene del corpo, come l'ano e la vagina. Era qualcosa che avveniva persino a dispetto del mio stesso pudore e della morale religiosa che fu parte della mia prima infanzia.

D'altra parte, nel corso dell'intera opera, c'era un livello di im-

provvisazione e di spontaneità molto forte e combinata con elementi precedentemente fissati. Per esempio, in una scena un attore rimaneva chiuso in una stanza molto grande e lasciava che il suo inconscio rispondesse a una serie di domande che erano proiettate al fondo della sala. Le domande erano state fissate, erano sempre le stesse, ma le risposte cambiavano ogni sera:

Cosa ti piace fare?  
 Cosa non ti piace fare?  
 Cosa pensi della gente che ti sta osservando in questo momento?  
 Come è stata la tua nascita?  
 Raccontaci o rappresentaci un sogno.  
 Cosa ne pensi di tua madre?  
 Cosa ne pensi di tuo padre?  
 Cosa ne pensi degli animali?  
 ... e del cane?  
 Cosa ne pensi della morte?  
 Cosa ne pensi del sesso?

Per tutte queste domande a volte c'erano delle risposte inattese profondamente commoventi persino per lo stesso attore. Come ho già detto, *Periberta* consisteva di un viaggio di andata e ritorno. Al ritorno i luoghi che il pubblico aveva attraversato e visto all'andata erano profondamente mutati. Il tempo era trascorso e gli spazi e gli abitanti di ciascun luogo non erano più gli stessi. Le scene della "discesa" erano profondamente diverse da quelle della "salita".

Non ricordo bene l'ordine, né che azioni e scene si facessero, ma questi sono alcuni frammenti della mia memoria:

*Superman*. In una delle prime tappe dell'itinerario si apriva una porta-balcone che dava sulla strada e si vedeva Superman "volare" sopra le terrazze degli edifici circostanti. Come era possibile? Dal tetto del palazzo di fronte l'attore Superman restava in uno stupendo equilibrio su un piede e con il corpo in posizione orizzontale, girava e si spostava nello spazio dando la netta sensazione di essere in volo. Naturalmente, era aiutato anche dagli effetti e dai giochi di luci e, ancor più, dall'immaginazione delle persone. I bambini del quartiere venivano sempre a chiederci a che ora avrebbero visto volare Superman! *Il bagno*. Gli spettatori si accomodavano nella toilette dove veniva ripro-

dotta una registrazione di Jorge Luis Borges, mentre uno o due attori entravano in bagno per fare le azioni proprie di quell'ambiente, bisogni fisici e necessità igieniche. Il suono delle azioni che si ascoltavano all'interno del bagno faceva da contrappunto alla voce e al modo di parlare di Borges che discuteva di temi molto profondi e complessi. *Il cornicione*. Nel corso di una prova, un attore mi mostrò come rimaneva in equilibrio in stato di trance sul bordo di un cornicione. Dovetti proibirgli di farlo se non con una rete di sicurezza, come si fa nei circhi, nel caso in cui avesse perso l'equilibrio. Alla fine, facemmo la scena così. *L'anguria*. La scena consisteva semplicemente nell'azione di mangiare un'anguria. La particolarità era che l'attrice che conduceva l'azione lo faceva in modo molto erotico e selvaggio. Evocava, attraverso differenti gamme e sfumature, la relazione che c'è tra sesso, violenza e piacere. *Il parto*. Era un parto la cui recitazione era molto verosimile e commovente. Era di per sé una scena forte e che doveva arrivare a essere persino scioccante perché lasciava osservare tutto quello che di una nascita non veniva mostrato. Il dolore, la naturalità, la scomodità che poteva suscitare essere presenti a questa situazione tanto intima della vita di una donna.

*Periberta* è stato lo spettacolo che mi ha dato accesso a un livello strano e non convenzionale dell'agire scenico senza fare compromessi e concessioni. Per fortuna, grazie alla cura che avemmo nel fare qualcosa di così complesso nel difficile e pericoloso contesto sociale in cui stavamo vivendo, potemmo risparmiarci la censura "ufficiale". Se è vero che non ci venne proibito lo spettacolo, è altrettanto vero che la paura e il rischio erano presenti con noi a ogni replica. Decidemmo di interrompere *Periberta* quando San Giovanni arrivò a bussare con insistenza alla nostra porta: iniziammo così le prove di *Apocalipsis según otros*.

### 1980 Apocalipsis según otros, la censura

Atto unico la cui logica interna prevedeva tre parti, *Oscurità*, *Crisi* e *Rivelazione*, *Apocalipsis según otros* è, probabilmente, lo spettacolo più importante che abbia mai fatto. Tutto ebbe inizio con la lettura dell'*Apocalisse* di San Giovanni e con una domanda: che forma avrebbe potuto prendere l'*Apocalisse* nel contesto che stavamo vivendo in

quel particolare momento storico? Arrivammo alla conclusione che la rappresentazione dell'Apocalisse dovesse essere quella del conflitto più importante e terribile sperimentato da ciascuno dei membri della Compagnia. Questa proposta colpì tutti e diede vita a più di un centinaio di proposte da cui ne selezionammo una per ciascun attore. Naturalmente quelle che rimasero subirono forti cambiamenti. Ogni conflitto venne trattato in una o più scene direttamente con chi l'aveva proposto, ma anche con l'aiuto delle altre persone della Compagnia. Fu lo spettacolo nel quale lavorai di più con il sistema creativo che ho chiamato L'Altro.

L'opera iniziava con uno degli attori che entrava in scena scendendo da una scala, in stato di trance, suonando la fisarmonica e improvvisando suoni. Era il personaggio ambulante (un San Giovanni contemporaneo) che attraversava le diverse scene e la cui narrazione univa un conflitto con l'altro. Credo che la prima scena fosse quella di una coppia che discuteva esasperando la violenza fisica. In altre generammo immagini molto forti, utilizzando il fuoco, un boa vivo (che veniva "partorito" da una donna), il nudo, le grida... Il teatro del Picadero, dove debuttammo, era molto particolare perché aveva due platee che si fronteggiavano: in una stavano gli spettatori e nell'altra mettemmo dei manichini a grandezza naturale che esprimevano diversi personaggi ed emozioni, in modo che funzionasse da specchio al pubblico. A volte si svolgevano più scene contemporaneamente, poiché lo spazio era concepito per una scena centrale, due piccoli spazi laterali su un livello più alto, e due sul livello superiore (a sinistra e a destra) che si collegavano alla scena centrale.

Lo spettacolo si concludeva con l'ingresso, dal basso, di tutti i personaggi, nudi, infangati, che si azzuffavano tra loro e si arrampicavano sui banchi dei manichini contro cui scaricavano tutta la loro violenza.

Il Teatro del Picadero fu chiuso a causa di *Apocalipsis según otros* e la stessa misura venne applicata ad altri spettacoli in programma, tra cui quello diretto da Rubens Correa basato sul testo di Roberto Alrt, *Los siete locos*, forse lo spettacolo più bello che abbia visto in tutta la mia vita. Tempo dopo, avrebbe ricevuto il premio Molière, che era allora il riconoscimento più importante del teatro argentino. Fortunatamente, il teatro venne riaperto pochi giorni dopo e poterono riprendere lo spettacolo, a differenza di quanto accadde a noi con *Apocalipsis según otros* che fu invece proibita per sempre.

Con *Los diariosss* avevamo subito il primo tentativo di censura, ma lo spettacolo era riuscito a rimanere in programma per tre anni in piena dittatura civile-militare. Con *Ka...kuy* ci furono problemi con il teatro Margarita Xirgu e lo portammo al teatro Estrellas, ma anche qui i rumori di possibili censure non si placarono e anche dopo un mese di repliche ricevevamo costantemente le visite di controllo dei censori che alla fine dello spettacolo dovevo a volte incontrare per rispondere alle loro domande. Addirittura un giorno ero a Córdoba per fare un laboratorio e a causa di una possibile proibizione dovetti tornare con urgenza a Buenos Aires dove incontrai il segretario della cultura della città che mi suggerì di coprire i nudi: decisi di non farlo e l'amministrazione decise di interrompere le repliche per non avere ulteriori problemi dopo l'evidenza di un tentativo di incendio del teatro. Quella per *Apocalipsis según otros* fu invece una proibizione diretta. Fu una misura che ci sorprese molto perché avevamo tenuto conto di quanto ci aveva indicato in anticipo l'ente di qualificazione: ridurre il nudo al minimo indispensabile. In quel momento non pensavamo che lo spettacolo avrebbe potuto scontrarsi con altri tipi di problemi dal momento che non avremmo affrontato in modo scoperto ed esplicito né questioni politiche, né problemi famigliari, ma ci saremmo concentrati sulle crisi dell'uomo con sé stesso. Avevamo trasposto la dimensione universale dell'Apocalisse di San Giovanni a quella individuale di ciascun interprete. Lo spettacolo, così come lo videro i membri della commissione municipale che fissava i parametri di qualità, aveva solo un nudo femminile (di circa tre minuti) e uno maschile (di soli due minuti). Nel complesso le scene di nudo non superavano il cinque per cento della totalità dello spettacolo. Evidentemente, la censura veniva da tutt'altro: l'uso e l'abuso della violenza, il caos di alcune scene e la forza dirompente di certe immagini.

Come era già successo con *Ka...kuy*, durante tutto il tempo delle repliche, ricevevamo le visite dei censori e nel corso degli incontri con loro continuammo a ripetere che, se necessario, avremmo potuto cambiare le poche scene di nudo presenti perché a differenza di altri casi qui l'essenza artistica del lavoro non ne avrebbe risentito. Non ci fu nulla da fare: *Apocalipsis según otros* venne proibita e censurata con grande rapidità senza possibilità di fare alcun cambio, chissà che il precedente con *Ka...kuy* non abbia giocato la sua parte...

L'anno successivo, il 28 luglio 1981, al Teatro del Picadero venne inaugurato il ciclo di Teatro Abierto<sup>7</sup>. Una settimana dopo la sala venne incendiata da un comando militare al servizio della dittatura.

<sup>7</sup> Movimento artistico e teatrale sorto a Buenos Aires nel 1981 per impulso di Osvaldo Dragún – drammaturgo, pedagogo, organizzatore argentino e fondatore della EITALC (Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe) – e che vide riuniti alcuni drammaturghi e drammaturghe tra cui Roberto Cossa, Alberto Drago, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky, Roberto Perinelli, Diana Raznovich e Carlos Somigliana, appartenenti alla generazione dei Teatri Indipendenti degli anni Cinquanta. A unirli fino al 1985 fu la necessità di riaffermare l'esistenza di una drammaturgia argentina isolata dalla censura nelle sale del teatro ufficiale e silenziata nelle scuole teatrali statali.

Aldo Roma

RIPENSARE IL TEATRO DI COLLEGIO  
D'ETÀ MODERNA  
(ROMA, SECC. XVII-XVIII)\*

Quando si parla di *teatro di collegio* solitamente ci si riferisce a una pratica o tuttalpiù a una non meglio precisata forma drammatica, individuate da un confine spaziale o culturale: il teatro realizzato, tra la fine del XVI secolo e la fine del XVIII, nel (o per il) contesto di istituzioni preposte alla formazione dei giovani provenienti perlopiù dai ceti medi e alti della società. *Teatro di collegio* è in effetti una formula che ha una qualche sua utilità proprio perché rimanda immediatamente a una particolare zona della storia dello spettacolo, dove il teatro sembra circoscritto in un ambiente culturale specifico che pertanto lo rende concettualmente accessibile a livello storiografico. Si tratta però di una formula storiografica che, come ogni altra, impone cautele e verifiche attente, e che può anche necessitare di ridefinizioni in base alla scelta di un certo oggetto di studio o alla scala adottata per osservarlo<sup>1</sup>.

\* Questo studio è frutto di una ricerca condotta tra il 2018 e il 2020 nell'ambito del progetto ERC PerformArt, diretto da Anne-Madeleine Goulet (CNRS - École française de Rome; Grant Agreement n. 681415), e attualmente in via di ampliamento nell'ambito del progetto *De l'exercice d'un pouvoir culturel. Le mécénat musical des cardinaux protecteurs de couronne à Rome au Seicento*, diretto da Émilie Corswarem (Université de Liège; Fonds de la recherche scientifique - Mandat d'Impulsion Scientifique 2021, n. 40008038). Nel testo sono adoperate le seguenti sigle: ACN = Roma, Archivio del Collegio Nazareno; AGSP = Roma, Archivio generale delle Scuole pie; ASC = Roma, Archivio storico Capitolino. Le fonti archivistiche accompagnate dalla dicitura DB-PerformArt saranno a breve consultabili sul sito web del progetto ERC *PerformArt*, <<https://performart-roma.eu/>> (questo e i successivi URL sono stati consultati l'ultima volta il 3 giugno 2022).

<sup>1</sup> Impiego il termine *scala* secondo il significato attribuitovi in Giovanni Levi, *On microhistory*, in *New perspectives on historical writing*, edited by Peter Burke, Cambridge, Polity Press, 1991, pp. 93-113: «The unifying principle of all microhistorical research is the belief that microscopic observation will reveal factors previously unob-

In questo studio intendo riflettere su alcune criticità della definizione *teatro di collegio* che emergono dall'indagine sul contesto dei collegi romani tra Sei e Settecento. Ho scelto di guardare il fenomeno nella lunga durata e secondo una prospettiva comparata tra istituzioni diverse, conscio del rischio di forzature e spaesamenti che potrebbero derivare da un simile approccio, ma certo dell'arricchimento che può conseguire dalla variazione di punto e scala di osservazione. Privilegerò i riferimenti all'ambiente del Collegio Nazareno, che finora è quello che ho avuto modo di esaminare con più profondità, ma farò in modo di non trascurare altri contesti significativi e maggiormente documentati del panorama romano.

### *Praeliminaria*

In un illuminante saggio di una ventina d'anni fa, Ferdinando Taviani riflette intorno al senso del teatro per la cultura gesuitica e si sofferma sulle questioni di metodo che lo studio degli spettacoli di collegio implica:

Il problema dei problemi, nello studio del teatro gesuitico, non deriva dal non conoscere a sufficienza la materia da studiare, ma dalla difficoltà di stabilire *come e perché* studiarla.

Da quasi un secolo, nella storia degli studi teatrali, il teatro gesuitico è presentato come uno di quegli argomenti che *sarebbe urgente indagare*, mentre poi non ci si sente mai soddisfatti dalle indagini effettivamente svolte.

Mi permetto di avanzare un'ipotesi: che sia un tema che irrimediabilmente sbiadisce se lo si esamina nel contesto della storia degli spettacoli e della letteratura teatrale<sup>2</sup>.

served. [...] Phenomena previously considered to be sufficiently described and understood assume completely new meanings by altering the scale of observation». Cfr. anche Jan de Vries, *Playing with scales: the global and the micro, the macro and the nano*, in *Global history and microhistory*, edited by John-Paul Ghobrial, «Past & Present», Supplement 14, 2019, pp. 23-36; *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, textes rassemblés et présentés par Jacques Revel, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996, trad. it. *Giochi di scala. La microstoria alla prova dell'esperienza*, Roma, Viella, 2006.

<sup>2</sup> Ferdinando Taviani, *Il teatro per i gesuiti: una questione di metodo*, in *Alle origini dell'Università dell'Aquila. Cultura, università, collegi gesuitici all'inizio dell'età moderna in Italia meridionale*, Atti del convegno internazionale (L'Aquila,



Le considerazioni di Taviani qui riportate giungono in verità ad alcuni decenni di distanza dal suo fondamentale volume dedicato a *La fascinazione del teatro*, nel quale aveva esaminato la polemica anti-teatrale di matrice controriformista portata avanti per oltre un secolo dai padri della Compagnia di Gesù (e non solo) contro gli spettacoli mercenari<sup>3</sup>. Nell'apparente ipocrisia, nella «doppiezza» dell'atteggiamento dei gesuiti – «praticare il teatro in proprio, spregiarlo e condannarlo se fatto dagli altri»<sup>4</sup> – Taviani riconosce piuttosto un particolare sguardo, un orizzonte mentale e culturale specifico e diverso dal nostro, per il quale la pratica del teatro nel contesto dei collegi non è e non può essere assimilabile ai teatri commerciali né ad altre pratiche teatrali nella società del tempo.

Da questa indicazione di metodo discende lo stimolo a studiare il teatro di collegio «tenendo conto non del contesto teatrale, ma del contesto del collegio», ovvero la necessità di valutare il senso degli spettacoli di collegio alla luce del *cursus studiorum* all'interno del quale la pratica del teatro, anziché condannata, è invece accolta e favorita<sup>5</sup>.

Perdipiù, tale prospettiva consente – per contrasto – di far emergere l'incessante sforzo dei gesuiti per appropriarsi dell'organizzazione del tempo festivo<sup>6</sup>, allorché nei collegi gli spettacoli, se dapprima sono promossi specialmente in occasione della fine dell'anno accademico e dunque dell'inizio delle vacanze autunnali, col passare degli anni finiscono sempre più per sovrapporsi ai festeggiamenti carnascialeschi:

Visto in questo modo il teatro gesuitico acquista un carattere fortemente significativo, perché si esaltano le sue differenze: la si può vedere come pratica d'una comunità che si contrappone o si distingue dai modi con cui il teatro e gli spettacoli vengono praticati nella società circostante<sup>7</sup>.

8-11 novembre 1995), a cura di Filippo Iappelli e Ulderico Parente, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2000, pp. 225-250: 244 (corsivo nel testo).

<sup>3</sup> Cfr. Ferdinando Taviani, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.

<sup>4</sup> Ferdinando Taviani, *Il teatro per i gesuiti*, cit., p. 226.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. 228. L'intuizione di Taviani si fonda sul trattato *Della christiana moderatione del theatro* (1648; 1° ed. 1646) del gesuita Giovanni Domenico Ottonelli, da lui ampiamente studiato (cfr. Id., *La commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., pp. 465-467).

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 244.

### *Roma plurale*

Quello della Roma secentesca è stato probabilmente uno dei territori privilegiati degli studi sul teatro di collegio. E non poteva essere altrimenti, anzitutto per la sterminata messe di fonti che documentano la pratica delle arti performative nel contesto dei collegi romani. Già Taviani, nel succitato saggio, segnalava le ricerche di Bruna Filippi allora in corso e che sarebbero poi sfociate nel volume *Il teatro degli argomenti*, un ricco catalogo – preceduto da uno studio compiuto proprio alla luce «del contesto del collegio» – che compendia e analizza gli *argomenti* o *scenari* di decine di rappresentazioni teatrali promosse dai gesuiti nel corso del Seicento nel Collegio Romano e nel Seminario Romano<sup>8</sup>. Si tratta senza dubbio di un fondamentale strumento bibliografico che ha avuto il merito, fra gli altri, di stimolare una riflessione intorno alle tracce di una pratica di lunga durata e di mostrarne l'omogeneità, la coerenza e la funzionalità rispetto a un progetto pedagogico ben preciso.

Degli studi sullo spettacolo di collegio nel contesto (non solo) romano è tuttavia doveroso evidenziare alcune tendenze e orientamenti diffusi che hanno vincolato i discorsi e che hanno inevitabilmente condizionato e lo sguardo storiografico e la nostra idea sul tema.

Un sospetto, forse superficiale ma nondimeno carico di conseguenze sul piano metodologico, che affiora subito dall'esame dello sguardo

<sup>8</sup> Cfr. Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 2001. I cosiddetti *argomenti* o *scenari* hanno caratteristiche formali specifiche, che è importante tenere in conto per comprenderne la genesi e le funzioni e che sono dunque indispensabili quando si voglia impiegarli come fonti per la storia dello spettacolo (su questo si veda *ivi*, pp. 16-26; Gloria Staffieri, *Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo*, in *Le parole della musica*, vol. II: *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, pp. 3-31). Gli studi cui Taviani fa riferimento sono: Bruna Filippi, «...Accompagnare il diletto d'un ragionevole ammaestramento...». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e Storia», n. 16, 1994, pp. 91-128; Ead., *Il teatro al Collegio Romano dal testo drammatico al contesto scenico*, in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Atti del convegno internazionale del Centro studi sul teatro medievale e rinascimentale (Roma, 26-29 ottobre 1994; Anagni, 30 ottobre 1994), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 161-182.

comune sullo spettacolo di collegio è un certo dominio assunto negli studi dall'equivalenza tra "teatro di collegio" e "teatro gesuitico". E ciò, malgrado non tutti i collegi in cui il teatro era una pratica consuetudinaria fossero necessariamente amministrati dalla Compagnia di Gesù – a Roma, ad esempio, il Collegio Clementino era diretto dai padri somaschi, il Collegio Nazareno dagli scolopi<sup>9</sup>. E malgrado, inoltre, la drammaturgia rappresentata all'interno dei collegi, e di quelli gesuitici compresi, non necessariamente avesse una matrice gesuitica – si pensi alla drammaturgia classica francese, della quale le scene dei collegi italiani dall'ultimo quarto del Seicento in poi costituirono un canale di diffusione sostanziale<sup>10</sup>, o al caso estremo dell'*Erotodynamia, ovvero Potenza d'amore*, una commedia di Marcantonio Raimondi contenente svariati passaggi faceti e finanche osceni eppure rappresentata nel 1614 al Collegio Capranica, un'istituzione governata dal clero secolare<sup>11</sup>.

L'equivalenza tra "teatro di collegio" e "teatro gesuitico", che sembrerebbe avere il sentore di un'egemonia culturale, è piuttosto la risultante di almeno due fattori, uno di ordine storico-fattuale e uno documentale: *ab origine*, è la cultura gesuitica che di fatto ha impostato e diffuso il modello pedagogico, poi divenuto egemone in tutta Europa e

<sup>9</sup> Cfr. Roberto Sani, *Istruzione, educazione e carità*, in *Storia religiosa dell'Italia*, vol. II, a cura di Luciano Vaccaro, Milano, Centro Ambrosiano, 2016, pp. 517-539; Id., *Storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche nell'Italia moderna*, Milano, Franco Angeli, 2015; *Scuola e itinerari formativi dallo Stato Pontificio a Roma Capitale. L'istruzione superiore*, a cura di Carmela Covato e Manola Ida Venzo, Milano, Unicopli, 2010; *La "Ratio studiorum": modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Gian Paolo Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981; Gian Paolo Brizzi, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder, 1981, pp. 177-204.

<sup>10</sup> Cfr. Luigi Ferrari, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, Paris, Librairie ancienne Édouard Champion, 1925; Giovanni Saverio Santangelo, Claudio Vinti, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981.

<sup>11</sup> Marcantonio Raimondi, *L'Erotodynamia, ovvero Potenza d'amore*, Viterbo, Appresso il Discepolo, 1614 (1° ed., stampata con dedica al cardinal Bonifazio Bevilacqua). Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, in collaborazione con Orietta Sartori, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988-1997, vol. I (1988), pp. 82, 118-119, 191; vol. II (1997), p. CXVI; Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento: storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978, p. CIX, nota 7.

anche oltre, all'interno del quale alla pratica del teatro era stata trovata una sua collocazione e una sua ragion d'essere<sup>12</sup>; *ex post*, le fonti superstiti che informano sul teatro gesuitico sono numerosissime e di più facile accesso rispetto a quelle relative ai teatri dei collegi degli altri ordini religiosi.

Dell'elemento storico-fattuale si potrebbero discutere le cause e individuare i nessi problematici che, nella storia politica e culturale europea, portarono all'affermazione del modello pedagogico gesuitico; ma è, questo, un tema su cui la storiografia si è ampiamente soffermata e che comunque solo tangenzialmente pertiene agli studi teatrologici<sup>13</sup>. L'altro fattore, che riguarda la natura e la quantità delle fonti pervenute, appare più cogente perché passibile di direzionare surrettiziamente tematiche e orientamenti metodologici della ricerca.

La questione della quantità delle fonti gesuitiche rispetto a quelle degli altri ordini religiosi è senz'altro correlata al fatto che alla Compagnia di Gesù era affidato un gran numero di istituti formativi, aventi peraltro diverse vocazioni (collegi, convitti, seminari, noviziati): solo nella capitale pontificia, oltre al Seminario e al Collegio Romano, i gesuiti sovrintesero con più o meno continuità anche al governo dei collegi nazionali (il Germanico-Ungarico, il Greco, l'Ibernese, l'Inglese, l'Irlandese, il Maronita, lo Scozzese)<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, Actes du colloque (Paris, 17-19 novembre 2005), sous la direction d'Anne Piéjus, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007; *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, cit.; Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990, trad. it. *Eroi e oratori. Retorica e dramaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990; Aldo D. Scaglione, *The liberal arts and the Jesuit college system*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins B.V., 1986; Jean-Marie Valentin, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680): salut des âmes et ordre des cités*, 3 t., Bern-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1978. Sul teatro nel contesto delle missioni gesuitiche si veda la bibliografia segnalata in Jost Eickmeyer, "Theatrum mundi": Jesuit school drama across the world, in Id., *Between religious instruction and "theatrum mundi": the historiography of Jesuit drama (seventeenth to twenty-first centuries)*, in *Jesuit historiography online*, 2016, <[http://dx.doi.org/10.1163/2468-7723\\_jho\\_SIM\\_192593](http://dx.doi.org/10.1163/2468-7723_jho_SIM_192593)>.

<sup>13</sup> Cfr. Sabina Pavone, *I gesuiti dalle origini alla soppressione, 1540-1773* [2004], Roma-Bari, Laterza, 2021; *The Jesuits: cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*, 2 voll., edited by John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, Toronto, University of Toronto Press, 1999-2006.

<sup>14</sup> Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., vol. I, *ad ind.*; vol. II, pp.

Il problema invece della qualità delle fonti – della loro natura – e della loro accessibilità è utile osservarlo al rovescio, a partire cioè dall'orizzonte storiografico e dalla valutazione dei criteri con i quali si è generalmente operata la pur necessaria selezione del materiale su cui basare lo studio del teatro di collegio nel contesto romano.

Le tipologie di fonti cui la storiografia ha fatto ricorso più di frequente sono, evidentemente, quelle inerenti all'universo drammatico, e sono in particolare materiali a stampa, che peraltro afferiscono soprattutto al contesto gesuitico. Si tratta certo della già menzionata serie di *argomenti*, che a Roma – è bene ricordarlo – nei secoli XVII e XVIII furono stampati ugualmente da istituti altri rispetto a quelli gesuitici<sup>15</sup> e che, essendo pervenuti in modo assai lacunoso, non riflettono che in minima parte l'entità e la geografia del fenomeno<sup>16</sup>. Ma si trat-

CVIII-CXVII. I collegi nazionali, al pari delle altre istituzioni cittadine deputate alla tutela degli stranieri residenti a Roma, erano posti sotto l'egida del cardinale protettore della relativa nazione o corona, il quale curava gli interessi dei collegiali presso la Curia pontificia e interveniva nel caso di dissidi e attriti con la direzione gesuitica; per il caso del Collegio Inglese, cfr. Michael E. Williams, *The Venerable English College, Rome. A history* [1979], Leominster, UK, Gracewing, 2008, pp. 60-91. Benché dedicati soprattutto al peso assunto dalla musica nel processo di formazione identitaria degli stranieri residenti a Roma, risulta di grande utilità un confronto con gli studi raccolti in *Music and the identity process: the national churches of Rome and their networks in the early modern period*, edited by Michela Berti and Émilie Corswarem, with the collaboration of Jorge Morales, Turnhout, Brepols, 2019.

<sup>15</sup> Si vedano, ad esempio, l'*Argomento del dramma di San Giovanni Calibita* (Roma, Nella Stamperia d'Antonio Landini) rappresentato dagli alunni del Collegio Nazareno nel carnevale del 1639, e lo scenario della commedia *Il troppo è troppo* di Giovan Battista Salviati recitata al Collegio Clementino nel 1674 (Roma, Nella Stamperia d'Ignazio de' Lazzari), per i quali cfr. *ivi*, vol. I, p. 232.

<sup>16</sup> È certo che moltissimi *argomenti* siano facilmente andati incontro alla dispersione per le loro caratteristiche bibliologiche – ad esempio, il formato relativamente ridotto, cui sembra corrispondere il carattere occasionale della pubblicazione, fino all'unità minima del singolo *folio* stampato solo sul *recto* (cfr. Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti*, cit., pp. 15-16). Quando sopravvissuti, è stato principalmente perché sono stati raccolti in volumi miscellanei, che però non tutte le biblioteche pubbliche e private hanno ancora avuto modo di descrivere analiticamente e dunque di rendere identificabili; oppure si ritrovano, sciolti o legati, tra le carte degli archivi o nelle biblioteche delle famiglie di ex convittori, cardinali, collezionisti etc. Si pensi che una serie di scenari stampati dal Collegio Nazareno nel corso del Settecento si trova in un volume miscelaneo, di cui sto curando un'edizione moderna, conservato dall'Archivio generale delle Scuole pie (AGSP, Biblioteca scolopica, J 11/16); altri due, li non

ta anche della drammaturgia consuntiva, talvolta addomesticata e poi pubblicata più per essere letta che agita in scena. Pure in quest'ultimo caso la storiografia sembra aver assecondato il velato programma di monumentalizzazione della drammaturgia gesuitica intrapreso su scala europea dalla stessa Compagnia di Gesù, che diede alle stampe e favori la circolazione di parecchi drammi già allestiti nei collegi di loro pertinenza, promuovendo, come a voler stabilire un canone, diversi progetti editoriali di opere singole e sillogi di uno o più autori<sup>17</sup>.

Di gran lunga meno attenzione ha ricevuto invece il repertorio drammatico tradito in forma manoscritta, di più difficile individuazione ma senz'altro interessante, specialmente quando i testimoni recano tracce d'uso o indicazioni riguardanti il contesto scenico di riferimento<sup>18</sup>.

presenti, sono preservati tra le carte dell'Archivio Honorati Trionfi di Jesi (cfr. Enrica Conversazioni, *Archivio Honorati Trionfi di Jesi. Inventario*, aprile 2001, p. 139). Sono ritrovamenti fortunati ma che non colmano del tutto la lacuna documentaria, come si evince dal confronto con la contabilità dell'Archivio del Collegio Nazareno, dove i pagamenti per la stampa degli *argomenti* sono più degli *argomenti* superstiti. Strumenti di ricerca come i cataloghi curati da Saverio Franchi e Orietta Sartori, e da Bruna Filippi (cfr. *infra*, note 11 e 8), esito di eccezionali imprese editoriali, risultano dunque fondamentali seppur non del tutto esaustivi.

<sup>17</sup> Cfr. le edizioni dei drammi, tra gli altri, di Edmund Campion, Nicolas Causin, Alessandro Donati, Francesco Maria Sforza Pallavicino, Leone Santi, Joseph Simons (Emmanuel Lobb), Bernardino Stefonio, Nicolaus Vernulaeus (Nicolas de Vernulz), Stefano Tucci.

<sup>18</sup> Si vedano ad esempio i drammi dello scolopio bolognese Pier Francesco della Concezione (al secolo Zanoni), *Chi ha valore ha lode, ovvero Il Porsenna sotto Roma*, rappresentato al Nazareno nel carnevale del 1693, e *Sia filosofo chi è re ovvero Il Dionisio convinto*, allestito alla Casa professa a San Pantaleo nel 1689, al collegio scolastico di Chieti nel 1694, l'anno dopo al Nazareno e nel 1718 nel Collegio Urbano di Propaganda Fide. «Opera scenica» la prima e «Tragicommedia» la seconda, non sembrano esser state mai date alle stampe, e sono conservate manoscritte rispettivamente in AGSP, Reg. L.-Sc. 7 e Reg. L.-Sc. 8. Alcune riflessioni sulla natura del repertorio di collegio tramandato in forma manoscritta emergono dagli studi di Isabella Molinari, *La raccolta manoscritta "Intermezzi diversi" della Biblioteca nazionale centrale di Roma. Tracce inedite per la ricostruzione del Carnevale al Collegio Romano*, «Biblioteca Teatrale», n. 133, gennaio-giugno 2020, pp. 291-332 ed Ead., *Un senese a Roma: Girolamo Gigli e l'Accademia dei Desiosi in un manoscritto inedito del Fondo Lanciani a Palazzo Venezia*, «Biblioteca Teatrale», n. 136, luglio-dicembre 2021, pp. 239-272, i quali incoraggiano a valutare la drammaturgia concepita per il contesto collegiale – soprattutto quella di matrice comica – alla luce delle specificità del teatro del tempo (cfr. anche *infra*, nota 34).

Nel discorso storiografico vi è però un'ulteriore criticità, oltre alle conseguenze più o meno sfavorevoli dovute all'aver privilegiato lo studio dell'ambiente gesuitico a scapito del contesto culturale degli istituti educativi gestiti da altri ordini religiosi, o dell'averli valutati attraverso il filtro del paradigma pedagogico della Compagnia di Gesù o secondo il criterio dello scarto rispetto a quel modello<sup>19</sup>. Come rilevato da Bruna Filippi,

[...] se il “teatro di collegio” rappresenta un fenomeno significativo e persino innovativo del teatro seicentesco, è anche inevitabile che il suo carattere pedagogico lo renda poco presente o poco visibile nella vita culturale cittadina. Anche quando si inserisce a pieno titolo fra le manifestazioni mondane, l'attività drammatica degli allievi continua ad essere espressione di una formazione scolastica e finisce per rivolgersi e consumarsi all'interno dell'istituzione che la produce<sup>20</sup>.

Ma stavano le cose davvero e fino in fondo così? Che la netta prevalenza delle indagini sulle specificità della drammaturgia del teatro di collegio – «le opere», per dirla con Fabrizio Cruciani – abbia contribuito a mettere in ombra gli aspetti materiali e immateriali – in altre parole, «i modi di operare»<sup>21</sup> – della così florida cultura teatrale dei collegi romani e i suoi rapporti con gli altri sistemi produttivi dello spettacolo? Che le fonti selezionate dalla maggior parte degli studi sul teatro di collegio, con le loro caratteristiche formali e contenutistiche, abbiano ostacolato un ampliamento della riflessione in tal senso?

Nei seguenti paragrafi, pur senza pretesa di esaustività alcuna, discuterò di alcune questioni e darò conto di certe circostanze che possono aiutare a riflettere intorno al tema *teatro di collegio*. Lo scopo è quello di problematizzarne la definizione mediante l'osservazione situata della pratica delle arti performative nel contesto istituzionale e in relazione quello cittadino, indagando cioè attraverso alcuni snodi significativi il senso dello spettacolo di collegio dall'interno e dall'esterno dell'istituzione stessa.

<sup>19</sup> Per un simile approccio al caso scolopico, cfr. A.K. Liebreich, *Piarist education in the seventeenth century*, «Studi Secenteschi», XXVI, 1985, pp. 225-277; XXVII, 1986, pp. 57-88.

<sup>20</sup> Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti*, cit., p. 13.

<sup>21</sup> Il riferimento è ovviamente a Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1993, pp. 3-11. Cfr. anche Id., *La cultura materiale del teatro* [1980], «Teatro e Storia», n. 39, 2018, pp. 405-417.

*L'arcipelago dei collegi e la loro cultura teatrale*

Per comprendere come operassero i collegi romani in quanto sistemi produttivi dello spettacolo può essere utile fare un passo indietro per osservarne più in generale alcuni aspetti dell'assetto e del funzionamento amministrativo e finanziario. Si scopre così che la loro vita materiale ed economica era basata sul tipico modello abitativo delle *insulae*, per il quale i collegi potevano possedere, o acquistare nel corso del tempo, gli immobili contigui al corpo principale del proprio palazzo, fino a estendere la loro proprietà all'intero isolato<sup>22</sup>.

Al di là delle specifiche esigenze di spazio da destinare all'alloggio e alle attività degli studenti – alcune istituzioni romane arrivarono a ospitarne diverse decine, talvolta oltre un centinaio<sup>23</sup> –, poter disporre di un patrimonio immobiliare significava soprattutto poterlo mettere a reddito, appigionandolo o cedendolo in uso al personale impiegato, e ricavare in questo modo il denaro con cui adempiere alle proprie funzioni. Si trattava d'altronde non tanto di un'opportunità, quanto piuttosto di un'esigenza concreta e necessaria alla stessa fondazione dell'istituzione e al suo successivo mantenimento finanziario. È in quest'ottica che vanno considerati i patrimoni anche cospicui dei collegi, che spesso includevano case, vigne e altri beni immobili in città, nelle campagne suburbane o perfino in territori talvolta molto distanti<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. Alessandro Ippoliti, Benedetto Vetere, *Il Collegio Romano: storia della costruzione*, Roma, Gangemi, 2003; Luca Testa, *Fondazione e primo sviluppo del Seminario Romano (1565-1608)*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2002, p. 250.

<sup>23</sup> Ad esempio, per il caso del Seminario Romano si veda *ivi*, pp. 328-337.

<sup>24</sup> Si considerino i casi del Collegio Nazareno e del Collegio Inglese. La fondazione della prima istituzione, nel 1630, fu permessa dal lascito testamentario del cardinale Michelangelo Tonti (1566-1622), arcivescovo di Nazareth (dove la denominazione del collegio), che includeva, oltre al palazzo alla Chiavica del Bufalo, diversi beni nel territorio della Romagna (cfr. Pasquale Vannucci, *Il Collegio Nazareno* [1930], Roma, Salemi, 1998, pp. 51-89).. Risultato della conversione nel 1579 di un preesistente ospizio nazionale, indirizzato fin dalla metà del Trecento all'accoglienza di inglesi poveri residenti a Roma, l'istituzione del Collegio Inglese beneficiò invece, tra le altre, delle prebende dell'abbazia di San Savino in Piacenza concesse da papa Gregorio XIII (cfr. Michael E. Williams, *The Venerable English College*, cit., ad ind. Piacenza).



Riguardo agli stabili posseduti nella propria *insula*, i locali ceduti a pigione erano in genere quelli siti al pian terreno, solitamente adibiti a rimesse, stalle o botteghe e affittati ad artigiani che vi instauravano non solo la propria attività ma pure la propria residenza familiare. Tra le attività del collegio e quelle dei locatari potevano allora verificarsi proficui incroci e scambi, specialmente quando gli artigiani avevano beni o prestazioni professionali da offrire all'istituzione locatrice, cosicché l'*insula* del collegio poteva arrivare a costituire un sistema economico dotato di una certa autosufficienza.

Esemplificative in questo senso appaiono le relazioni, tra gli anni Dieci e Quaranta del Settecento, tra il Collegio Nazareno e Pietro Bozzolani, un pittore e decoratore locatario di una bottega nell'*insula* del collegio, dove viveva insieme a sua moglie, impiegata dall'istituzione scolopica come *lavandara*<sup>25</sup>. Le fonti contabili conservate dall'Archivio del Collegio Nazareno consentono di documentare la continuità del rapporto professionale di Bozzolani come decoratore del collegio: dapprima per semplici lavori di acconcime, in seguito con incarichi più specializzati che lo videro impegnato, ad esempio, nel dipingere «sciene, cieli e telone della camera del teatro»<sup>26</sup> o a decorare due costumi da Traccagnino, «uno da donna, veste e casacha, da omo calzoni e camisiola»<sup>27</sup>.

Per la storia materiale delle arti performative queste informazioni sono rilevanti nella misura in cui la ricostruzione della rete di scambi e transazioni tra collegio e artigiani illumina indirettamente la loro relazione, e suggerirebbe di rintracciarne le ragioni essenzialmente nella logica della prossimità. Ma non esclusivamente. Nei decenni a cava-

<sup>25</sup> ACN, b. 310, fasc. 8, *Bilanci 1708-10*, c. n.n.: «Pietro Bozzolani, piggiante del secondo appartamento di detta casa [vicino la piazza di Sant'Andrea delle Fratte] a sc. 18 l'anno [...]». Poco prima, nel 1711, Bozzolani era stato impiegato come decoratore nei lavori di ristrutturazione del palazzo in Via di Ripetta del marchese Alessandro Gregorio Capponi, celebre collezionista bibliofilo (cfr. Maria Letizia Papini, *Palazzo Capponi a Roma. «Casa vicino al Popolo, a man manca per la strada di Ripetta»*, Roma, Campisano, 2003, pp. 91, 193).

<sup>26</sup> ACN, reg. 82, c. 81r (settembre 1726; ed. a mia cura in DB-PerformArt, D-062-730-152).

<sup>27</sup> ACN, b. 345, *Giustificazioni 1739-1760*, cc. n.n. (giustificazione del 10 febbraio con ricevuta autografa del 14 marzo 1745; ed. a mia cura in DB-PerformArt, D-073-890-196).

liere tra Sei e Settecento, un'altra bottega nell'*insula* del Nazareno era appigionata a Giovanni Giacomo Komárek, stampatore boemo noto in ambito teatrale per le sue edizioni di drammi e testi per musica rappresentati presso le corti cardinalizie di Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphili, o al Collegio Clementino e all'Oratorio del SS. Crocifisso<sup>28</sup>; ma sembra che il Nazareno non si servì dello stampatore dell'*insula* per pubblicare alcun *argomento* o *scenario* in occasione delle recite<sup>29</sup>. È alquanto difficile comprenderne le ragioni in assenza di documenti chiarificatori, ma è plausibile che la scelta fosse orientata da motivazioni di ordine economico. Inoltre, bisogna considerare che il fattore della prossimità acquisisce pertinenza e un peso specifico se associato piuttosto ad attività essenziali – e la stampa evidentemente non lo era – per le funzioni quotidiane, ordinarie del collegio.

La posizione in base alla quale si ritiene che la pratica teatrale in

<sup>28</sup> Cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., vol. I, *ad ind.* Jan Jakub Komárek (Hradec Králové, 1648 - Roma, 1706) è documentato a Roma a partire dal 1669-72. Dal 1678 abitò presso il Collegio Nazareno con sua moglie Lavinia Natalini (?-1729), romana, con la quale da quell'anno fino al 1695 ebbe nove figli. Il medesimo immobile ospitava anche la tipografia, originariamente del collega e connazionale Zaccaria Dominik Aksamitek (1611-1691), col quale Komárek visse e dal quale ereditò poi l'attività. Su Komárek si rimanda ad Alberto Tinto, *Giovanni Giacomo Komarek tipografo a Roma nei secoli XVII-XVIII ed i suoi campionari di caratteri*, «La Bibliofilia», LXXV, n. 2, 1973, pp. 189-225; Stanislav Bohadlo, *Giovanni Giacomo Komarek Boemo, hradecký (noto)tiskář v Římě*, «Musicologica Brunensia», XLIV, n. 1-2, 2009, pp. 35-45, <<http://hdl.handle.net/11222.digilib/115218>>; Teresa Maria Gialdroni, v. *Komárek*, in *Dizionario degli editori musicali italiani*, a cura di Bianca Maria Antolini, vol. I: *Dalle origini alla metà del Settecento*, Pisa, ETS, 2019, pp. 405-407; Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, in collaborazione con Orietta Sartori, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994-2002, vol. I (1994), p. 362; vol. II (2002), p. 105.

<sup>29</sup> Le pubblicazioni dal Nazareno furono affidate, tra gli altri, a Gaetano Zenobi, Giuseppe Vannacci, Luca Antonio Chracas, Antonio de' Rossi, agli eredi di Francesco Corbelletti; nessuna a Komárek. Bisogna aspettare il 1711 per trovare la pubblicazione di un dramma rappresentato al Collegio Nazareno: l'opera tragicomica *Gl'eventi fortunati* di Pietro Vagni, stampato dal figlio di Giovanni Giacomo, Paolo Komárek, che però nel 1709 aveva già traslocato al Corso la tipografia di famiglia. Il frontespizio reca l'indicazione «da rappresentarsi dalli signori convittori del Collegio Nazareno, nelle vacanze del carnevale del presente anno 1711», ma è molto probabile che la pubblicazione sia uscita a istanza e a spese dell'autore, seppur ovviamente con l'approvazione del collegio.

collegio fosse inesorabilmente destinata a esaurirsi nel contesto dell'istituzione stessa può essere condivisa – benché con alcune cautele – se il discorso riguarda, come giustamente evidenzia Filippi, «l'attività *drammatica*» quale «espressione di una formazione scolastica»<sup>30</sup>. Il fatto è che la cultura del teatro di collegio, soprattutto – questa volta sì – nell'ambito gesuitico di primo Seicento, è un universo assai aperto verso l'esterno, in costante dialogo con i contesti teatrali circostanti. È una cultura teatrale che, come in un nuovo o mai interrotto Rinascimento, si interroga con costanza mediante l'esperienza diretta della pratica del teatro, ma anche attraverso la riflessione sull'antico e l'invenzione di un passato che si rielabora e al quale si danno fondamenta e significati nuovi<sup>31</sup>.

È una cultura teatrale che, seppur autoalimentandosi nel perimetro dei collegi, fluisce verso l'esterno ed entra in un rapporto di influenza reciproca con le idee e le pratiche del teatro fatto altrove: a Roma ciò avviene mediante la diffusione della trattatistica a stampa come pure, indirettamente, con l'attività pedagogica, con la formazione di giovani ad alcuni dei quali, una volta terminati gli studi, accade di ritornare – da dilettanti o per mestiere – al teatro, alla recitazione, o alla scrittura drammatica<sup>32</sup>. Ma ciò avviene innanzitutto nell'ambito delle dispute accademiche, cui la cultura e l'erudizione di matrice (non solo) gesuitica forniscono un apporto considerevole; è anzi proprio lo spazio relazionale accademico a garantire il posizionamento e l'interconnessione dei collegi tra loro e con i maggiori sistemi intellettuali della città<sup>33</sup>. La permea-

<sup>30</sup> Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti*, cit., p. 13 (il corsivo è mio).

<sup>31</sup> Mi riferisco alle formalizzazioni elaborate nel contesto della *rinovazione* della tragedia antica promossa nei primi decenni del Seicento, tra gli altri, dai gesuiti Stefonio, Donati e Tarquinio Galluzzi. Cfr. Giovanna Zanolghi, *La tragedia fra ludus e festa. Rassegna dei nodi problematici delle teoriche secentesche sulla tragedia in Italia*, in *Forme della scena barocca*, a cura di Annamaria Cascetta, numero monografico di «Comunicazioni sociali», XV, n. 2-3, aprile-settembre 1993, pp. 157-240; e, sul contesto romano di quegli anni, il paragrafo *Questioni di genere: la romanizzazione della tragedia spirituale*, in Aldo Roma, «*San Bonifazio*» di Giulio Rospigliosi (1638). *Un melodramma nella Roma barberiniana*, Roma, Bulzoni, 2020, pp. 106-119.

<sup>32</sup> Si pensi – solo per portare qualche esempio tra i più noti – a Giulio Rospigliosi (poi papa Clemente IX), librettista per i teatri dei Barberini, al drammaturgo milanese Carlo Maria Maggi, a Girolamo Gigli, a Scipione Maffei.

<sup>33</sup> È indicativa di ciò la circostanza per cui le accademie sorte nei collegi (non

bilità delle mura dei collegi rispetto alla cultura teatrale cittadina – alla *città-che-recita*, per dirla con l’efficace locuzione di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti – si riscontra in modo significativo anche nella rete di influenze, scambi e reciprocità che emerge con sempre maggiore limpidezza dal progressivo approfondimento della drammaturgia dei dilettanti concepita per il carnevale. Ciò che sembra affiorare, e che andrebbe certamente analizzato con più sistematicità, è la condivisione di un medesimo bacino di saperi, competenze e materiali teatrali, come pure di modalità compositive, derivante dalla circolazione, tra collegi, accademie e “accademiette” più o meno strutturate, di «canovacci, scenari, zibaldoni, generici, “argomenti” teatrali» e, soprattutto, di persone<sup>34</sup>.

Quella del collegio è una cultura teatrale che produce molti spettacoli e innumerevoli cerimonie, che del calendario festivo romano entrano pienamente a far parte: alle recite non assiste solo la comunità ristretta del collegio; al contrario, l’evento teatrale diviene un’occasione di apertura dell’istituzione verso la città. In certi collegi le rappresentazioni possono raggiungere anche la dozzina di repliche, occupano interamente l’intervallo delle vacanze di carnevale e non mancano di essere menzionate nelle cronache cittadine. È, a tal proposito, un sistema teatrale che *pretende* di far parte della mondanità cittadina, e che pertanto investe denaro per essere ricordato nella stampa periodica che imprenditorialmente nel tempo carnascialesco si fa carico della diffusione delle notizie di feste e spettacoli<sup>35</sup>.

solo) romani ebbero rappresentanze e colonie nell’Arcadia: l’Accademia degli Stravaganti (Clementino) vi fu ammessa dal 1695, il Seminario Romano dal 1716, dall’anno dopo l’Accademia degli Incolti (Nazareno). Cfr. [Michele Giuseppe Morei], *Memorie storiche dell’adunanza degli Arcadi*, Roma, Nella Stamperia de’ Rossi, 1761, pp. 212-214.

<sup>34</sup> Cfr. *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*, Dossier a cura di Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 79-123: 84; n. 34, 2013, pp. 75-142; n. 36, 2015, pp. 213-267. Si vedano anche Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008, e Id., *Teatri di maschere. Drammaturgie del comico nella Roma del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2014. Uno studio approfondito dei rapporti tra i collegi e gli altri sistemi produttivi della città, dal punto di vista della condivisione di materiali teatrali e della circolazione dei saperi drammaturgici e performativi, potrebbe incoraggiare a pensare il teatro di collegio come un vero e proprio apprendistato teatrale per i dilettanti romani.

<sup>35</sup> I registri contabili del Collegio Nazareno riportano numerosi pagamenti –

Quello del collegio è un pubblico numeroso; per le recite di carnevale di norma è composto di soli uomini che assistono a spettacoli rappresentati da soli uomini, ai quali, almeno nel contesto gesuitico, è consentito interpretare solo personaggi maschili<sup>36</sup>; diversamente da quanto accade invece in collegi gestiti da altri ordini religiosi, dove gli studenti (come denuncia il succitato pagamento a Bozzolani per la decorazione dei costumi teatrali) possono recitare *en travesti*. Evidentemente, però, il pubblico femminile romano ha sete di mondanità e capita che, a sua volta *en travesti*, tenti di accedere in incognito alle rappresentazioni<sup>37</sup>; oppure che sia ammesso alle recite, previo nulladista dell'autorità, quando al seguito di qualche personaggio in vista<sup>38</sup>.

nell'ordine dei 30 baiocchi, dunque un importo comunque esiguo – per la pubblicazione delle inserzioni riguardanti spettacoli teatrali e cerimonie accademiche sul «Foglio di Foligno», stampato dalla tipografia Campitelli, o sul «Diario ordinario» del Chracas (cfr. ad esempio ACN, reg. 82, c. 116r; ed. a mia cura in DB-PerformArt, scheda D-062-800-186). Sulla stampa periodica del tempo si veda Marina Formica, *Mutamenti politici e continuità redazionali: le gazzette della stamperia Chracas, in Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, a cura di Marina Caffiero e Giuseppe Monsagrati, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 103-126.

<sup>36</sup> Su questo aspetto si rimanda allo studio di Adriano Prosperi, *Un palcoscenico per soli uomini: il teatro dei gesuiti come teatro politico*, in *Scritture carismi istituzioni. Percorsi di vita religiosa in età moderna: studi per Gabriella Zarri*, a cura di Concetta Bianca e Anna Scattigno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 177-191.

<sup>37</sup> Si veda a tal proposito quanto riportato dal diario di Francesco Valesio il 22 gennaio 1702: «Essendosi in questa sera fatta la comedia del Collegio Clementino et affollandovisi alla porta gran gente, segui qualche sconcerto con quelli soldati che la guardano, essendo restato da questi ferito nel petto di brandistocche un cochiero dell'ambasciatore di Spagna, che impertinatamente voleva con la carrozza avanzarsi. E fra le molte donne, che travestite da huomini vanno a vedere tal comedia, fu riconosciuta da' padri di tal Collegio la moglie dell'avvocato del Torto col suo marito, che fu fatta andar via con non poche risate delli spettatori. Essendosi accorti gli detti padri che un certo pittore nell'orchestra disegnava il ritratto del figliolo del duca d'Alvito che nella commedia recitava da Rodogona fu da' detti padri trascinato nel retroscenio et ivi regalato di molti pugni con risa universalis» (ASC, Archivio della Camera Capitolina, Credenzione XIV, b. 12, c. 49r; il documento è edito a cura di Antonella Fabriani Rojas e Maria Borghesi in DB-PerformArt, scheda D-091-640-129). Il riferimento è alla *Rodogune, princesse des Parthes* (1644) di Pierre Corneille, che al Clementino fu recitata nella traduzione di Filippo Merelli (cfr. Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, cit., vol. II, p. 10).

<sup>38</sup> Nel carnevale del 1733, il cardinal Neri Maria Corsini, nipote del regnante

*Processi di acculturazione, mutamenti e fallimenti delle pratiche per-formative di collegio*

A guardare quanto succedeva nei decenni a cavaliere tra Sei e Settecento emerge però il dubbio che qualcosa stesse allora cambiando. Nel corso del XVII secolo diversi collegi erano andati incontro a dissesti finanziari, vuoi per gli strascichi della crisi economica che aveva coinvolto l'Europa tutta, vuoi per le complicazioni nella gestione fondiaria del proprio patrimonio. Le rendite che erano state devolute a molte istituzioni educative per formare ogni anno, gratuitamente, un certo numero di giovani non erano più sufficienti a garantirne il funzionamento. La migliore soluzione per restare in vita fu ritenuta l'apertura dei collegi a convittori paganti, che nella capitale pontificia – al tempo una città davvero crocevia di scambi culturali, sociali, politici ed economici di scala internazionale<sup>39</sup> – sarebbero giunti da tutta Europa. Ma tale apertura avrebbe necessariamente comportato l'incontro tra culture differenti non solo per provenienza geografica ma soprattutto per estrazione sociale, dunque portatrici anche di diverse esigenze formative.

Si tratta di una circostanza che per alcune istituzioni significò anche il dover ridefinire la propria *mission*. Il Nazareno, ad esempio,

papa Clemente XII, inviò una lettera ai padri scolopi con cui ordinava al rettore del Collegio Nazareno di ammettere liberamente le eventuali donne condotte alla recita della commedia dal principe di Galles, Friedrich Ludwig von Hannover. Cfr. AGSP, Reg. Prov. S-31B, fasc. 6, cc. n.n. (il documento è edito a mia cura in DB-PerformArt, scheda D-095-200-126). Un caso limite riguarda invece la presenza costante della regina Cristina di Svezia, in esilio a Roma dal 1655 dopo aver rinunciato al trono per poter abbracciare il cattolicesimo, alle rappresentazioni teatrali del Collegio Clementino. Evidentemente in virtù della sua posizione sociale e delle strette relazioni che intratteneva con la corte papale, la regina riuscì addirittura a “conquistare” lo spazio del collegio per farvi eseguire alcuni drammi per musica già allestiti altrove – ad esempio, nel carnevale del 1679 ottenne che al Clementino fosse rappresentato per tre sere *Gli equivoci del sembiante*, dramma di Pietro Filippo Bernini andato in scena con la musica di Alessandro Scarlatti in quella stessa stagione nel teatro dell'architetto Giovanni Battista Contini (cfr. Aldo Roma, *Teatro e diplomazia tra Roma e l'Impero: lo spettacolo di collegio come spazio della politica europea in età moderna*, in Marcello Fagiolo, Saverio Sturm, *Le corti del teatro barocco europeo. Le scenografie di Stoccolma e di Budapest*, Roma, Gangemi, in corso di pubblicazione, e la bibliografia ivi riportata).

<sup>39</sup> Cfr. Marina Formica, *Roma, Romae. Una capitale in età moderna*, Bari-Roma, Laterza, 2019, in particolare le pp. 49-191.

seguendo la vocazione degli scolopi cui il collegio era in carico, era originariamente stato fondato per educare gratuitamente fanciulli particolarmente dotati ma che non potevano permettersi un'istruzione completa; dagli anni Quaranta del Seicento cominciò invece ad ammettere i rampolli dell'aristocrazia trasformandosi *de facto* in uno dei tanti *collegia nobilium* com'erano il Clementino a Roma o il Collegio de' Nobili di Parma<sup>40</sup>. I collegi nazionali come l'Inglese e il Germanico-Ungarico erano inizialmente stati concepiti quali seminari per la formazione del clero secolare e riservati a coloro che, provenendo quali esiliati da quei territori, avrebbero dovuto ritornare in patria a "combattere" per il cattolicesimo romano; anch'essi, per evitare il tracollo finanziario, cominciarono ad accogliere convittori di quelle nazionalità previo il pagamento di una retta<sup>41</sup>.

Per quanto attiene alla storia delle arti performative, ciò che accade è che, a partire dalla fine degli anni Ottanta del Seicento, nei collegi si moltiplica il numero di eventi concepiti secondo il modello della *festa accademica* o *accademia di lettere e d'arti cavalleresche*<sup>42</sup>: un

<sup>40</sup> Sul collegio scolastico si veda Pasquale Vannucci, *Il Collegio Nazareno*, cit.; Armando Pucci, Alberto Manodori Sagredo, *Il Nazareno*, Roma, Tipografia Das Print, 1989; Aldo Roma, «Per allevare li giovani nel timor di Dio e nelle lettere». *Arti performative, educazione e controllo al Collegio Nazareno di Roma nel primo Seicento*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*, a cura di Anne-Madeleine Goulet, José María Domínguez ed Élodie Oriol, Roma, École française de Rome, 2021, pp. 167-185. Alcuni importanti documenti sono segnalati in Ariella Lanfranchi, Enrico Careri, *Le Cantate per la Natività della B.V. Un secolo di musiche al Collegio Nazareno di Roma (1681-1784)*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del convegno di studi, (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 297-347, ed Enrico Careri, *Catalogo dei manoscritti musicali dell'Archivio generale delle Scuole pie a San Pantaleo*, Roma, Torre d'Orfeo, 1987. Sul Collegio de' Nobili di Parma si rimanda al documentatissimo studio di Miriam Turrini, *Il "giovin signore" in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del Collegio ducale di Parma*, Bologna, CLUEB, 2006. Più in generale sulla questione dei *collegia* e dei *seminaria nobilium*, cfr. Gian Paolo Brizzi, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i Seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*[1976], Bologna, il Mulino, 2015.

<sup>41</sup> Cfr. il capitolo di Michael E. Williams, *Roma barocca*, in Id., *The Venerable English College*, cit., pp. 34-59.

<sup>42</sup> Per comprendere l'orizzonte ideologico e mitopoietico entro il quale si voleva collocare la pratica dell'esercitazione accademica è utile la lettura di Giacomo

contenitore performativo espressione delle formazioni accademiche già sorte all'interno dei collegi stessi, regolato da un protocollo cerimoniale ben preciso e che consentiva agli allievi di dar «buon saggio delle ore di loro ricreazione, impiegate in essercizi cavallereschi»<sup>43</sup>. Ovvero, di mostrare le abilità da loro conseguite nel campo della declamazione, delle lingue, del ballo, della scherma, del cavalletto, nella bandiera, nelle armi d'asta etc. – competenze, queste, costitutive dell'identità nobiliare e dunque basilari per la costruzione culturale e sociale dell'immagine del giovane gentiluomo<sup>44</sup>.

Al Collegio Nazareno l'acme di questo processo può essere riconosciuta perfino in una variazione nell'organico del corpo docente, al quale, intorno al 1697, fu saltuariamente affiancato un maestro di scherma esterno per sovrintendere agli esercizi inseriti nelle rappresentazioni teatrali e poi, verso il 1711, anche un maestro di ballo, assunto invece stabilmente almeno dal marzo del 1718<sup>45</sup>. Si tratta di uno

de' Franchi, *Che il divertimento degli essercizi cavallereschi non pregiudica, come ingiustamente vien da alcuni supposto, ma conferisce in gran parte all'acquisto delle scienze. Discorso apologetico detto [...] nell'aprirsi in Collegio Clementino l'Accademia de i Stravaganti e da i medesimi consacrato alle glorie immortali di Cristina Alessandra regina di Svezia [...]*, Roma, Per Ignatio de' Lazari, 1678.

<sup>43</sup> *Festa accademica di lettere, e di arti cavalleresche per l'esaltazione del Serenissimo Silvestro Valiero al ducato della Republica Veneta [...] e dedicata al Serenissimo Principe da' nobili convittori del Collegio Clementino de' padri della Congregazione di Somasca*, Roma, Nella Stamperia di Gio. Giacomo Komarek boemo, 1694, p. 66.

<sup>44</sup> Cfr. Amedeo Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898: 876; Aldo Roma, *Education to magnificence: aristocratic schooling and college academies in seventeenth- and eighteenth-century Rome*, in *Noble magnificence: Cultures of the performing arts in Rome, 1644-1740*, edited by Anne-Madeleine Goulet and Michela Berti, Turnhout, Brepols, in corso di pubblicazione nel 2023. Per uno studio contestuale della danza al Collegio de' Nobili di Parma, segnalo l'ampio studio di Gloria Giordano, *"Il Teatro dell'Honore" «all'italiana», «alla francese», «alla spagnola». I balli dei convittori del Collegio dei Nobili di Parma tra il 1670 e il 1694*, «ActaLauris», n. 4, 2018, pp. 9-94; si veda anche Fabio Mòllica, *Alle origini della danza di società*, Roma, Dino Audino, 2021.

<sup>45</sup> Cfr. ACN, b. 341, fasc. 1697, cc. n.n.: «Spese straordinarie fatte dal reverendo padre Antonio di San Francesco, rettore del venerabile Collegio Nazzareno, dal primo gennaio a tutto dicembre 1697 [...]. Spese per il teatro [...] [A di] detto [28 febbraio] al signor Antonio, maestro di scherma, per la sua recognitione per il carnevale. – sc. 15»; b. 343, fasc. 1707-1711, cc. n.n., ricevuta di pagamento a Francesco Cortella, maestro di ballo, s.d., ma presumibilmente riferita alle recite carnascialesche del 1711.



snodo significativo della storia culturale e sociale del Nazareno documentato da una preziosa benché incompleta serie di fonti: le *àpoche*, ossia i contratti sottoscritti dal rettore del collegio e i maestri di ballo nel corso del Settecento<sup>46</sup>. Questi documenti – per la loro rarità e il loro valore si è scelto di riportarne uno qui in appendice – consentono di mettere a fuoco un'occasione di incrocio e di scambio di competenze fra sistemi teatrali diversi e di differente livello tecnico, e di comprendere i margini operativi degli artisti in quel determinato contesto educativo.

Dal contratto con Giuseppe Minelli, maestro di ballo al Nazareno dal 1720 al 1722, apprendiamo che le lezioni sono collettive e sono impartite quotidianamente. La pratica della danza dev'essere concepita come un'attività che appiana le differenze di casta – alle classi oltre ai convittori paganti, sono ammessi infatti anche gli alunni, ovvero gli studenti ospitati gratuitamente –, ma si tratta certo di una spinta all'omogeneizzazione verso l'alto<sup>47</sup>. In occasione delle rappresentazioni carnascialesche, l'artista è chiaramente tenuto ad apportare il suo contributo componendo appositamente i balli degli intermedi, ma la sua libertà creativa è vincolata nelle forme e nei contenuti che evidentemente rispondono a una tradizione interna alla pratica del collegio (gli intermedi si vogliono «pieni, e di comparsa, di figure», con «qualche ballo eroico a solo in aria», e «d'inventione fondata su le favole o altra idea che faccia ben distinguere un intermedio dall'altro»). A Roma però il carnevale è il momento in cui i teatri sono aperti e, per evitare che il maestro di ballo possa cedere (forse, più probabilmente: che possa cedere *ancora*) alla tentazione di assumere incarichi altri rispetto a quello cui è chiamato dal collegio, l'istituzione gli impone di non «impegnarsi ad assistere in altri collegi o ad altri teatri pubblici»<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> ACN, b. 296, *Istrumenti*, fasc. 6, sottofasc. B, cc. n.n. (1718-1760). Il fascicolo contiene alcuni dei contratti, la cui stesura diviene nel tempo consuetudinaria e quindi più stringata, stipulati con maestri di ballo (Giuseppe Castellani, 1718; Giuseppe Minelli, 1720; Giovanni Battista Settari e Antonio Sarò, 1730; Stefano Manetti, 1760), falegnami, festaroli, carrozzieri, parrucchieri, sarti e calzolai. Le *àpoche* superstiti sono ed. a mia cura in DB-PerformArt, schede D-133-750-157, D-133-830-182, D-133-840-173, D-133-870-146, D-133-860-155 e D-133-880-137.

<sup>47</sup> Cfr. Alessandro Pontremoli, *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*, Bari, edizioni di pagina, 2021.

<sup>48</sup> Sulla formazione coreutica non professionale si veda lo studio di Gloria Gior-

I mutamenti che avvengono e che sono riscontrabili sul piano delle forme dello spettacolo e delle modalità di trasmissione delle tecniche performative, e della danza in particolare, possono essere interpretati come uno dei risultati della progressiva integrazione dell'etichetta cortese nell'offerta formativa dei collegi, romani ma non solo, per soddisfare le esigenze educative del ceto sociale da cui proveniva la nuova maggioranza degli studenti. Un processo che si intravede in verità già nei primi decenni del Seicento, ma che in questo periodo a Roma sembra ormai aver assunto la fisionomia e le dimensioni della normalità.

Eppure i collegi romani, in questo simili ai teatri pubblici di ogni dove e di ogni tempo, non sono sistemi teatrali con un'economia sostenibile – agli eventi spettacolari si accede gratuitamente e ovviamente solo su invito – e verso la fine del Settecento il teatro e la logica dello spreco su cui esso si basa sono reputate insopportabili, pena, ancora una volta, il collasso dell'istituzione. Quello spreco insostenibile – le fonti lo chiamano «lusso» e riguarda il teatro come altri usi e costumi – è dall'amministrazione del collegio avvertito forse come ormai anacronistico. Tuttavia, esso è stato ed è un marcatore sociale e culturale funzionale alla definizione e alla proiezione verso l'esterno della propria identità<sup>49</sup>: rinunciarvi è un fatto di capitale importanza, ma si teme che possano esserci ripercussioni. È allora che, con un'azione congiunta, intorno al settembre del 1784 i prepositi generali dei somaschi e degli scolopi chiedono l'intercessione di papa Pio VI Braschi affinché si assuma la responsabilità dell'atto esecutivo della «riforma del lusso» per i due maggiori collegi affidati ai loro ordini religiosi:

Beatissimo Padre

Gian Francesco Nicolai, preposito generale de' Chierici regolari somaschi,  
e Stefano Quadri, preposito generale de' Chierici regolari delle Scuole pie, servi

dano, *Frammenti performativi nel "movementscape" della Roma tra Sei e Settecento. La formazione non professionale*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome*, cit., pp. 207-222; cfr. anche Ead., *Il repertorio coreutico «all'usanza Spagnola» in territorio italico. Prime indagini nelle rappresentazioni teatrali di collegio tra Sei e Settecento*, «e-Spania», n. 41, febbraio 2022, DOI <<https://doi.org/10.4000/e-spania.43721>>.

<sup>49</sup> Cfr. *Marquer la prééminence sociale*, Actes de la conférence (Palermo, 2011), sous la direction de Jean-Philippe Genet et Ennio Igor Mineo, Paris-Rome, Éditions de la Sorbonne-École française de Rome, 2014.

e sudditi umilissimi della Santità Vostra l'espongono che, avendo seriamente ed intimamente indagate le cause per le quali sono in decadenza i di loro rispettivi collegi Clementino e Nazareno, hanno riconosciuto evidentemente che una delle principali cause consiste nella gravità delle spese arbitrarie, e non necessarie alle quali sono esposti i collegiali, parte per usi inveterati, parte per abusi di lusso introdotti nei due collegi. Comprendono gli oratóri che, volendosi o da loro medesimi o dai rispettivi rettori abolire tali usi ed abusi, si ecciterebbe tanta pubblica amarezza contro i due collegi, che ne potrebbero soffrire del grave presentaneo discapito; lo che non può succedere quando l'abolizione se ne ordini dalla suprema autorità del Principe, all'esempio di altri collegi fuori di Roma.

Hanno i due generali consultati i due eminentissimi cardinali protettori de' due collegi, presentando anche loro gli articoli distinti di riforma e prammatica, che sono creduti opportuni per la diminuzione delle spese, e con piacere ne hanno ottenuta l'approvazione e consenso dell'eminenze loro.

A questo rispettosissimo foglio, che presentano alla Santità Vostra, annettono gli oratóri i suddetti articoli, de' quali la supplicano umilmente ad ordinare la pronta intera esecuzione con la suprema sua potestà, nell'atto che genuflettono al bacio de' santissimi piedi. Che della grazia etc.

Articoli di riforma del lusso, o prammatica

da stabilirsi nei due nobili collegi Clementino e Nazareno di Roma

I. Si proibiscano le rappresentanze teatrali; si convertano, se riesce comodo, i teatri in abitazioni, o ad uso de' collegiali, o a profitto de' collegi con affittarli, e restringendosi le vacanze del Carnevale a soli dieci giorni sia pensiero dei due padri generali degli ordini rispettivi determinare qualche occupazione e divertimento di quella nobile gioventù in esercizi che non siano teatrali<sup>50</sup>.

In quell'anno il teatro nel Collegio Nazareno è effettivamente smantellato, e da quegli spazi è ricavato uno studio appigionato poi a Giuseppe Cades (1750-1799), noto pittore e disegnatore del neoclassicismo romano<sup>51</sup>. Per quanto si possa desumere dai giornali del collegio<sup>52</sup>, la pratica teatrale non è abbandonata, ma diviene – ora sì – un'attività tutta rivolta verso l'interno: il caso del Nazareno è rappre-

<sup>50</sup> AGSP, Reg. Prov. S-32A, fasc. 2, cc. n.n. (ed. a mia cura in DB-PerformArt D-096-380-131). Oltre agli spettacoli teatrali, oggetto della «riforma» sono il diritto di alcuni collegiali a essere serviti da camerieri personali, all'uso di oggetti in oro o argento («orologi da tasca o da camera, anelli, scatole, fibbie, sigilli, «astucci, calamari»), all'adozione di un abbigliamento sontuoso, all'impiego di carrozze se non in caso di reale necessità, al consumo di cioccolata e caffè.

<sup>51</sup> Cfr. Anthony M. Clark, *Cades, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, *ad vocem*.

<sup>52</sup> Cfr. ACN, vol. 474-476 (1754-1840).

sentativo di come il collegio, alla fine del Settecento, cessi di essere un sistema produttivo in relazione ai sistemi produttivi spettacolari della città, e inevitabilmente venendo a mancare lo spazio del teatro venga di conseguenza a indebolirsi il legame con la città e con lo spettacolo cittadino cui aveva contribuito con continuità per quasi un secolo. È in fin dei conti un epilogo che va di pari passo con il tramonto dell'*ancien régime*, col declino dell'aristocrazia e dei valori di cui è portatrice; quei valori, che la cultura collegiale si era preposta di mediare, a Roma sarebbero irrimediabilmente andati in frantumi di lì a poco con l'occupazione dello Stato Pontificio da parte delle truppe francesi (1796-98), le quali avrebbero peraltro fatto irruzione anche negli edifici dei collegi deprivandoli dei loro beni<sup>53</sup>.

Il percorso che, sebbene in modo non lineare, ho tentato di tracciare in queste pagine ambisce a mettere in evidenza alcuni nuclei problematici che gravitano attorno alla formula storiografica *teatro di collegio*. Il tema portante delle argomentazioni proposte è la necessità di superare le resistenze che si rilevano nella letteratura critica sull'argomento mediante l'osservazione della pratica delle arti performative nel contesto dei collegi romani alla luce dei rapporti con gli altri sistemi produttivi dello spettacolo presenti in città. Ho trascurato di approfondire e finanche omesso alcune questioni, pure importanti, come ad esempio l'uso degli spazi dei collegi da parte della committenza esterna, circostanza a seguito della quale essi potevano configurarsi quali centri di produzione satellite del mecenatismo aristocratico; il peso assunto dalla "spettacolare" rivalità tra i diversi collegi, risultato di una loro ineguale collocazione nella gerarchia sociale della città, ravvisabile nei conflitti conseguenti l'inosservanza delle regole di precedenza; il posizionamento dei collegi rispetto al potere curiale e alle sue reti clientelari, e la loro influenza sulla circolazione di artisti e maestranze tra sistemi produttivi differenti. Si tratta certo di questioni cruciali, ancora aperte e bisognose di ulteriori indagini, ma parimenti indicative di quanto si è voluto dimostrare, ovvero la fluidità dei confini culturali tra gli ambienti collegiali e gli altri multiformi contesti spettacolari romani.

<sup>53</sup> Si vedano a tal proposito i documenti sul Collegio Clementino regestati in Lina Montalto, *Il Clementino, 1595-1875*, Roma, Ulpiano, 1939, pp. 212-213.

## APPENDICE

ACN, b. 296, *Istrumenti*, fasc. 6, sottofasc. B, cc. n.n.: Àpoca tra il Collegio Nazareno e Giuseppe Minelli, maestro di ballo (1720)<sup>54</sup>.

| r | Con la presente, come se fusse publico e giurato istrumento rogato per mano di publico notaro, il signor Giuseppe Minelli, maestro di ballo, promette e s'obliga di dar lettione di ballare alli signori collegianti, tanto convittori quanto alunni, del Venerabile Collegio Nazareno di Roma per un anno, da principiare oggi e da finire a tutto il carnevale del futuro anno 1721, con li seguenti patti, e capitoli, cioè:

Che i[l] detto signor Gioseppe non possa dar lettione a parte ad alcuni delli sudetti signori collegianti.

Che debba dar lettione di ballo ogni giorno, che non sia festa di precetto un'ora per volta secondo le hore, che li saranno determinate dal padre rettore, o dal padre prefetto.

Che debba far ballare i suddetti signori collegianti nella suddetta ora metà per volta, ballando doppo la festa quella metà che non ballò l'ultimo giorno che vi fu la lettione.

Che esso signor Gioseppe debba comporre tutti l'intermedî per le opere del carnevale, li quali debbano essere pieni e di comparsa, di figure e d'inventione fondata su le favole o altra idea che faccia ben distinguere un intermedio dall'altro; e che in ogni intermedio vi sia qualche ballo eroico a solo in aria.

Che detto signor Gioseppe nel tempo delle prove di detti intermedî non si debba contentare dell'ora solita della lettione ordinaria, ma venire bisognando anche due volte il giorno e la mattina delle feste di precetto per provare e perfectionare li suddetti intermedî.

Che il detto signor Gioseppe debba assistere il carnevale nel tempo dell'intermedî con particolare attenzione, e non possa impegnarsi ad assistere in altri collegî o ad altri teatri publici.

Che detto signor Gioseppe debba impiegare (portando così il bisogno) nel ballo delli suddetti intermedî, oltre li signori collegianti che ballano, qualche d'uno altro ancora dei medesimi che non balli, senza poter pretendere per essi pagamento, o mancia di sorte alcuna.

| v | Che detto signor Gioseppe, secondo la capacità de' signori collegianti, faccia qualche accademia di ballo nel fine delli studî, a settembre o in altro tempo

<sup>54</sup> Per rendere più agevole la lettura, si è adottato un criterio di trascrizione critica. Sono state tacitamente sciolte le abbreviazioni e sono stati ammodernati secondo l'uso corrente apostrofi e accenti, così come l'interpunzione e l'uso delle maiuscole. Le correzioni al testo sono segnalate tra parentesi quadre [ ], mentre le integrazioni sono poste tra uncinate < >.

che paresse più proprio al padre rettore, dal quale n'haverà l'avviso alcuni mesi avanti.

Che detto signor Gioseppe non possa pretendere pagamento o mancia veruna, né per li suddetti intermedi di carnevale, né per l'assistenza alli medesimi, né per la sudetta accademia infra annum, restando a puro arbitrio del padre rettore il darli una ricognitione o mancia a suo piacere, quando le suddette funtioni siano riuscite d'applauso, e non altrimenti.

Che il predetto signor Gioseppe si contenti dello stipendio solito darsi dal collegio alli maestri di ballo, cioè un testone a testa [0,30 scudi] per ciascuno che balla, o sia convittore o alunno, né possa pretendere altro onorario o mancia dalli signori collegiali per le sudette lettioni o funzioni di ballo, siano pubbliche o private.

Che il sudetto stipendio d'un testone a testa si paghi al prenominato signor Gioseppe dal padre rettore ogni trimestre o bimestre maturato, et al medesimo padre rettore ne farà la ricevuta.

Che finalmente se tanto il sudetto signor Gioseppe quanto il detto padre rettore non volessero continuare più nella presente apoca, l'una parte e l'altra debba fare la disdetta uno o due mesi avanti, quale non fatta s'intenda continuarsi dett'apoca con tutti li sudetti patti e non altrimenti; e per osservanza delle cose predette, tanto il suddetto signor Gioseppe, quanto il padre rettore di detto collegio obligano se stessi e i loro beni nella più ampla forma della Reverenda Camera Apostolica, ed in fede di che <h>anno sottoscritta la presente di loro propria mano. Roma, questo di 4 marzo 1720.

Io Paolino di San Giuseppe rettore del Collegio Nazareno manu propria  
Io Giuseppe Minelli maestro di ballo manu propria

Luca Vonella

## COME IL GIOVANE EBREO DAL RABBINO

Ho letto nella biografia di Marc Chagall<sup>1</sup> che il giovane ebreo è solito recarsi a casa del suo rabbino, gran dottore della teologia ebraica, per chiedergli consiglio. Senza saperlo era con questo spirito che ogni qualvolta passavo da Roma andavo a trovare Nando Tavianì a casa sua. Era sempre seduto sulla poltrona, come se guardasse il mare e con gli occhi pescasse nel pozzo dei suoi ricordi.

Nando Tavianì è morto il 4 novembre 2020 e io non ho pianto. Neanche nei giorni successivi. Eppure gli volevo bene e credo che me ne volesse anche lui. Mi sono chiesto il perché e la mia risposta è che mi ero preparato a perderlo. Da anni. Essere pronto a perdere le cose più care è stato, durante una fase della mia vita, un allenamento fondamentale al fine di continuare il mio percorso nel teatro. Dico che mi ero allenato a perderlo perché, dopo la sua morte, mi sono accorto che fin da quando l'avevo conosciuto, nel 2004, avevo cominciato a visualizzare spesso l'immagine del suo funerale. Me la ricordo: c'è una piccola folla vestita di nero, accalcata, immobile, che regge la bara al centro. Tra i presenti ci sono anche io con un certo orgoglio. Sono presenti anche i suoi più stretti compagni di teatro. Non si vedono ma so che ci sono. Nulla di particolarmente strano se non che il corteo funebre si trova in una piazzetta a Fonte Meravigliosa, un quartiere moderno di periferia. Su un lato della piazzetta, si estende un piccolo prato che apre lo sguardo su una collinetta: un residuo di campagna romana triste, non del tutto corrosa dall'edilizia. Fonte Meravigliosa è un quartiere di Roma che frequentavo da ragazzo. Ma con Nando che c'entra? In cima a quella collinetta c'era un casale abbandonato, romantico e squallido. Alcune mattine io ed i miei amici entravamo in quelle stanze diroccate preferendole alla scuola e ci isolavamo per fare esperienze "brave" e proibite. Mettevamo in atto la nostra alienazio-

<sup>1</sup> Marc Chagall, *La mia vita*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

ne di adolescenti metropolitani disadattati. Cercavamo un *altro* luogo senza sapere che farne; senza arte né parte. Ci isolavamo dal mondo. Che Nando Tavianì dissotterri in me quella originaria e pur scomposta esperienza di autoisolamento e trasgressione in fondo non mi stupisce.

Sì, Nando era troppo prezioso, dovevo allenarmi a perderlo. E così da un lato visualizzavo il suo addio, dall'altro, ogni qualvolta passavo da Roma, andavo a casa sua: come l'ebreo va dal rabbino.

Nel 2004, quando lo incontrai la prima volta a L'Aquila in un'aula universitaria gremita di studenti, Nando era accomodato su una sedia e accanto Mirella Schino stava seduta sulla cattedra, come se costituissero, anche plasticamente, una sola cattedra retta da due docenti. Erano per me i tempi della Scuola Ambulante di Teatro, diretta da Simone Capula, che collaborava per lo più con l'Università dell'Aquila. Nando vedeva le improvvisazioni di noi attori principianti, i nostri primi spettacoli. Mi conobbe quando teatralmente ero un bambino. Abitavamo in una casa della sua famiglia, poco fuori dalla città, capitava di cenare assieme e lì mi chiese di non chiamarlo "professore". Parlava per ore ed io cominciai a trovare il piacere di fargli delle confidenze. In una di quelle occasioni ci raccontò di Grotowski che, non so quando e in quale contesto, in una stanza affollata, per una notte intera, aveva discettato un problema squisitamente teatrale: "Come cammina un fantasma?".

L'ultimo ricordo che ho di lui in quel periodo abruzzese del mio apprendistato è prima del terremoto, quando in un pub chiese a Simone Morosi, Raffaella Di Tizio<sup>2</sup> e a me, quale ruolo avremmo voluto avere in un'ipotetica messinscena de l'*Amleto*. Simone rispose Laerte, Raffaella scelse Orazio; a me, che avevo detto Amleto, disse con un lieve sorriso: "Viva la sincerità!". Aveva stanato la mia ambizione.

La relazione tra me e lui si strinse quando il Teatro a Canone si sciolse, nel 2011; io rimasi solo a Chivasso, dove campavo di teatro, studiavo teatro, praticavo teatro e nel teatro ci abitavo anche. In quel momento mi disse cose importanti. Gli scrissi che quella mia scelta appartata era indispensabile per creare un gruppo. Mi rispose che stavo facendo una vita umile e aristocratica, non facile da comprendere, e che stavo vedendo "spiragli di luce". Poco prima di pubblicare uno dei

<sup>2</sup> Simone Morosi e Raffaella Di Tizio erano in quegli anni allievi attori nella Scuola Ambulante di Teatro, insieme a me, Lorenza Ludovico ed Enrico D'Amario.



suoi ultimi saggi, mi scrisse privatamente che lo aveva scritto anche “pensando un po’ a me”. Era *Come un bagliore*, per «Teatro e Storia»<sup>3</sup>, e parlava dei (e ai) *teatri senza terra*. Dal cilindro del suo sapere aveva tirato fuori una maschera ligure, Barudda, che andava in giro con una manciata di terra dentro un sacchetto. A quell’epoca ero *un attore in cerca di gruppo*, giravo con un carrello della spesa con dentro un amplificatore. Avevo uno spettacolo – un solo – e conducevo seminari dove la musica connotava culturalmente e sentimentalmente le scene e allo stesso tempo offriva una rete di appuntamenti spazio-temporali agli attori. La musica era la mia terra nel sacco di Barudda.

Sarà stato l’ottobre del 2012 quando andai a L’Aquila per portare il mio solo sulla psichiatria, *Orazio – vite nude* all’Asilo Occupato. La notte alloggiavo da solo nello stesso centro sociale, privo di riscaldamento. Il mattino dopo, Nando venne a svegliarmi. Dalla stanza in cui dormivo, sentii la sua voce che mi chiamava ed echeggiava nei corridoi vuoti e fatiscenti. Vestitomi in fretta, mi sporsi per vedere chi fosse e riconobbi in fondo, davanti al portone, la sua inconfondibile sagoma che si allarga un po’ al centro e in cima è appiattita orizzontalmente dal cappello modello Uzbekistan. Nando aveva visto il mio spettacolo la sera prima. Nella scena in cui correvo all’indietro l’ho visto drizzare la spina dorsale e avanzare il busto con quell’espressione sbalordita che aveva talvolta, come a dire: “Ma che è matto?”. Anche allora, forse, stavo mettendo in atto il mio disagio. La sera stessa mi consigliò di modulare meglio la voce che usavo in modo troppo monocorde; mi suggerì di fare uno spettacolo in cui dialogare con la televisione anziché con la musica e poi mi propose di metterne in scena uno su Giordano Bruno. Non l’ho ancora fatto.

In quel freddo mattino, in una L’Aquila in macerie e militarizzata, mi offrì una colazione al bar e mi ascoltò con reale interesse per cercare di capire cosa diavolo stessi facendo, da solo in Piemonte. Passeggiammo intorno e dentro la Facoltà di Lettere appena ricostruita, sede degli Studi teatrali; mi scaldò parlandomi de *I racconti di Belzebù* di Gurdjieff, della bravura di Else Marie Laukvik e della buffa intransigenza con la quale Julian Beck, seduto fuori dall’ufficio dell’allora direttore della Biennale di Venezia, Carlo Ripa Di Meana, aveva atteso di essere

<sup>3</sup> Ferdinando Taviani, *Come un bagliore*, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 345-364.

pagato sull'unghia. Era il 1975; il Living aveva portato a Venezia *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico*, *La torre del denaro*, *Sei atti pubblici*. E Nando si divertiva a ripensare a Julian Beck, in sala d'attesa a esigere il suo giusto compenso.

Dal 2014 Nando insegnò all'Università di Roma Tre. Intanto io, a Chivasso, avevo costituito un nuovo gruppo rilevando il Teatro a Canone. Quando fummo in trasferta a Roma, chiesi alle attrici di assistere con me ad alcune sue lezioni. In una di quelle mattine Nando chiese: "Sapete chi è Miłosz?". Raccontò che lo scrittore polacco esule a Parigi, nel 1953 era andato a vedere *Aspettando Godot*, diretto da Roger Blin, con un suo amico (non ricordo se questi fosse una persona degna di nota). Alla scena di Lucky e Pozzo gli spettatori ridevano ma Miłosz si irritò. Il suo amico gli chiese perché mai non si divertisse. Miłosz rispose che l'entrata di Lucky e Pozzo non era affatto comica. La frusta di Pozzo su Lucky erano i campi di sterminio nazisti. Due soli personaggi sintetizzavano, nella loro relazione, un olocausto.

In quel periodo recarmi da Nando divenne presto una specie di tradizione. Gli ponevo sinceramente i miei interrogativi; lui aveva bisogno di lavorare col pensiero e così mi narrava storie e si diletta a congegnare possibili messinscene che io, puntualmente, non realizzavo. Imbastendo le sue ipotesi di spettacolo, mi chiedeva sempre: "Quanti attori hai?". È vero, in un certo teatro, tutto comincia non dal testo ma dal numero degli attori.

Mi diceva che ero un randagio, un "gruppettaro" e un chierico vagante. Un giorno andai casa sua solo per portargli il pane fatto da mia madre appena guarita.

Tra un battibecco (esilarante e teatralissimo) e l'altro con sua moglie Mirella, mi parlava alla fin fine sempre delle sue avventure con l'Odin e di Grotowski. Ad esempio mi raccontò di quando lui ed Eugenio Barba si erano accorti che i gruppi sudamericani realizzavano scene uguali a quelle dell'Odin senza averle mai viste. Citò la scena del cappio di *Come! And the day will be ours*<sup>4</sup>. Quella in cui i conquistadores prendevano le donne come bestie da soma. Quella storia aveva il

<sup>4</sup> Spettacolo realizzato dal 1976 al 1980. Attori: Roberta Carreri, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tom Fjordefalk, Tage Larsen, Torgeir Wethal. Regia: Eugenio Barba. Messa in spazio e costumi: Odin Teatret. Numero di repliche: 180.

sapore autentico del Terzo Teatro, il sapore di un'epoca e me lo dipanava bagnandosi le labbra in un caffè raffreddato, tra mille digressioni, seduto sulla sua poltrona, talvolta sfregandosi le mani che era il suo modo extra-quotidiano di sorridere.

Lo andammo a trovare, un giorno il mio amico Pierangelo<sup>5</sup> e io. Dissertò per un pomeriggio intero di come era nato il DAMS di Bologna facendoci percepire lo spirito pionieristico che c'era stato dietro quella nuova impresa accademica. Mi fece percepire la casualità degli eventi che erano concorsi alla riuscita dell'impresa, e come tutto fosse dipeso non tanto da protocolli ministeriali, ma dalla cocciutaggine di un gruppo di persone, di studiosi, capaci di fare presa su Mario Apollonio<sup>6</sup>.

Nel 2014 intervistai Nando per la mia tesi di laurea magistrale sul teatro di gruppo. Di fronte alle mie domande un po' ingenuie sugli esiti del movimento dei gruppi di base, rispose parlandomi della guerra civile spagnola. Per l'esattezza di cosa successe dopo quella guerra, facendo riferimento al libro *La breve estate dell'anarchia*. Raccontava che l'autore, Hans Magnus Henszensberger, aveva notato che i comunisti, dopo la sconfitta, si erano... come dire? Abbrutiti. Erano frustrati, incattiviti e lamentosi. Gli anarchici no, stavano molto meglio. Stavano bene. Perché? Ebbene, Henszensberger – disse Nando – si era dato una risposta: i comunisti, prima della guerra civile, erano membri di partito, salariati dalla struttura politica e, tendenzialmente, non sapevano fare nient'altro. Gli anarchici erano artigiani: vetrai, fabbri, falegnami autonomi. Dopo la guerra civile quando le strutture politiche furono annientate dal regime di Franco, gli anarchici tornarono alle loro botteghe, al loro mestiere, a qualcosa di concreto. Ripresero a lavorare. I comunisti, invece, si ritrovavano senza nulla in mano e si abbrutivano. Con questo mi introdusse la nozione del “saper fare” come ramo a cui

<sup>5</sup> Pierangelo Pompa-Savarese ha avuto significative esperienze presso l'Odin Teatret diretto da Eugenio Barba di cui è stato assistente alla regia e ha fondato successivamente il gruppo Altamira Studio Teater. *Io guardo il mare* è il suo debutto da regista; seguono, tra gli altri, *Dodici parole buone*, *La clinica degli accecati*, *The river*, *Boudu*, *By heart*.

<sup>6</sup> Mario Apollonio, (Oriano, 28 settembre 1901 – Milano, 28 giugno 1971) è stato un critico letterario, critico teatrale, accademico e antifascista italiano. Fu con Giorgio Strehler, Virgilio Tosi e Paolo Grassi fra i promotori della nascita del Piccolo Teatro di Milano. Progettò la rivista «Drammaturgia» e scrisse una imponente *Storia del teatro italiano* oltre che varie opere su autori italiani e la letteratura del paese.

appendersi quando lo scenario cambia e un contesto “si scolla” come la cornice rotta di un quadro.

Mi raccontava di Eleonora Duse che andò in scena, nella parte di una giovane donna, esponendo i suoi capelli bianchi, delle persone raccolte intorno a Grotowski e delle sue messianiche richieste di fedeltà.

Intorno al 2015 mi disse che di notte si alzava per leggere le *Opere morali* il cui libro era sempre aperto sopra il leggio del suo studiolo (in casa di Nando c'erano sempre molti libri posizionati verticalmente e aperti come per fargli prendere aria). Io lo immaginai centellinare quei testi di Leopardi, come un liquore di cui si conosce già molto bene il retrogusto. In quell'occasione ci tenne molto a riferirmi una frase che lui aveva estratto da quell'opera: “il troppo produce il nulla”. Lo disse con una sua tipica pausa, che collocò prima de “il nulla”. Mi spiegò quanto fosse importante il verbo “produce”. E lo ripeté: il troppo produce... – pausa – il nulla.

Era un monito per me o ero io che lo consideravo tale? Tanto valeva rifletterci.

Tutti questi racconti, che affioravano dalle correnti oceaniche delle sue esperienze, venivano a galla perché qualcuno era lì, davanti a lui, per nutrirsene.

Negli anni successivi continuai ad andare a casa di Nando con la mia compagna, Chiara, che lui conosceva<sup>7</sup>. Ebbe un certo riguardo del nostro rapporto, se ne preoccupava. Credo intuisse che inizialmente ci fosse una mia qualche incapacità e, al momento opportuno, mi insegnò il valore della parola *consorte*: stessa sorte. A me, un randagio, che avevo vissuto da solo cinque anni, felicemente sposato con il teatro (a Canone). Ricordo un giorno in cui, con Chiara, parlarono tutto il tempo di Mejerchol'd. Nando era già un po' ammalato ma a volte l'opacità dei suoi discorsi era luminosa. Assurda e luminosa. Quel pomeriggio si impuntò per richiamare all'attenzione di Chiara la natura dandy di Mejerchol'd. Demolì qualsiasi altra visione che non fosse quella di antipatico, svogliato, genio dandy. Era un delirio? A me sembrò una lettura consumata, frutto di strati e strati di studi sottostanti, di un grande

<sup>7</sup> Chiara Crupi ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi su Vsevolod Mejerchol'd. È stata filmmaker all'Odin Teatret dal 2011 al 2019 contribuendo a un lavoro di documentazione per gli Odin Teatret Archives. Attualmente insegna Video editing alla Università di Roma La Sapienza e fa parte del Teatro a Canone.

studioso che faceva i conti con la vita e con il teatro. Peraltro quel pomeriggio improvvisò ad alta voce una sorta di dialogo minimalista sul teatro che c'è e non c'è. Sembrava fosse davanti a lui, il teatro, come un'isola, una Eldorado dalla quale si stava man mano allontanando e i cui contorni cominciavano a sbiadirsi alla sua vista, come un miraggio al contrario.

Non era sempre facile confrontarsi con lui. Quando gli parlai dell'inizio delle prove del nuovo spettacolo di cui curavo la regia, *Fuga da Mozart*, scopri immediatamente la mia fragilità facendomi una domanda molto semplice: "Cosa vuoi raccontare?". Io farfugliai germi di astrazioni sceniche, ma poi capii l'importanza di essere inchiodato a quella concreta semplicità dei suoi quesiti, che mi obbligava a scegliere nuove rotte di processi drammaturgici. Frantumava le mie visioni velleitarie. Cominciai a capire la necessità di estrarre fili narrativi strutturali dal magma della nebbia creativa. Non seguii tutto quello che mi disse, ma si stampò tutto nel mio DNA di regista in erba. Per quello spettacolo stavo realizzando una scena su *Il Flauto magico*<sup>8</sup>; gli confidai che vedevo Pamina fuggire. E lui mi disse: "No. Fai fuggire Tamino inseguito da Pamina". Nando aveva la consuetudine di capovolgere. Poteva sembrare un aspetto colorito della sua persona invece sono convinto che fosse una prassi sovversiva attuata con rigore.

Dopo pomeriggi come quelli, a volte deflagranti, quando Chiara e io uscivamo dal portone del suo condominio, superata la soglia, ci voltavamo indietro puntando lo sguardo verso il terzo piano e vedevamo la sua sagoma: ci salutava con la mano, sembrava controllare se non fosse stato troppo distruttivo.

Nel 2019 accettai la commissione di uno spettacolo su San Genesio<sup>9</sup>, il santo protettore dei teatranti, quasi unicamente perché anni prima, nel periodo abruzzese, avevo saputo che Nando se ne era in-

<sup>8</sup> *Il Flauto Magico* è un *singspiel*, ovvero un'opera in cui si alternano parti cantate e parti recitate senza musica. Il libretto è stato scritto nel 1791 da Emanuel Schikaneder con Carl Gustav Giesecke e musicato ovviamente da W. A. Mozart.

<sup>9</sup> Per il festival Millennium Sancti Genesii che a Castagneto Po, un piccolo paese della collina torinese, celebrava il millennio del Santuario dedicato al santo protettore noto patrono dei teatranti. In questo santuario si sono celebrate, fino a non molti anni fa, messe per gli attori. All'interno c'è un ex-voto di Eleonora Duse ed esistono foto di Raffaele Viviani anch'egli recatosi in pellegrinaggio.

teressato e aveva pubblicato un suo studio sull'argomento<sup>10</sup>. Era una buona occasione per addentrarmi in un suo rovello e oltretutto avevo un testo affidabile che mi avrebbe aiutato a contestualizzare il mio spettacolo.

L'articolo su San Genesio, si intitola *Né profano né sacro: prospettive teatrali*. Tra le storie che vi intreccia all'interno, Nando indica *Lo fingido verdadero* di Lope de Vega come il più valido testo teatrale sull'agiografia di Genesio.<sup>11</sup> Lo adottai; informai Nando del mio progetto e ne parlammo al telefono. Mi suggerì di iniziare con una scena comica:

“Hai dei bravi attori per farla?”.

“Credo di sì”.

“Quanti sono?”

“Quattro, cinque”.

Pochi giorni prima a Chivasso, in una riunione nel Teatro a Canone piuttosto distruttiva, avevo discusso con alcune attrici. Si profilava una crisi; intuì quanto fosse vicina la possibilità di scioglimento del gruppo. Nando insisteva:

“Quanti attori hai?”.

“Quattro, cinque.”

Dunque, bisognava iniziare lo spettacolo con una scena comica. Nando disse che non si poteva iniziare già con l'aura solenne del santo. Non bisognava prendersi troppo sul serio.

Reagii all'indicazione spostando il punto di vista di tutto il dramma sulla compagnia dei comici guidata da Genesio, ambientandoli nel Seicento anziché nel 303 d.C. Ho sforbiciato *Lo fingido*, un testo composto da trenta personaggi, imperatori, soldati, tribuni e consoli, ambientato in Persia e a Roma e ho stretto il campo su cinque attori, buffi

<sup>10</sup> Ferdinando Taviani, *Né profano né sacro: prospettive teatrali in Luoghi sacri e spazi della santità*, premessa di Sofia Boesch Gajano e Lucetta Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 219-239.

<sup>11</sup> È una *comedia de santos*, uno dei generi teatrali del Siglo de Oro. Lope De Vega la scrive intorno al 1610, ritirato in un monastero di Madrid, dopo essere entrato nella Confraternita degli Schiavi del Santissimo Sacramento. Dopo una vita dissoluta da don giovanni spericolato. Esistono anche altri testi teatrali su San Genesio, da quelli di epoca medievale, a *Le Véritable Saint Genest* di Mr. de Rotrou rappresentato nel 1646 all'Hôtel de Bourgogne fino al novecentesco *Le Comédien et la Grace* di Henri Gheon.

e miseri (Bergman diceva che il punto di vista di un'inquadratura equivale a una questione morale). I guitti arrivano alla corte di Diocleziano per mettere in burla il rito battesimale dei cristiani come fosse la cosa più normale al mondo<sup>12</sup>. Sono mestieranti, si presentano con la loro cultura nomade e i loro lazzi. Questa volta però il loro capocomico si converte in scena lasciando tutti a bocca aperta, compreso Diocleziano il quale interrompe la farsa e lo fa decapitare. Come dice Taviani nel suo saggio, *Genesisio è transformed*.<sup>13</sup> Travalica il confine della finzione, si converte, muore, dunque si salva. I suoi attori, invece, rimangono sulla terra, esuli. La compagnia viene prima interrogata, poi espulsa da Roma, abbandonata a se stessa e resta con il problema di come sostituire *Genesisio* – il miglior attore – nel repertorio a disposizione.

Mi accorsi che questo nuovo taglio drammaturgico incideva sugli attori e le attrici.<sup>14</sup> Era come se adesso dovessero provare di fronte ad uno specchio un po' distorto, e in sala si creò una sottile tensione, fonte di un calore positivo.

Raccontai a Nando la regia dello spettacolo. Ascoltò con interesse ma non lo vide mai. È un lavoro che sta avendo un po' di fortuna. Sta girando in Spagna. Forse ci sta portando da qualche parte.

Ma vorrei tornare un momento al finale de *Lo fingido verdadero*. Lope de Vega, dedica buona parte delle ultime battute agli attori e alle attrici rimasti orfani del loro capocomico. Dopo la crisi mistica di *Genesisio*, non si sofferma su riflessioni cristologiche, bensì chiude su un misero dilemma: come farà la compagnia a campare ancora di teatro? E affronta il problema con spirito pratico:

<sup>12</sup> E in effetti così era ai tempi di Diocleziano, quando i cristiani erano ferocemente perseguitati e c'era il costume di deriderne i sacramenti realizzando delle farse che fungevano da chiaro monito proibitivo per il popolo.

<sup>13</sup> Taviani cita in proposito il saggio di Richard Schechner in cui il processo di lavoro dell'attore, in cui ad ogni spettacolo egli entra in una una dimensione performativa per poi ritornare a quella quotidiana, è definito *transport*. A questa condizione convenzionale Schechner, distingue invece un altro processo (associato da Taviani a *Genesisio*) chiamandolo *transform*, in cui, per l'appunto, l'attore non ritorna alla dimensione quotidiana ma la trapassa, uscendo da quel terreno di gioco di regole e convenzioni che è il teatro.

<sup>14</sup> Tra le attrici e gli attori non posso fare a meno di citare Anna Fantozzi che dal 2013 lavora nel Teatro a Canone con enorme dedizione, dedicandosi anche ai costumi e alle scenografie. A partire da questo spettacolo si è inserito in modo stabile anche Lucio Barbati.

[*Entra la compagnia che abbandona Roma; alcuni con i propri fagotti e attrezzi teatrali*].

FABRIZIO: Addio per sempre Roma!

MARCELLA: Addio, tempio degli dei.

OTTAVIO: Come faremo, compagni, a recitare le commedie senza che ci manchi quel particolare gusto, pur mancando il miglior attore? Chi potrà fare la parte di Adone nel dramma di Venere, stando all'altezza di quella grazia e abilità, di quel talento ed eleganza?

MARCELLA: Nel mondo solo tu Ottavio.

OTTAVIO: E ditemi, chi farà Paride nella distruzione di Troia?

FABRIZIO: Fabio che studia bene le parti.

MARCELLA: Procuriamoci un'altra commedia e, mentre facciamo queste, ne studieremo alcune per recitarle più avanti...

In tutto il corso de *Lo fingido* ben si comprende quanto a fondo Lope de Vega conoscesse la vita quotidiana degli attori. Sa ricreare le dinamiche in cui, talvolta, i gruppi si incagliano. I loro bisticci, i loro conflitti e i loro modi di ripartire ogni volta con rassegnato amore. Quella vita l'ha respirata, ne ha fatto parte, ne ha scritto.

Lui, Lope de Vega, e anche Nando.



Raffaella Di Tizio

HORACIO CZERTOK RACCONTA  
UN TEATRO PER ATTRAVERSARE MURI: *MIR CARAVANE*  
NELLA STORIA DEL TEATRO NUCLEO

Tutto ebbe inizio con l'arrivo in città – Comodoro Rivadavia – di Jesus Panero de Miguel, inviato dal ministero di cultura da Buenos Aires per insegnare teatro: era uno stanislavskiano convinto. In poche settimane riuscimmo a creare un gruppo e così concepì e diressi il mio primo spettacolo. Avremmo poi approfondito l'investigazione con Renzo Casali e Liliana Duca e il gruppo con cui avremmo formato la Comuna Baires: avevano imparato il Metodo da William Layton, dissidente dell'Actor's Studio radicato in Spagna. Il teatro come strumento di investigazione e di creazione nella Comuna come laboratorio permanente, oltre il teatro. Il Metodo per creare l'"uomo nuovo" che sognavamo con il Che Guevara.

Da Horacio Czertok, *Del teatro in carcere*, testo scritto per il volume in corso di pubblicazione *Libertà vo' cercando. L'esperienza del Teatro Nucleo nel carcere di Ferrara*, Torino, SEB27, 2022<sup>1</sup>.

*Una precisa idea di teatro. Come un'introduzione*

Ci sono teatri dalla lunga storia, e dall'evidente peso specifico – in termini di capacità di costruire tecniche, tradizioni e relazioni –

<sup>1</sup> Nato nel 1947 a Comodoro Rivadavia, in Patagonia, Horacio Czertok ha fondato a diciannove anni, durante il periodo di leva, il suo primo gruppo teatrale. Ha frequentato poi a Buenos Aires il Centro Drammatico di Antonio Llopis, Renzo Casali e Liliana Duca (fondato a Madrid nel 1968 e spostato in Argentina nel '69 per i divieti delle autorità franchiste). Nel '72 è stato con Casali, Duca e Cora Herrendorf tra i fondatori della Comuna Baires. Nel 1974, dopo la scissione del gruppo, ha creato con Cora Herrendorf la Comuna Nucleo, che dal 1977 ha sede a Ferrara.

che vengono regolarmente omessi dai tentativi di riepilogo dedicati alla scena presente. Tanto più lavorano sullo spessore del teatro, sulle sue motivazioni profonde, concentrandosi sulla durata – dei rapporti di lavoro, degli spettacoli nel tempo, o persino dell’eco delle loro azioni nella vita degli spettatori (cioè del problema del senso alla base della scelta di una vita teatrale) – tanto meno sembrano emergere alla superficie delle cronache. Per descrivere il teatro contemporaneo si tende a inseguire le novità, il racconto di Horacio Czertok, che qui si presenta, riguarda invece ciò che persiste. È la testimonianza di un ricco passato, ma con gli occhi ben fissi al futuro.

Il testo è stato composto a partire da tre conversazioni, avvenute tra il febbraio e il marzo del 2022<sup>2</sup>. Czertok stesso ha proposto l’idea di ricominciare a raccontare la storia del Teatro Nucleo, gruppo attivo da quasi cinquant’anni, partendo dall’esperienza di *Mir Caravane* – un festival itinerante costruito in tempi di guerra fredda da compagnie del blocco occidentale e orientale. Era il 1989, bicentenario della Rivoluzione francese, in Russia era iniziata con Gorbačëv la fase della *perestrojka* (ricostruzione) e della *glasnost* (trasparenza): attori di gruppi attivi da oltre dieci anni, che si erano incontrati nel corso di festival internazionali – Nicolas Peskine della Compagnie du Hasard, John Kilby del Footsbarn Travelling Theatre, Slava Polunin dei Licedei, Leszek Raczak degli Ósmego Dnia e Horacio Czertok del Nucleo – per poter viaggiare con i loro spettacoli ad Ovest e ad Est della cortina di ferro ebbero l’idea di demolire, attraversandola, «l’ultima Bastiglia europea, il Muro di Berlino»<sup>3</sup>. La Comunità Europea non li prese sul serio: «Impossibile che tante compagnie teatrali riescano a convivere per tanto tempo, impossibile che i sovietici lascino entrare tutti quei gruppi e lascino uscire i loro, impossibile, impossibile, impossibile»<sup>4</sup>. Le nove compagnie di *Mir Caravane* (oltre alle citate, il Grillot del principe Madu del Burkina Faso, Svoya Igra di Mosca, Divadlo na Provázku di Brno e il Circ Perillos di Barcellona), ovvero duecento

<sup>2</sup> Le interviste, precedute da un incontro al Teatro Comunale di Ferrara il 17 febbraio 2022, nell’occasione della prima dello spettacolo del Nucleo *Qinà Shemor*, sono avvenute online il 19 febbraio, e l’11 e il 18 marzo 2022.

<sup>3</sup> Horacio Czertok, *Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo* [Roma, Bulzoni, 1999], ristampa indipendente, s.l. e s.d., p. 73.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 72.

teatranti con il loro «villaggio itinerante composto da oltre cento caravan e camper, quattro teatri tenda e un teatro all'aperto»<sup>5</sup> riuscirono invece, nell'arco di sei mesi, a toccare Mosca e Leningrado, Varsavia, Praga, Berlino, Copenaghen, Basilea, Losanna, Blois e Parigi. Altri teatri (come l'Akademia Ruchu a Varsavia o l'UFA-Fabrik a Berlino) e festival collaborarono all'organizzazione di un esperimento teatrale che partiva dal basso, dalla volontà e dalle esigenze dei teatranti.

Furono sei mesi, oltre che di spettacoli e viaggi, di vita condivisa, di scambio e apprendimento: una «scuola di vita e di teatro»<sup>6</sup>, di strategia e di pratiche, che cambiò profondamente le strade di chi vi prese parte. Ma che non arrivò a toccare, come Czertok avrebbe voluto, anche il territorio italiano.

Attore prima che regista, come ama sottolineare, Horacio Czertok è il fondatore insieme a Cora Herrendorf del Teatro Nucleo, gruppo nato in Argentina nel 1974 dalla scissione della Comuna Baires. Erano gli anni del peronismo, e di ricambi al potere scanditi da successivi colpi di Stato. Czertok, responsabile delle relazioni esterne della Comuna (una comune, come dice il nome, creata per rendere praticabile un diverso modo di vivere, attraverso il teatro<sup>7</sup>) era stato rapito e torturato da un commando militare: gli altri membri avevano deciso di emigrare in Italia, lui e Cora Herrendorf di restare. Fondarono la rivista «Cultura», per divulgare notizie di teatro<sup>8</sup> e finanziare le attività del gruppo.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>7</sup> In un recente incontro con gli studenti del corso di Teatro contemporaneo 2021/2022 (lezione del 10 maggio 2022) del dipartimento SARAS della Sapienza, Horacio Czertok ha raccontato di aver cominciato a fare teatro non per diventare attore, ma per cambiare la sua vita. La politica, i partiti davano solo risposte declinate al futuro: la comune, attraverso il teatro, permetteva di strutturare nel presente una diversa vita possibile.

<sup>8</sup> Nel 1975 un intero numero fu dedicato all'Odin Teatret, conosciuto attraverso il fotografo Tony D'Urso, che aveva apprezzato lo spettacolo *Water Closet* della Comuna Baires al festival di Nancy, nel 1973. Il gruppo danese fu poi un fondamentale appoggio negli anni dell'esilio europeo. Cfr. la testimonianza di Horacio Czertok in Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'era. Storie e voci di una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 333. Un'altra rivista, «Teatro '70», aveva accompagnato le attività del Centro Drammatico, da cui era nata nel 1969 la Comuna Baires.

A seguito del colpo di Stato del 1976 anche la Comuna Nucleo, in viaggio per una tournée europea, fu costretta a stabilirsi all'estero.

Nel '77 partecipò alle battaglie per una diversa gestione dei malati psichiatrici con un progetto di animazione presso l'ospedale Rizzeddu di Sassari. Antonio Slavich, direttore di una struttura simile a Ferrara, li invitò allora a tenere un laboratorio stabile. Un ex-reparto dell'ospedale, chiuso nel '78 con la Legge Basaglia, divenne poi la loro prima sede<sup>9</sup>. Oggi il loro teatro è nell'ex Cinema Po di Pontelagoscuro, nel 2005 intitolato a Julio Cortazar, poeta argentino in esilio (Bruxelles 1914 - Parigi 1984).

Il Nucleo oggi, come si diceva, è un gruppo che ha quasi cinquant'anni. L'ultimo spettacolo, *Qinà Shemor. Ester, la regina del ghetto*, è andato in scena il 17 febbraio 2022 al Teatro Comunale di Ferrara: un luogo insolito per il loro lavoro – sono abituati a spazi aperti, e a sale dove la posizione di attori e pubblico non sia predeterminata. A questi attori “di corpo” e non solo di voce, allenati al training di impronta odiniana e agli esercizi derivati da Stanislavskij – la strada originale costruita da Czertok, che si richiama a Grotowski per il suo percorso di rinnovamento del “Metodo” – il palco all'italiana sembra andar stretto. Danno l'impressione di abitarlo come dei conquistatori, incorporando un senso di battaglia che fa parte di una precisa idea di teatro.

L'antico e prestigioso teatro all'italiana è però un luogo privilegiato – ha raccontato Czertok in una delle divagazioni che si sono dovute omettere dal racconto che segue – per gli spettacoli di teatro in carcere:

Negli ultimi anni siamo stati al Teatro Comunale solo per spettacoli con i detenuti. C'è una soddisfazione sovversiva personale nel portare lì i galeotti condannati dai cittadini, ed è un passaggio importante per loro, che vengono accolti in un luogo in cui sono esclusi “ontologicamente”. Lì ricevono l'abbraccio collettivo dei familiari. È un teatro nel teatro, sociologico, artistico, creativo. Un capovolgimento.

Quando i cittadini vanno dentro il carcere succede la stessa cosa: non sanno cos'è, lo pensano per luoghi comuni, e lo scoprono diverso da com'è rappresentato da cinema e televisione. Il carcere è una società paritetica: non circola denaro, si mangia insieme... i detenuti hanno parecchio da insegnare ai cittadini!

<sup>9</sup> Queste e altre notizie sulla storia del Teatro Nucleo si trovano raccontate sul loro sito, alla pagina <<https://www.teatronucleo.org/wp/chi-siamo/la-nostra-storia/#>> (06/06/2022).

[...] Al Comunale siamo stati anche con il Teatro Universitario di Ferrara, che abbiamo fondato nel 1992, ma col telone di sicurezza chiuso, e gli spettatori sul palco.

Abbiamo sempre creato il nostro luogo, ce lo siamo costruito perché potesse funzionare come volevamo, come ci era necessario: con il pubblico vicino e a trecentosessanta gradi – l'attore non ha schiena! O un luogo che permetta di variare il rapporto attori/spettatori. Non il teatro all'italiana, che impone un linguaggio e una fruizione, spettacoli costruiti per vedere. Quel teatro è degli spettatori, gli attori "stanno lì".

Ma per i detenuti il Teatro Comunale ha un'importanza sociologica, storica e politica: implica un luogo pubblico riconosciuto, accettato<sup>10</sup>.

La storia del Nucleo (in cui il teatro in carcere, che praticano dal 2005, ha un posto fondamentale) è anche la storia di un teatro che lotta per aprire strade dove ci sono muri.

Nel 1989 *Mir Caravane* fu sul punto di riuscire ad attraversare la frontiera berlinese del Checkpoint Charlie: dovette infine aggirare l'ostacolo, limitandosi a realizzare un grande spettacolo collettivo – *Odissea '89*, con novanta attori di diverse compagnie – a Berlino Ovest (ma gli spettatori, racconta con soddisfazione Horacio Czertok, li avevano raggiunti anche dall'Est). Il muro sarebbe crollato di lì a poco, e il teatro senti di aver contribuito ad allargare le sue crepe.

L'ampia rassegna stampa internazionale, insieme ai dati del bilancio chiuso in positivo, furono inviati con orgoglio a chi nel progetto non aveva creduto.

Si era organizzata anche una tappa italiana, a Bologna, città che scelse invece di finanziare un altro importante evento: l'*International School of Theatre Antropology* di Eugenio Barba del 1990. Quello con il contesto teatrale italiano fu un incontro mancato, a cui si deve forse il fatto che questa storia non ha ancora ottenuto l'eco che avrebbe meritato<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Conversazione con Horacio Czertok del 19 febbraio 2021. Per il lavoro in carcere del Teatro Nucleo si rimanda al volume in corso di pubblicazione *Libertà vo' cercando. L'esperienza del Teatro Nucleo nel carcere di Ferrara*, a cura di Horacio Czertok, Torino, SEB27, 2022.

<sup>11</sup> Ne scrisse però almeno Daniele Seragnoli, *Portare la poesia nelle strade*, in apertura del dossier a sua cura *Il teatro negli spazi aperti* (con contributi di Horacio Czertok e Alberto Grilli), «Prove di Drammaturgia», a. VI, n. 1, settembre 2000, pp. 20-26, <<https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2000-1/prove%201-00.pdf>> (24/07/2022).

Dalla volontà di riprendere le fila di questo racconto, restituendone il senso e il peso in termini di storia teatrale, sono nate le interviste riportate in queste pagine. Ma sono molti e diversi i temi che, oltre a questo, Czertok ha voluto attraversare: frammenti della storia del Teatro Nucleo, spettacoli determinanti per il percorso del gruppo (come *Fahrenheit* o *Quijote!*), scelte di poetica, punti di riferimento artistici ed etici, o quello che costruisce, o non costruisce, la vera storia del teatro.

Horacio Czertok, impegnato in un teatro di valore politico, di scosse e di battaglie, un teatro che cerca il suo pubblico nelle strade e nelle piazze – anche contro le logiche dei finanziamenti ministeriali – e trova il suo senso nella certezza di essere esempio e spinta per una consapevolezza e un cambiamento possibili<sup>12</sup>, è uomo di lettere, oltre che di teatro. Lo si vedrà accennare alla sua conoscenza con Borges, alla sua capacità di lettura della lingua di Gadda (intessuta di argentinismi che molti non riescono a cogliere), o al suo rapporto di lunga data col Don Chisciotte, da cui ha tratto nel tempo due diversi spettacoli, prima col gruppo e poi da solo<sup>13</sup>.

Ma la sua doppia natura, di intellettuale e di teatrante, emerge anche nel suo modo di rapportarsi con la storia teatrale, nella volontà di mettere in evidenza gli incontri, le relazioni, i progetti fatti di lotte quotidiane: tutto ciò che tende a sparire perché non viene raccontato, e che invece fa l'essenza della vita del teatro.

In proposito ha ricordato un suo incontro con Roger Blin, attore della scuola di Copeau, quando, nell'ultimo anno della sua vita, era

<sup>12</sup> Di qui l'utilizzo della "provocazione", in spettacoli come *Fahrenheit*, di cui si leggerà in seguito, nel senso etimologico di "pro-vocare", "dare voce": prendendosi la responsabilità, verso gli spettatori, di usare il teatro come una finzione attraverso cui raggiungere una maggiore verità. Altro tema affrontato da Czertok nell'incontro del maggio 2022 con gli studenti della Sapienza, cfr. nota 7.

<sup>13</sup> Sono *Quijote!*, 1990, con messa in scena e musica di Cora Herrendorf, drammaturgia di Horacio Czertok, scenografia e costumi di Remi Boinot, scenografie e macchine sceniche realizzate da Christophe Cardoen e Michael Beyermann, e attori, nelle diverse riprese, Antonella Antonellini, Andrea Amaducci, Andrea Bartolomeo, Renzo Betta, Bernard Bub, Dietlind Budde, Raffaella Chillè, Horacio Czertok, Maximiliano Czertok, Natasha Czertok, Frida Falvo, Lisa Glahn, Cristina Iasiello, Coco Leonardi, Paolo Nani, Luca Piellini, Massimiliano Piva, Harald Schmidt, Georg Sobbe, Elena Souchilina, Antonio Tassinari, Michalis Traitsis, Nicoletta Zabini; e *Contra Gigantes*, 2016, testo e regia di Horacio Czertok, unico attore.

ospite della Compagnie du Hasard, e dettava i suoi pensieri e ricordi a Lynda Peskine (ne fu tratto un libro, che Czertok ha tradotto in italiano per la Dino Audino<sup>14</sup>). Blin è stato il primo a mettere in scena, lottando per trovare chi lo seguisse nell'impresa, *Aspettando Godot* di Beckett. È noto che il teatro contemporaneo senza Beckett non sarebbe quel che è, ma quanti riconoscono il peso di Blin? L'influenza di Beckett non sarebbe stata tale se un teatrante coraggioso, «un pazzo», non avesse lottato, rischiando tutto, per metterlo in scena. «Il teatro passa da un'altra parte», «sta altrove», ha ribadito Czertok, mettendo in luce la confusione impropria che si continua a fare tra l'azione e i testi, tra ciò che viene costruito dalle scelte concrete di chi fa teatro, e ciò che resta.

In Blin, teatrante lontano dalle sue scelte espressive, Czertok vede una precisa consonanza etica: una parentela nell'intendere «il teatro come un combattimento, [che] deve creare divisione, vivere e interpretare le crisi, se no non serve a niente»<sup>15</sup>.

Recensendo il volume in cui Czertok nel 1999 raccontava le esperienze e le pratiche del suo gruppo, Ferdinando Taviani ha scritto che nel Nucleo si osserva «un modo di vivere il teatro come resistenza, forgiatosi in una storia che nel giardino europeo è perlopiù oggetto di smemoratezza»<sup>16</sup>. Di questa storia, collettiva e personale, si parla qui solamente per accenni, ma in quel libro (*Teatro in esilio. Appunti e riflessioni sul lavoro del Teatro Nucleo*, a cura di Barbara Di Pascale e Daniele Seragnoli, Roma, Bulzoni, 1999<sup>17</sup>) si trovano alcuni precisi riferimenti. Come quando, per fare un esempio delle “immagini interne” che possono dar vita alle improvvisazioni degli attori nel lavoro sul

<sup>14</sup> Roger Blin, *Artaud, Beckett, Genet e gli altri*, a cura di Lynda Bellity Peskine, cura dell'edizione italiana e traduzione di Horacio Czertok, Roma, Dino Audino editore, 2010.

<sup>15</sup> Conversazione con Horacio Czertok del 19 febbraio 2022.

<sup>16</sup> Ferdinando Taviani, *Il teatro è l'arte di lottare*, «L'indice dei libri del mese», n. 10, ottobre 2000, pp. 36-37, e ora, oltre che nella citata ristampa del volume di Horacio Czertok (*Teatro in esilio*, cit., pp. 15-20), col titolo *Teatro in esilio* in Ferdinando Taviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 141-145.

<sup>17</sup> Il volume, che si cita qui nell'ultima ristampa italiana, è stato tradotto in tedesco (*Teatro Nucleo. Expeditionen zur Utopie*, Frankfurt am Main, Brandes&Ap-sel, 2000), ungherese (*Színház Száműzetésben: a Teatro Nucleo Színház pedagógiai munkája*, Budapest, Kjarat, 2013), e inglese (*Theatre of Exile*, London-New York, Routledge, 2016).

Metodo Stanislavskij del Teatro Nucleo, Czertok racconta dell'ultimo giorno passato nel '76 in Argentina:

Mi vedo chiudere, per l'ultima volta, la porta della nostra casa a Buenos Aires, prima di partire per l'Italia. Il viaggio doveva essere una tournée, doveva durare solo alcuni mesi, saremmo ritornati pieni di esperienza. L'euforia del viaggio, la gioia per le nuove conoscenze. [...] A casa rimaneva tutto: i libri, i quadri degli amici, gli oggetti cari. Non ci fu ritorno. Lo impedì il colpo di stato militare che si trasformò nella dittatura che assassinò trentamila persone. Contemplo oggi l'immagine dove quell'altro Horacio, felice e pieno di illusioni e sicuro del ritorno, chiude a chiave la porta della sua casa nel suo quartiere della sua città del suo Paese. Io so quale futuro lo attende. Io so che non vedrà mai più quella porta. Che la maggior parte dei libri che lascia in quella biblioteca saranno bruciati.

Ho ancora la chiave di quella porta, come gli arabi cacciati da Granada, o gli ebrei espulsi da Toledo<sup>18</sup>.

Certe modalità artistiche del Teatro Nucleo, o la strategia comunicativa d'impatto di progetti come *Operazione Fahrenheit* (spettacolo agit-prop tratto dal noto romanzo di Ray Bradbury, di cui si leggerà in seguito), non si comprendono del tutto se non si tiene presente la durezza di questo sfondo.

Della poetica del gruppo fa parte anche una volontà di disvelamento aperto e combattivo del rimosso storico e sociale, che corrisponde, sul piano individuale, a un lavoro per portare alla luce, nei processi per la creazione teatrale, le proprie verità nascoste<sup>19</sup>.

Nel 1975, in Argentina, il Nucleo aveva costruito *Herodes*, uno spettacolo sulle violenze della dittatura. Lo portò con successo in tournée in Europa, ma in Italia, nel 1977, in un contesto aperto al nuovo come l'incontro dei teatri di base di Casciana Terme, la sua crudezza fu ritenuta eccessiva. Si sapeva ancora poco di quanto stava accadendo sotto la dittatura – dei rapimenti, delle torture, degli omicidi, dei desaparecidos. Dal 1976 il Nucleo è un teatro italiano, che ha dovuto reinventarsi per radicarsi in una società diversa, non consapevole della realtà da cui era dovuto fuggire.

<sup>18</sup> Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., pp. 125-126.

<sup>19</sup> Cfr. le pagine dedicate al lavoro sul Metodo *ivi*, pp. 152-218, e in particolare gli esercizi alle pp. 175-218. O si vedano, nel testo che segue, i riferimenti alla “nevrosi” legata alle menzogne a cui costringe la vita quotidiana.



I primi spettacoli teatrali ai quali assistemmo in Europa ci lasciavano quasi tutti una medesima sensazione: costoro hanno tempo, ci dicevamo, le emergenze e le urgenze del mondo non sembrano toccarli. Era chiaro: esse non facevano parte della loro esperienza, al più, potevano raccontarle. Noi provenivamo da un mondo in sfacelo, nel quale fare teatro significava rischiare la vita. Più volte i militari avevano interrotto prove e spettacoli sequestrando compagni che nessuno ha più visto, più volte bombe e incendi avevano distrutto i teatri. Se rischi la vita, vuoi che ne valga la pena<sup>20</sup>.

Ciò “che vale la pena” è per il Nucleo un teatro basato sul rapporto immediato col pubblico, il cui ritmo sia dato dall’urgenza comunicativa: un teatro inteso non come narrazione, ma come esperienza<sup>21</sup>.

Emerge a tratti nel discorso di Czertok la delusione per una certa disattenzione della critica degli ultimi anni (non del pubblico) verso la loro proposta teatrale. Dopo il periodo di fervore del teatro di gruppo, gli anni Settanta e i primi Ottanta, accompagnato dall’attenzione battagliera di critici e studiosi, sembra pensiero normale che un certo teatro appartenga ormai al passato<sup>22</sup>.

«Siamo una forza del passato», ha detto Czertok agli studenti della Sapienza in un recente incontro citando parole di Pasolini, «siamo arcaici, non facciamo niente di nuovo: abbiamo alle spalle il teatro

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>21</sup> «Vi è in questa scelta, probabilmente, anche un’urgenza che ci portiamo dentro dall’Argentina e che non ci ha più lasciati. Per narrare infatti hai bisogno di tempo, il tempo che occorre alla parola per essere formulata, udita, incorporata. Il teatro come esperienza si caratterizza invece per un’acuta sintesi spazio-temporale che si nutre dal ritmo dell’interazione tra attori e tra essi e gli spettatori. L’urgenza agisce direttamente sul ritmo». *Ibidem*.

<sup>22</sup> Come notava Taviani, quasi mai i gruppi compaiono nelle geografie del teatro contemporaneo (cfr. Ferdinando Taviani, *Il teatro è l’arte di lottare*, cit., p. 143). Eppure sono teatri capaci di costruire relazioni profonde con il loro territorio, riconosciuti a livello internazionale, seguiti da un numeroso pubblico. Forse si fa fatica a registrare l’anomalia di teatri che, invece di aderire al mondo qual è, tendono a radicarsi nella storia e a costruire tradizioni e strategie d’azione in contraddizione con lo spirito del tempo. Per un’analisi del rapporto dei gruppi con il loro contesto teatrale rimando a Ferdinando Taviani, *Enclave*, in Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratori del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 120-138, ora in Taviani, *Le visioni del teatro*, cit., pp. 251-266. Per un approfondimento sui gruppi teatrali di base in Italia si veda il Dossier curato da Mirella Schino e Luca Vonella, *Anni Settanta, teatro di gruppo. Italia*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020, pp. 27-168.

greco, la Commedia dell'Arte, Grotowski...»<sup>23</sup>. Ma, come afferma nelle prime pagine di *Teatro in esilio*, anche se la sua storia è iniziata molto tempo fa il teatro del suo gruppo «è qualcosa di perfettamente attuale»; anzi, le tecniche e le teorie elaborate dal Nucleo, frutto di lungo lavoro pratico e teorico, sono lì presentate anche perché possano essere utili a chi voglia trovare oggi un modo di sviluppare le proprie, nuove, azioni teatrali<sup>24</sup>. Il teatro procede guardandosi indietro, si rinnova conoscendo e reinventando le proprie radici. E così apprende come parlare al suo tempo<sup>25</sup>.

Fin dall'inizio della sua storia italiana, il Nucleo non ha accettato di stare nelle retrovie. E alla difficoltà di mettere radici in un paese straniero ha risposto modificando il suo linguaggio e adattandolo alla strada, per rilanciare la propria ricerca e la sfida di un teatro scomodo, che sappia essere una forza attiva di cambiamento.

*Mir* in russo vuol dire *pace* e *villaggio*, *Mir Caravane* è quindi una sorta di “carovana/villaggio della pace”. Horacio Czertok ne ha parlato in giorni in cui il mondo proseguiva alla rovescia, durante l'inizio del conflitto in Ucraina, giorni in cui non era possibile comunicare con i suoi colleghi in Russia, e tornava «il terrore di essere intercettati, come negli anni Ottanta». «Il sonno della ragione genera mostri», ha commentato citando la famosa incisione di Goya<sup>26</sup>.

Tutto il suo discorso è denso di precisi riferimenti culturali. Non tutti gli approfondimenti sono stati conservati in queste pagine: per

<sup>23</sup> Incontro del 10 maggio 2022, cfr. nota 7.

<sup>24</sup> Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., p. 40. Ristampato senza dati bibliografici (città ed editore), il libro oggi ha l'aria di un sovversivo pamphlet teatrale, che ripercorre per nuovi lettori una storia dall'apparenza antica per rilanciarla al futuro. È quanto è già accaduto, in Argentina, con la rivista «Cultura», di cui molte copie, lasciate nella fuga, furono trovate anni dopo da giovani teatranti in un capannone abbandonato (la vecchia tipografia di Juan Andralis Infantidis, a Calle Mario Bravo). Da quelle pagine trassero ispirazione per un teatro di strada che denunciasse i militari rimasti impuniti. Cfr. *ivi*, pp. 221-222.

<sup>25</sup> Si pensi anche solo al rinnovato diffondersi, dopo che l'epoca covid ha imposto l'inventarsi di nuove strategie produttive, dei teatri nelle strade.

<sup>26</sup> Conversazione con Horacio Czertok dell'11 marzo 2022.

necessità di esposizione, il racconto è stato riordinato e diviso per zone tematiche<sup>27</sup>, attorno a un filo che parte da accenni al presente del Teatro Nucleo, per poi spostarsi a seguire incontri e svolte nella sua storia, ragionando su modi di pensare il teatro, sul rapporto con il contesto culturale italiano (fondamentali i legami con professori come Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani, che qui si rivelano ancora una volta forze attive e propositive nel teatro del loro tempo) e sui nessi con la cultura internazionale, letteraria e teatrale (da Borges al Living Theatre), fino agli incontri che hanno dato vita al progetto della carovana teatrale del 1989. Ma la chiusura è al presente, un richiamo all'azione per le nuove generazioni teatrali.

Il tentativo di queste pagine è di contribuire a una storia “interna” del teatro, vicina alla concreta vita dei teatranti, quella storia che – come nel caso di Blin, che per la sua testardaggine mise in scena *Aspettando Godot*, cambiando con i fatti la scena del suo tempo – “passa altrove”, rispetto ai modi usuali di raccontarla<sup>28</sup>.

La divisione in paragrafi, la riorganizzazione per temi e le note che seguono sono di chi scrive. Per tutto il resto, da qui inizia la voce Horacio Czertok. Trascrivendo le sue parole (a penna, per preservare il calore nonostante la distanza, e poi al computer), si è cercato di mantenere il più possibile il suo particolare acceso modo di narrare, un modo capace di rendere tutta la Storia presente – il suo modo di stare, nella Storia, prima che di raccontarla.

<sup>27</sup> Questo lavoro, complesso e stratificato, deve molto alle preziose indicazioni avute da Chiara Crupi sulle pratiche del montaggio cinematografico, e alle letture e commenti di Eugenio Barba (che ha indicato più di un'utile integrazione bibliografica), Gigi Bertoni, Roberto Ciancarelli e Mirella Schino, che ne ha seguito le diverse stesure. Ringrazio infine la redazione, e soprattutto Horacio Czertok, per la fiducia, il tempo e l'entusiasmo, e per la sua finale, fondamentale rilettura.

<sup>28</sup> Esempi di racconto storiografico in questa direzione sono Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'era*, cit., e Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008.

## Horacio Czertok

### *Il Teatro Nucleo, oggi*

Il Nucleo ha quasi cinquant'anni. I gruppi dovrebbero morire molto prima, dopo sette, otto anni. I loro anni sono come quelli dei cani: un anno vale dieci. Allora noi abbiamo cinque secoli! Non è umano durare tanto. Se non perché tu riesci in qualche modo a mutare, a vivere tutte le metamorfosi prodotte dalle persone che diventano parte della compagnia, se incarnano la storia di quello che il gruppo è. Il Nucleo di oggi è composto da vecchi attori che sentono di avere ancora qualcosa da dare, e da giovani attori, fino ai bambini. È un luogo dove è possibile vivere un teatro come lo intendiamo, con rigore e formazione continua, e dove si riesca a tesaurizzare il lavoro.

Ora [11 marzo 2022] il gruppo è a Varsavia, per il progetto *Women Performing Europe*, sulle donne di teatro. Io sto scrivendo un progetto Erasmus plus sul mondo ebraico con Siviglia e Salonicco: si chiama *Jewish Roots*, è partito da un progetto con il MEIS [il Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah] di Ferrara, come l'ultimo spettacolo, *Qinà Shemor*, su Leone Modena<sup>29</sup>. E domani siamo nell'orto, nel capannone. Anche io sarò lì a zappare, è un momento buono per seminare. Fa bene, è una dimensione in cui i vecchi sono spalla a spalla con i più giovani a fare una cosa utile per tutti. Certo già il teatro è utile, ma l'orto, dare l'acqua, far crescere, è molto utile per gli attori. Non lo invento io! Copeau l'ha fatto con i suoi Copiaus, l'ha fatto Stanislavskij con Sulerzickij... È parte del training, far crescere un luogo accanto al teatro.

Natasha [Czertok] è a Pordenone, con lo spettacolo *Kashimashi*<sup>30</sup>; io andrò domani a Novara, con *Contra Gigantes*; c'è un nuovo spettacolo in preparazione con Marco [Luciano] e Veronica [Ragusa], e in più stiamo creando *Pasolineide*, un musical da portare per le strade, rifacendoci al famoso programma-intervista di Pasolini sul sesso, degli anni Sessanta.

Secondo i decreti oggi ogni compagnia dovrebbe fare due o tre produzioni nuove all'anno. Come fai? Per noi ogni spettacolo è un cantiere di ricerca, mettiamo dentro le nostre domande fino a dare una forma che comincia la sua vita con gli spettatori. Dal feedback cominciamo a lavorare. Abbiamo sempre dato vita a spettacoli che hanno vissuto molto tempo, hanno viaggiato, incontrato diversi spettatori. *Chisciotte* l'ho capito dopo dieci anni, ci voleva quel tempo lì. Il lavoro per *Qinà Shemor* è appena iniziato: ogni spettatore modificherà, porterà nuovi elementi.

<sup>29</sup> *Qinà Shemor. Ester, la regina del ghetto*, 2022, regia di Horacio Czertok e Marco Luciano; drammaturgia di Marco Luciano; attori: Horacio Czertok, Natasha Czertok, Rachele Falleroni Bertoni, Greta Falleroni Bertoni, Marco Luciano, Francesca Mari, Gianandrea Munari, Gaia Pellegrino, Veronica Ragusa, Nicolo Ximenes, Anidia Villani, Viviana Venga.

<sup>30</sup> Di e con Natasha Czertok, 2021.

Attorno a me vedo il deserto. Gli attori escono dalle accademie e vanno in televisione, non vanno in strada: in strada sei anonimo. La sola chance che abbiamo di fare teatro, di renderlo possibile, è essere proprietari del mezzo di produzione, dello spettacolo prodotto. Non è un capriccio: oggi lo spettacolo appartiene ai produttori, gli attori vengono assunti a termine. Questo uccide! Come si fa? Fai un teatro a risparmio, tanto dopo quindici repliche lo spettacolo sarà morto! È un aspetto terribile. È stato accettato criticamente un sistema teatrale che distrugge il teatro.

Siamo stati a lungo fuori del Ministero perché contrari alle regole che impone, che sono opposte ai nostri principi. È spaventoso. O hai bisogno di geni totali, che fanno e bruciano... bella metafora, ma poco realistica: gli attori devono crescere, costruire insieme un linguaggio, orecchie per udire gli spettatori, la voce con cui lo spettacolo parlerà<sup>31</sup>. Non è un caso se abbiamo fatto spettacoli nelle piazze: c'è lo spettatore più implacabile, se non gli interessa se ne va. È esigente, vuole che tu faccia meglio che puoi. Si impara anche da quelli che fanno le statue: se non lo fai in modo del tutto credibile e preciso non avrai monetine. È violento, non c'è pietà: se fai il saltimbanco devi farlo in modo meraviglioso. Ma poi lo spettatore si sente parte di quello che fai, è una grande bellezza, una crescita collettiva.

Quando andiamo nei villaggi, dopo lo spettacolo gli spettatori ci portano spesso a cenare. Ci succede continuamente: è un baratto, un modo molto autentico di ripagarci. Il baratto è uno strumento che l'attore ha per riconoscere di aver tirato fuori qualcosa di cui non sapeva di essere il portatore (come Barba con l'Odin Teatret, ma lui ha dichiarato che non ne fa più<sup>32</sup>).

Il Nucleo con questo paradigma rimane quello che era tanti anni fa. Gli allievi vanno e vengono. Vanno quando capiscono che non è per loro, ma ogni tanto qualcuno resta, è il loro teatro: il teatro diventa di proprietà degli attori, loro diventano parte del teatro.

Gli attori devono impadronirsi del tempo di produzione, lo spettacolo deve appartenere a loro.

<sup>31</sup> Il riferimento è ai metodi creativi del Teatro Nucleo, derivati da Stanislavskij, e per cui: «Il lavoro dell'attore consiste nella creazione di personaggi, i quali devono poter vivere sulla scena una loro vita autonoma». Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., p. 215.

<sup>32</sup> La pratica del baratto è stata messa a punto dall'Odin Teatret durante la sua permanenza in Salento nel 1974, ed è tuttora utilizzata dal gruppo. Sulle sue origini cfr. Ferdinando Taviani, *La quarta porta. Teoria del baratto*, in Id., *Le visioni del teatro*, cit., pp. 63-79 e Vincenzo Santoro, *Odino nelle terre del rimorso. Eugenio Barba e l'Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*, Roma, Squilibri, 2017; sulle diverse modalità attuali di questo procedimento cfr. Iben Nagel Rasmussen, *Den Fjerde dør. På vej med Odin Teatret*, Copenhagen, Ny Nordisk Forlag Arnold Busck A/S, 2012 e Alberto Pagliarino, *Un teatro e la sua città*, «Mimesis Journal», 11, n. 1, 2022, pp. 101-120, <<https://journals.openedition.org/mimesis/2475>> (28/07/2022).

*Pagare per sostenere le proprie idee*

Quando sono arrivato in Italia, ed ero a Ferrara da qualche anno, ci si riuniva con l'ATISP, l'Associazione teatrale italiana di sperimentazione, parte dell'AGIS [Associazione generale italiana dello spettacolo]. Il Ministero a quel tempo ci finanziava. C'era Filippo Romeo, che si occupava dei giovani teatranti, che ci aveva preso in simpatia. Appena arrivato ero andato da lui a Roma, con la spudoratezza da giovane, e avevo detto: "Vogliamo fare teatro in questo modo, pensiamo sia importante portare teatro dove non c'è". Ho spiegato la nostra idea del teatro di piazza, che va dove non arriva il teatro professionale, e questo ha colpito, ci hanno finanziati subito. Ha funzionato fino al '90, '91. Era semplice, si scriveva a penna il bilancio...

Ma per la SIAE non andava bene, non erano contenti perché in strada non c'erano biglietti, e senza biglietti non c'era la loro percentuale. L'AGIS vedeva un *vulnus* nel fatto che gli spettatori fossero in piazza e non in sala. Allora hanno deciso che per essere considerati teatro bisognava vendere biglietti. Ma no: gli spettatori finanziano il FUS<sup>33</sup> con le tasse che pagano! Sono pochissimi i fruitori di teatro, e solo in alcune città! Noi agiamo come una giustizia elementare: andiamo a restituire qualcosa che è loro diritto.

Alcune compagnie hanno finto: chiudiamo una parte della piazza, vendiamo i biglietti per quella e facciamo il borderò. Prima bastava una dichiarazione del Municipio... È difficile fingere di fare uno spettacolo in piazza e non farlo, nei teatri al chiuso è più facile. Avevamo un'amministratrice che lo definiva "teatro di carta", borderò senza spettacoli, utili per avere i finanziamenti.

Al Ministero allora ho detto: "Vengo dall'Argentina, ho dovuto cambiare lingua per fare il teatro liberamente, non mi faccio dire dai burocrati come devo farlo!". Abbiamo perso la sovvenzione, ma è giusto: devi pagare per sostenere le tue idee. Non avremmo mai potuto tenere in vita gli spettacoli per vent'anni se avessimo accettato.

Abbiamo perso il contatto con la critica teatrale. Avevamo recensioni in tutti i quotidiani nazionali, e abbiamo perso il contatto con il ministero e con i critici: lavoravamo nelle piazze, quello che facevamo non faceva parte della normalità teatrale. Per lunghi anni i nostri spettacoli sono stati completamente

<sup>33</sup> Fondo Unico per lo Spettacolo, erogato dal Ministero dei Beni Culturali per attività di produzione e programmazione di «musica, teatro, danza, circo e spettacolo viaggiante» sulla base di criteri di volta in volta rinnovati. Per il FUS 2022-2024 sono stati previsti finanziamenti per le attività teatrali in borghi e piccoli comuni, allargando l'ambito delle attività finanziabili a quelle condotte da decenni da gruppi che hanno lavorato sul loro tessuto territoriale. Cfr. DM 25 ottobre 2021 FUS 2022-2024 e modifiche al DM 27 luglio 2017, <<http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/contributi-fus-fondo-unico-per-lo-spettacolo/>> (02/06/2022). Rimane comunque scarsa l'attenzione al teatro di strada.

misconosciuti. Facemmo una *Tempesta* ambientata nel Ghetto di Varsavia<sup>34</sup>, uno spettacolo selvaggio, terribile, nel cortile del castello estense di Ferrara, prodotto dal Teatro Comunale: ci furono recensioni sul «Frankfurter Rundschau», «El Pais», «Liberación», in Italia solo sulla stampa locale. Per la stampa italiana siamo spariti dai radar!

Non è stato terribile per noi: per i nostri spettatori continuiamo ad esistere. Qualcuno mi ha detto: non preoccuparti, ho smesso di leggere le critiche quando ho visto la differenza tra la recensione piena di lodi e lo spettacolo effettivo.

Quanti giovani teatranti non sanno nulla del Teatro Nucleo? Ma la storia non è un'opinione. Esiste questa realtà, che nutre e fa crescere una certa idea di teatro. Abbiamo il nostro circuito, abbiamo ex-allievi come Paolo Nani, che ha fondato un teatro in Danimarca. Ha più successo di critica, forse incontra più i gusti del pubblico. Noi siamo rimasti fedeli, innamorati di questa idea di teatro: il teatro come un incontro. Come avevamo imparato a intenderlo nelle pagine di Grotowski.

### *Il Metodo*

Grotowski crea il suo teatro in una dittatura “social surrealista”. Spesso si dimentica che era un giovane comunista, che aveva studiato a Mosca. Ho un opuscolo sui registi teatrali polacchi degli anni Ottanta dove il suo nome non c'è: infatti era stato mandato a Opole, in un teatrino di tredici file, relegato fuori dai circuiti. Barba lo incontrò lì<sup>35</sup>. I suoi attori non sono i primi della classe, se sono stati mandati in punizione a Opole... Quello che fa non interessa a nessuno, e questo gli rende possibile una grande rivoluzione teatrale. Lo sentivamo molto vicino: anche noi abbiamo cominciato il teatro in una delle nostre tante dittature, quella di Lanusse, un'oppressione cattolico-militare.

Ho fatto un'unica modifica alla famosa formula di Grotowski, alla sua definizione in negativo del fare teatrale – tolgo la scenografia, tolgo il teatro, tolgo

<sup>34</sup> *Tempesta*, 1997, spettacolo di strada ispirato a *Il Ghetto di Varsavia. Diario 1939-1944* di Mary Berg, regia, drammaturgia, scene, costumi e ideazione musicale: Cora Herrendorf; collaborazione alla regia, alla drammaturgia e disegno luci: Horacio Czertok; aquiloni: Aquilonisti Vulandra; attori delle diverse riprese: Andrea Amaducci, Antonella Antonellini, Andrea Bartolomeo, Natasha Czertok, Horacio Czertok, Cora Herrendorf, Cristina Iasiello, Frida Falvo, Lara Patrizio, Luca Piellini, Massimiliano Piva, Georg Sobbe, Elena Souchilina, Antonio Tassinari, Michalis Traitsis, Nicoletta Zabini, Anatoli Zaitsev. Informazioni tratte da <<https://www.teatronucleo.org/>> (02/07/2022).

<sup>35</sup> L'incontro tra Barba e Grotowski è raccontato in Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, il Mulino, 1998.

il testo, e teatro rimane: il teatro è un incontro tra attori e spettatori<sup>36</sup>. Io dico: tra spettatori e personaggi. È il personaggio che determina l'energia e l'intensità dell'incontro. Penso che Grotowski abbia detto questo perché era un regista, e non un attore. Perché il teatro è creazione dell'attore!

Barba e Grotowski non conoscono il dramma degli attori. Io sono un discepolo del "Metodo". Con Barba ho avuto una lunga diatriba: perché Stanislavskij è stato escluso dal *Dizionario di antropologia teatrale*<sup>37</sup>? Gli sono dedicate pochissime pagine. Barba mi ha detto che il problema del Metodo è che nevrologizza gli attori. Io dico che gli attori sono già nevrotici, come si fa a non esserlo in questa società? Viviamo in una società ipocrita, che insegna a mentire, che non ammette la verità. I bambini imparano a mentire, mentiamo agli altri e a noi stessi. Siamo un popolo di nevrotici: non possiamo dire quello che abbiamo nel cuore. Il Metodo parte da lì. Eugenio non ne voleva sapere. Dicevo "Il Metodo è il nostro Kathakali!". Vedevo operare dagli attori di Kathakali quel tipo di arrivo del personaggio a cui noi provavamo ad arrivare per nostre vie. Loro hanno quel circo in testa con tanti personaggi, tante divinità. La maggior parte di noi non crede a niente, non abbiamo fede. Anche Peter Brook lo dice, nella prefazione al *Mahabharata*<sup>38</sup>: "Gli attori occidentali con cui lavoro a confronto con la metafisica falliscono, non sanno come prenderla". Il Metodo è una strada possibile, un cammino. Ci insegna a conoscere la nostra nevrosi e a utilizzarla con mezzi teatrali.

Questo ci ha portati vicini alla ricerca su teatro e carcere, e questa ricerca ci ha portati a Ferrara<sup>39</sup>.

Stando lì ci è apparso chiaro che non c'erano chance di entrare nel circuito teatrale italiano. Non ci riuscivano gli italiani... noi non parlavamo italiano, e un teatro senza parola che teatro era? Ma volevamo fare teatro, non un laboratorio e basta: la ricerca va bene se si fa con lo spettatore, soprattutto perché non ci rivolgevamo a un pubblico conosciuto, come l'argentino.

Avevamo un rapporto intenso con i matti, con loro andava benissimo, con il ferrarese meno. Ma poi abbiamo capito che il teatro che facevamo andava benissimo in Europa. Comprammo un camioncino e andammo in Germania:

<sup>36</sup> Il riferimento è a Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, libro fondamentale per generazioni di teatranti, e che influenzò, come si legge, anche il percorso teatrale di Czerwik e del Nucleo.

<sup>37</sup> Se si scorre l'indice dei nomi di Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Milano, Ubulibri, 2005, a cui qui si fa riferimento, sono molte le ricorrenze di Stanislavskij, presente ad esempio nel contributo *Esempi occidentali* di apprendistato scritto da Fabrizio Cruciani (pp. 24-27), e al centro dell'intervento di Franco Ruffini *Il "sistema" di Stanislavskij* (pp. 238-241).

<sup>38</sup> Jean-Claude Carrière, *Il Mahabharata*, Milano, Vallardi, 2004.

<sup>39</sup> Grazie all'invito di Antonio Slavich a tenere un laboratorio permanente nell'ospedale psichiatrico che dirigeva, come si racconta nelle pagine introduttive.



vendevamo decine di spettacoli! Andavano matti per come eravamo, non volevano convertirci ad altre forme teatrali. Poi tornavamo a Ferrara foraggiati per fare la nostra ricerca. Da qui è nato lo spettacolo su Rosa Luxemburg, ma questo è un altro capitolo.

### *L'Italia, Nando e Fabrizio*

L'Italia è un paese di campanili. Si è Ferraresi, Emiliani, e poi italiani. Se sei napoletano ti chiedono, napoletano di dove? Della penisola sorrentina, del Vesuvio? Noi ci sentivamo cittadini del mondo. Sviluppammo una teatralità che in realtà era quella che avremmo potuto sviluppare anche a Buenos Aires, città fatta di mille città stratificate: il teatro come arte collettiva, con l'attore che ha il compito di guidare un gioco che si costruisce insieme.

Negli anni Ottanta il Nucleo è soprattutto una compagnia vagabonda. Scopre la Germania, la Scandinavia – più andiamo al Nord più ci amano – riscopriamo il calore, le loro città, scopriamo la Spagna. In Italia ci è più facile andare in Sicilia. Del teatro italiano ce ne facciamo un baffo, visto che per il teatro italiano non esistiamo, come diceva Carmelo Bene.

La nostra posizione sul teatro era piuttosto aggressiva, non ci piaceva giocare in difesa. Si parlava di crisi del teatro, ma noi avevamo moltissimo pubblico. Ci dicevano: “Sì, ma non paga il biglietto!” “Ma pagano le tasse, dalle tasse viene il FUS quindi pagano! A teatro si annoiano, trovano rituali culturali lontani dalle loro tradizioni”. Un grosso malinteso.

In Italia c'era una tradizione diversa, quella della Commedia dell'Arte: una grandezza non riconosciuta, fatta di ribaltamenti. È lì che ci incontriamo con Nando [Ferdinando Taviani], e andiamo a nozze. Per Nando eravamo un gruppo di quelli selvaggi, che se ne fregano della crisi, sempre col sorriso, che se hanno i soldi chiamano gli amici per fare spettacoli. Con lui è nato il festival “Copparo e i teatri” [1979]<sup>40</sup>: era una situazione con cui si potevano far crescere energie simili a quelle di Bacci a Santarcangelo<sup>41</sup>, che stavano per perdersi. Taviani per noi è stato un nume tutelare importantissimo. Ci aiutava a trovare quello che cercavamo, a pensare, e a riflettere. “Di che vi lamentate?” – ci diceva – “Ci sono teatri che hanno moltissimi finanziamenti, e non sanno che farne. Voi godete di tutto quello che avete!”.

<sup>40</sup> Il festival, voluto dall'assessore alla cultura di Copparo Marco Tani, si è svolto con successo dal 1979 al 1982, coinvolgendo in «seminari, dibattiti, mostre, proiezioni e spettacoli», oltre alla popolazione locale, «artisti provenienti da tutto il mondo». Cfr. <<https://www.teatronucleo.org/wp/chi-siamo/la-nostra-storia/>> (02/06/2022).

<sup>41</sup> Sull'importanza del contributo di Ferdinando Taviani per il festival di Santarcangelo cfr. la testimonianza di Bacci nell'ultimo numero di «Teatro e Storia», n. 42, 2021, pp. 29-36.

Entrava nel merito delle cose. Stavamo costruendo *I funesti*<sup>42</sup>, un tentativo di creare uno spettacolo con basi archeo-antropologiche. Non aveva paura di entusiasarsi, a suo modo. Mi ha detto: “Ha un'alba e un tramonto, perché non ci metti una luna?”. Ci mettemmo una luna, che entrava e cresceva. C'era un'invenzione nostra, una grossa corda di nave presa nel porto di Comacchio. Veniva messa a cerchio attorno a due attrici che facevano il villaggio. Di colpo arrivano due cavalieri montati sui trampoli (non di circo, attori sui trampoli), e mano a mano che si avvicinavano la corda si stringeva sempre di più. Poi questa idea l'ho ritrovata nelle *Ceneri di Brecht*<sup>43</sup>. Barba aveva visto lo spettacolo a Fara Sabina.

Nando fece una recensione, anche con una certa complessità<sup>44</sup>. Vedevo la discrasia: gli altri teatranti ci guardavano come poppanti, dicevano: “Dov'è il vostro training?”. Nando vedeva quello che c'era, non quello che ci sarebbe dovuto essere. Vedevo dove volevi andare e stava lì per ore per spingerti ad andarci. C'erano blocchi, e lui aiutava a scioglierli. Lo fece per *I funesti* e per *Sogno di una cosa*<sup>45</sup>, su Rosa Luxemburg, in una settimana durissima di lavoro. Non ho mai trovato una persona così. Semmai ho cercato di diventare come lui: ogni volta che vedo uno spettacolo cerco di pormi in quell'atteggiamento, non dire quello che vuoi tu, che faresti tu, aiutali ad andare dove vogliono andare.

Barba è diverso, porta nella sua direzione. Ho sempre pensato: “Pericoloso uomo!”. È un uomo con una tesi. Ho sempre discusso con lui: dicevo “Guardati attorno!”. Ma non gli viene, non è la sua natura. Era la natura di Nando. Nando non era un attore, un regista, non era un maestro. Era un vero sciamano.

Noi cresciamo un po' alla selvaggia ma con aiuti importantissimi che ci confortano nella linea che volevamo seguire. Veniamo dall'Argentina con un'impostazione sul Metodo, seguiamo Stanislavskij, con Grotowski che lo porta nel nostro secolo.

Abbiamo scoperto anche noi il training: Barba aveva dieci, dodici anni più di noi, da lui abbiamo imparato. Ci piaceva il training, una modalità di lavoro che abbiamo abbinato al nostro Metodo: la mattina il training, al pomeriggio il lavoro sul Metodo, sulla creazione dei personaggi. Se no per me l'attore

<sup>42</sup> *I Funesti*, 1979, diretto da Cora Herrendorf e Horacio Czertok, con Cora Herrendorf, Annarita Fiaschetti, Paolo Nani, Silvia Pasello, Puccio Savioli, Nicoletta Zabini.

<sup>43</sup> Spettacolo dell'Odin Teatret del 1980, di cui fu fatta una seconda versione nel 1982, regia di Eugenio Barba con Torben Bjelke (nella prima versione), Roberta Carreri, Toni Cots, Tage Larsen, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal.

<sup>44</sup> Per «Scena», febbraio 1980.

<sup>45</sup> Del 1984, diretto da Horacio Czertok e Cora Herrendorf, con Cora Herrendorf, Marcello Monaco, Paolo Nani, Harald Schmidt, Antonio Tassinari, Nicoletta Zabini.

non è completo: la psiche dell'attore non è un optional, è nostra compagna di strada<sup>46</sup>.

Fabrizio Cruciani era innamorato del nostro modo di affrontare il Metodo. Ci portò al DAMS a fare laboratori con i professori, con Franco Ruffini, anche Nando partecipò una volta. Facevo fare esercizi per capire, si sono divertiti tantissimo. Ci furono diversi incontri, ma non durò tanto. Con Fabrizio facemmo poi un progetto, "La rivoluzione teatrale". Portavamo il Metodo a circa ottanta teatranti pugliesi riuniti da una cooperativa di Bari con fondi regionali. Fabrizio seguiva le lezioni, attento e critico. Abbiamo sofferto molto la sua morte, era l'unico che capiva sul serio di che cosa parlavamo. Con lui potevamo capire il rapporto della Commedia dell'Arte con il Metodo, che è il sistema di Stanislavskij per improvvisare, tramite autodrammaturgia, costruzione del personaggio... Al tempo della Comuna Baires ci aveva conosciuti anche Ferruccio Marotti, che venne a vederci con un giovanissimo Nicola Savarese, che era lì come cine operatore. Per noi il sistema teatrale italiano era soprattutto il rapporto con loro. Avevamo la fortuna di un grande mercato all'estero: Messico, Germania... Era questo a darci forza. Ma la nostra autonomia irritava parecchie persone.

*Altri punti di riferimento (Stanislavskij, il Kathakali, Blin, il Living Theatre), e una bandiera*

Stanislavskij sviluppa il suo modello di lavoro attoriale quando ancora il teatro è importante. Crea un luogo dove sono possibili tante vie: Mejerchol'd, Vachtangov... un'atmosfera fertile. Tra l'altro si divertivano a prenderlo in giro... Ho sempre ammirato che andava a vedere i cantieri, cosa facevano gli allievi. Lui dà i mezzi per fare i loro laboratori. Non era semplice. Trova la maniera di sviluppare strade così diverse... ma questa è la grandezza. Tutto quello che pensi possa essere il teatro può fiorire in tanti modi, "Che tanti fiori fioriscano", come diceva Mao Tse Tung.

E Stanislavskij è un attore. Certe sensibilità sono possibili solo se hai praticato sulla scena, sulla tua pelle, se sei tu che esci a incontrare lo spettatore.

Lo pensai alla fine come anticipazione alla *Verfremdung* di Brecht<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> «Così come il training fisico opera sugli automatismi del corpo, il training con il Metodo agisce sugli automatismi psicofisiologici. Ne risulta una *presenza scenica* organica e completa, dove l'integrità della persona dell'attore è coinvolta nel processo di creazione teatrale». Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., p. 208.

<sup>47</sup> Brecht stesso, vedendo gli attori del Teatro d'Arte di Mosca nel 1955, in *Cuore ardente* di Ostrovskij, aveva dovuto riconoscere un'affinità del suo lavoro con quello di Stanislavskij, al di là delle teorie, notando il «grado di straniamento della rappresentazione». Cfr. Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 118-119: 119.

Stanislawskij pone distanza tra sé e i suoi personaggi quando utilizza il tempo per costruire un'emozione che sia attribuita dallo spettatore al personaggio. Le sue intuizioni sceniche vanno in questa direzione. Il naturalismo secondo me è una cattiva lettura: la sua verità scenica è diversa. Si vede dalle sue lettere. È stato accolto nel realismo socialista per uno strano gioco di malintesi, che gli ha consentito di aver salva la vita. Ma il naturalismo di Stanislawskij è diverso dal realismo. Com'è calcolata e preparata la messinscena... è molto più vicina al Kathakali, a Mei Lan Fang, a queste forme *altre* della vita, costruite per non copiare la vita. L'uso dei rumori, il rigore scenico... cos'ha di realistico? È dichiaratamente finto, costruito. È vita scenica. E si dimentica che per Stanislawskij il rapporto con lo spettatore è fondamentale, e che pone un'etica del lavoro degli attori come un lavoro di sacerdoti. Le note alle messinscene trasudano questo: la scena non deve sembrare naturale, lo spettatore deve essere coinvolto. È tutto ancora da studiare. Di recente sono uscite le sue carte dal segreto degli archivi, magari riusciamo a scoprire qualcosa di più.

Un'altra cosa che non posso non considerare è l'incontro con il Kathakali. Finché si poteva si partiva una volta l'anno per andare nei villaggi del Kerala, dove ho alcuni carissimi amici con cui da tempo dialogo. Kannan Ettumanur ha una compagnia-scuola nella capitale, a Trivandrum. Mi diceva dove avrebbe fatto lo spettacolo, diceva: "Voglio che tu mi dica come vedi la mia 'improvvisazione' di Arjuna". È maieutico questo loro concetto di improvvisazione. Per vivere fa l'assicuratore. Arriva vestito in completo marrone con valigetta, lo accompagno nella green room, per tutta la trasformazione: vedo sparire Kannan e verso la fine, dopo tre ore, appare Arjuna. Sono le sette, le otto di pomeriggio, il suo numero è il secondo, lo spettacolo inizia alle nove: sta fermo per tre ore, ed è già Arjuna. A fine spettacolo ridiventa Kannan. Come fa? È induista, ha una testa diversa dalla mia, una diversa attrezzatura metafisica: non Dio col ditone ma Lord Shiva che danza, che crea e distrugge, davvero uno e trino, come nella fisica quantistica. È chiaro che ha un modo diverso di affrontare il come diventare personaggio. Noi non crediamo a nulla, come facciamo a credere ai personaggi? Quando dobbiamo affrontare la metafisica siamo inermi. Parlo di Stanislawskij e lui mi guarda come a dire: "Poveretti!". A lui basta aprire le braccia, battere i piedi, e vedi Arjuna. Così può fare Parvathi etc. La sua attrezzatura metafisica dice: "Tu sei uno e tutte le cose".

Un altro riferimento è Roger Blin, attore di scuola Copeau. Non ha mai scritto nulla. L'ho incontrato l'ultimo anno della sua vita, era ospite della Compagnie du Hasard. Dettava i suoi pensieri e ricordi a Lynda Peskine, che trascriveva. È grazie a lui che ho visto *Aspettando Godot*. Negli anni in cui lo aveva scritto Beckett<sup>48</sup> nessuno voleva metterlo in scena: la moglie girava nei bistrot dove poteva incontrare gli attori, ma nessuno ne voleva sapere. Finché Roger Blin lesse le prime frasi ed ebbe una folgorazione. Era a Parigi, litigò con il suo socio che

<sup>48</sup> Negli anni Quaranta, il testo fu poi pubblicato nel 1952.

non voleva metterlo in scena. Per due anni girò per cercare attori per fare quel testo: o non piacevano a Beckett, perché erano attori accademici (addestrati allo stile di Corneille e Racine), o Beckett non piaceva a loro. A tal punto che Blin finì per far Pozzo, e non solo il regista. Combatté fino all'ultimo, si giocò tutto quello che aveva. Dopo la prima tutti capirono che era nato il teatro contemporaneo. Ma grazie a chi? A Blin!

Anche Genet, questo criminale omosessuale e poeta, si dice che è stato "scoperto" da Sartre, che doveva scrivere una presentazione per Gallimard e ha scritto *Saint Genet, comédien et martyre*<sup>49</sup>, un libro di quattrocento pagine. Lui lo ha scoperto per la letteratura, ma chi poteva fare nella Parigi degli anni Sessanta *I paraventi*, *I Negri*, testi violentissimi contro il razzismo francese? Chi lo fece fare, a Barrault, all'Odeon? Blin! Lo convinse, gli ruppe i maroni. C'erano terroristi che volevano uccidere De Gaulle, era un clima difficile. Blin convinse un gruppo di neri di Martinica di teatro dilettantesco a prendere in carico questo testo, *I negri*.

C'è questo libricino, *Souvenir et propos* di Roger Blin raccolti da Lynda Bellity Peskine<sup>50</sup> l'ultimo anno della sua vita. In Italia non voleva pubblicarlo nessuno. Lo tradussi e trovai l'editore, Dino Audino, dove allora c'era Roberto Cruciani.

Spesso il teatro sta altrove, altrove dove ci voleva un pazzo per farlo. Blin sente il teatro come un combattimento, deve creare divisione, vivere e interpretare le crisi, se no non serve a niente. Certo ha militato in un teatro molto diverso... non mi interessa tanto il teatro che fa, ma come lo fa: quanto sia fondamentale perdere tutto quello che hai per difendere un autore. Nessuno lo riconosce! Per tutti è normale che Beckett abbia inventato il teatro contemporaneo. Perdinci no! È tutta un'altra storia! È una lezione per noi. Il teatro passa da un'altra parte. È importante saperlo riconoscere, per aiutare a farlo comprendere oggi. Genet? Nessuno voleva rischiare la pelle. Ci è voluto un pazzo come Roger Blin. Dovrebbe avere una grande scultura davanti alla Comedie Française: è uno dei nostri eroi!

Per questo ho tradotto questo libro. Lynda Peskine ha saputo trascrivere la testimonianza di qualcuno che ha fatto il teatro del Novecento. Se il teatro del Novecento è com'è, è perché c'è stato un uomo come lui. E parlo di un teatro che non è quello che pratico. Blin è lontano da me, sono più vicino ai Copiaus, per come mi ha insegnato a conoscerli Cruciani<sup>51</sup>. Ma c'è un'etica, un atteggiamento etico, che condivido.

Un altro gruppo di pazzi che mi ha sempre impressionato è il Living Theatre, non casualmente sono ebrei mistici. Ho incontrato anche loro. Non potendo concludere nulla con la sua comunità la Malina si era costruita un

<sup>49</sup> Paris, Gallimard, 1952.

<sup>50</sup> Paris, Gallimard, 1984. Blin, nato nel 1907, morì nel 1982. L'edizione italiana è Blin, *Artaud, Beckett, Genet e gli altri*, cit.

<sup>51</sup> Cfr. Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno* [1971], ristampato in edizione aggiornata e ampliata a Spoleto da Editoria & Spettacolo, 2020.

gruppo di anarchici combattenti per la libertà, individualisti in un modo per noi insopportabile. Abbiamo imparato molto da loro, ma noi volevamo una comune marxista, non anarchica. C'era tra noi una vicinanza di condotte, di comportamenti, nello sfuggire alla catalogazione. Qui in Italia si è cercato di incastrarli in qualche modo, ma erano "inincastrabili". Sono stati per un po' un giocattolo degli intellettuali eleganti, poi sono spariti. Era difficile ascoltare la loro sfida.

Ho lavorato con loro alla grande, per quanto uno possa divertirsi con un americano. "Malgrado tutto voi siete comunque degli yankee", dicevo. "Siete andati in Brasile da colonialisti<sup>52</sup>". "Noi???" "...a insegnare ai brasiliani a fare la rivoluzione. Se la faranno quando decideranno loro. Un po' di modestia!". Erano tremendi. Nel 1999, l'anno dell'euro, abbiamo fatto un *Guernica*<sup>53</sup>: era venuta Judith [Malina] a seguire i lavori. Facevamo apparire dei fucili: il *Guernica* voleva dire la guerra di Spagna, volevamo parlare dei gruppi dell'internazionale, ragazzi europei che erano partiti da ogni nazione per andare a difendere la Repubblica, giovani che avevano già fatto l'Europa prima, che si rifiutavano di seguire il diktat delle loro democrazie non interventiste e si riunivano in brigate internazionali. Judith era incazzata, non voleva che mostrassimo i fucili. Ma quando hai i fascisti davanti che fai, gli sorridi? Mi diceva: "Il messaggio che dai è sbagliato!". Ma i fucili ci volevano. Sono state le nostre ultime litigate. Poi è tornata altre volte.

Non ci dimentichiamo che il Living a New York esiste, continuano a fare *The Brig*<sup>54</sup> a Central Park. L'idea è lì, continua nei viventi. Forse tutti i gruppi portano una bandiera che vive in quelli che vengono dopo. L'importante è far vivere le idee il tempo sufficiente per germinare, per dire che un altro teatro è possibile.

### *Incontri, trasformazioni, lotte*

A metà anni Ottanta andavamo spesso in Polonia, quando andarci era un'avventura. Eravamo affascinati dal teatro polacco – Grotowski, Kantor, Wajda. Al governo c'era il "social surrealismo" di Jaruzelski. Avevamo l'impressione

<sup>52</sup> Sull'esperienza del Living Theatre in Brasile, iniziata dopo la scissione dell'ensemble in quattro gruppi della fine del '69, e finita con l'espulsione, dopo arresto e processo, di Beck e Malina, cfr. Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre*, cit., pp. 169-173.

<sup>53</sup> Coproduzione Kleist Theater di Frankfurt am Oder e Teatro Comunale di Ferrara. La città di Guernica è nota per il feroce attacco subito il 26 aprile del 1937 da parte delle forze aeree italo-tedesche del gruppo Condor, strage che Pablo Picasso raccontò nell'omonimo quadro.

<sup>54</sup> *The Brig*, 1963, basato sull'omonimo testo sulla prigionia militare statunitense di Okinawa che l'ex-marine Kenneth H. Brown aveva inviato a Beck e Malina. Julian Beck è morto nel 1983, Judith Malina nel 2015.

che l'asse teatrale si fosse spostato, dal GITIS di Mosca alla Polonia. Era così. Grotowski era il vero erede delle ricerche di Stanislavskij sul percorso individuale e di gruppo. C'era il gruppo Ósmego Dnia, significa "Ottavo giorno" – si dice che Dio creò il teatro l'ottavo giorno: il settimo si riposò, e l'ottavo creò il teatro. Ci conoscevamo da molto. Quando siamo arrivati al festival di Palermo con il Nucleo argentino anche loro erano lì, rappresentavano la Polonia. Erano meravigliosi. Fecero uno spettacolo che ci sconvolse, erano pieni di grinta. Fu un innamoramento reciproco. Noi avevamo crudezza e una grande franchezza: portavamo lo spettacolo *Herodes*, sulla storia politica argentina<sup>55</sup>. Il loro spettacolo era sulla storia polacca. Erano prospettive diverse, ma col teatro al centro. Lì ci incontrammo, poi loro tornarono in Polonia, noi credevamo che saremmo tornati in Argentina.

Qualche anno dopo, circa nell'81, ci siamo incontrati in Messico. Eravamo già in esilio, e avevamo capito che il nostro spettacolo non funzionava con gli spettatori italiani. Eravamo andati nel '77 all'incontro di Casciana Terme dei teatri di base, organizzato da Bacci<sup>56</sup>. C'era un pubblico di teatranti, e *Herodes* era stato interrotto perché troppo violento. C'erano donne che piangevano. Noi eravamo scioccati: stavamo pagando il prezzo dell'esilio. C'era la RAI che ha filmato il momento dell'interruzione dello spettacolo, si trova su YouTube. Attisani scrisse delle riflessioni umoristiche<sup>57</sup>, altri scrissero: "Altro che politica, ci vuole la psichiatria!". Si metteva in discussione il nostro linguaggio in un modo per noi atroce. Ma lo spettacolo si deve portare fino in fondo! Noi esuli, scampati dalla *lunga manus* della dittatura argentina, ci siamo sentiti doppiamente esclusi, scacciati anche dalla nostra professione.

Ci fu un dibattito: "Noi facciamo teatro, vi stiamo portando testimonianza di cosa davvero avviene in Argentina!". Barba ci scrisse una lettera<sup>58</sup>. Abbiamo

<sup>55</sup> *Herodes*, 1978, di Horacio Czertok e Cora Herrendorf, con Vilma Arluna, Cora Herrendorf, Victor Garcia, Hugo Lazarte, Roberto Vasquez, Juan Villar.

<sup>56</sup> Sull'incontro cfr. il dossier *Anni Settanta, teatro di gruppo. Italia*, cit.

<sup>57</sup> Antonio Attisani dirigeva allora «Scena», «la rivista di battaglia del movimento teatrale degli anni Settanta», Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., p. 65.

<sup>58</sup> La lettera di Barba è parzialmente riportata in Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, cit., pp. 42-43: «...in piedi su una sedia traballante nel fango di quella tenda, vi guardavo lì a Casciana durante il vostro spettacolo ed era come un coltello nel proprio stomaco, come tutta l'altra faccia della luna che noi dell'Europa appena sospettiamo, non riusciamo a concretizzarci con i nostri sensi, e vedevo le ragazze che piangevano – erano le stesse che la sera prima avevano fatto quello sketch femminista – e mi sembravano dei bambini che avevano voluto scappare di casa per essere liberi e quando la sera cala, si mettono a piangere dalla paura? dalla solitudine? dalle ombre che calano minacciose su di loro? poi tutti i fiumi di parole che hanno cominciato a confluire, intanto vi vedevo lì e pensavo che il giorno dopo sareste ritornati alla vostra quotidianità di esiliati, coi vostri ricordi al di là dell'oceano, i vostri affetti e le vostre speranze, che

capito che dovevamo cambiare strategia. E facemmo uno spettacolo di clowns, con una sottostruttura inquietante. S'addà campà<sup>59</sup>!

Abbiamo copiato una scena di *Totò le moko*<sup>60</sup>, visto al cinema, dove Totò si presenta come uomo forzuto. Non c'era una struttura drammaturgica, era un gioco al massacro tra due clowns che finiva nel disastro totale. Il pubblico si divertiva moltissimo, come ci si diverte dei fallimenti altrui.

Dopo il terremoto che avvenne al sud nel 1980 c'era un camion di soccorsi che partiva da Ferrara: ci siamo saltati su, per portare questo spettacolo ai bambini. Fu anche un modo con cui i ferraresi entrarono in relazione con noi: c'erano operatori, operai, volontari per la missione di soccorso. Si crearono dei vincoli importanti.

Con questo spettacolo andammo poi in Messico, al festival di Zacatecas, e incontrammo di nuovo Ósmego Dnia, ma a loro non piacquero più. Ci fu un lungo dibattito. Lavoravamo nel manicomio, in strada, stavamo imparando a lavorare in un paese non come il nostro: «La vostra dittatura non vi cerca a casa per uccidervi!». I teatranti in Polonia potevano lavorare, anche se non era permesso di farlo come professionisti: giravano con il circuito delle chiese, però lavoravano in Polonia. Noi dovevamo impiantarci in un territorio completamente nuovo, e il dramma che

triste continente questo nostro, triste perché non potrete più abbandonarlo [...] non cedete, non lasciatevi andare, non permettete che i commenti degli altri vi rubino tutta la forza, un forte abbraccio da noi tutti...». L'importanza del sostegno di Barba nei primi anni di esilio emerge anche dai ringraziamenti premessi a questo libro, *ivi*, p. 34.

<sup>59</sup> Aggiunge una sfumatura diversa al perché il Nucleo scelse, nel 1978, di produrre uno spettacolo di clown, il racconto che Czertok fece a Mirella Schino il 23 gennaio del 1996, spiegando come il gruppo fosse tornato quell'anno in Argentina per organizzare una tournée dell'Odin Teatret con il patrocinio dell'Unesco: «in ottobre venni convocato dal Comitato militare per la cultura, a Buenos Aires. Avevano lì un fascicolo su tutta la nostra attività in Italia, e uno sull'Odin. Mi dissero che l'Odin era un gruppo anarchico e sovversivo, e di conseguenza lo eravamo anche noi che lo volevamo portare in Argentina. Protestai, parlai dell'UNESCO, dell'appoggio che questa tournée aveva avuto dal governo danese. Mi dissero che dovevano pensarci su. Una settimana, dissero. Ricordo quando uscii da questa riunione. Non mi avevano fatto alcuna esplicita minaccia: ma le strade, le piazze familiari mi sembrarono diverse, tutto era diverso, estraneo, pericoloso. [...] Telefonai a Cora, con un codice segreto che avevamo concordato per le situazioni di pericolo. Scappammo, in tre giorni. E questa volta lo sapevamo, sapevamo che stavamo abbandonando l'Argentina per sempre. E quanta gente non capì abbastanza in fretta, o non fece in tempo a scappare, quanta gente sparì quell'anno, in Argentina [...]. Fu una cosa così terribile che... guarda, tornati in Italia facemmo uno spettacolo di clowns. Molta gente rimase sorpresa, e anche ostile, perché dopo *Herodes* facevamo quello, uno spettacolo solo da ridere. Ma noi in teatro, in arte, di certe cose non riuscivamo più a parlare». Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era*, cit., p. 334.

<sup>60</sup> Film del 1949, regia di Carlo Ludovico Bragaglia.



ci portavamo dentro non passava. Di desaparecidos in Italia si comincia a parlare nell'82-'83: noi portavamo un discorso incomprensibile, non si voleva sapere. Cosa ne sapevano i polacchi di com'era? Loro ci vedevano abbandonare la storia nazionale e diventare clowns. Ma io sono figlio di ebrei polacchi, la madre di Cora è nata nel ghetto di Varsavia, rappresentiamo un'umanità svincolata da schemi di storia nazionale.

Trovammo il nostro pubblico soprattutto nelle piazze d'Europa. Eravamo tanto conosciuti e pagati lì, quanto poco apprezzati in Italia, dove eravamo ritenuti teatranti di serie B, saltimbanchi. In questo Nando e il carissimo Fabrizio sono stati importantissimi per noi, come baluardo. Avevano un atteggiamento che ci faceva sentire presi sul serio. Era una situazione paradossale: Ugo Volli ci ha sempre tenuti in grande considerazione, veniva a vederci<sup>61</sup>. Il progetto del teatro che nasce dall'ospedale psichiatrico è sempre stato seguito con attenzione, la stampa ci capiva e sosteneva; il sistema teatrale, no. Anche se abbiamo sempre provato a infiltrarci. Subito siamo stati presi sul serio dal Ministero, sostenuti dall'ATIS, l'Associazione dei teatri di sperimentazione, dove c'era Mario Martone, quelli che diventeranno "il Postmoderno", tutti intorno allo stesso tavolo. Ma noi dicevamo che i teatranti sono lavoratori dello spettacolo, vogliono gli stessi diritti e doveri dei lavoratori, come in Francia e Germania. Siamo stati ostacolati in tutti i modi: ricordo una riunione in cui Martone continuava a dire "Noi siamo artisti, non siamo lavoratori! Dobbiamo essere sostenuti come artisti". Un concetto fatale. Ce lo siamo ritrovati quarant'anni dopo: viene il covid, e non abbiamo diritti perché non siamo considerati lavoratori, siamo gli unici per cui non si era pensato al *Recovery*<sup>62</sup>, poi qualcosa abbiamo avuto, ma non un sostegno concreto a quell'industria che siamo. Siamo parte del PIL, del maledetto PIL, in tutto e per tutto<sup>63</sup>, eppure il nostro mondo lavorativo è nelle mani di coloro per i quali non è conveniente che il lavoratore dello spettacolo sia considerato un lavoratore, o avrebbe diritti e metterebbe in discussione le strutture. Gli stabili, quelli che hanno avuto i finanziamenti, non li hanno distribuiti. Noi abbiamo lavorato. Il ministero ha abdicato dall'avere i borderò, noi siamo una cooperativa di attori, abbiamo usato i soldi per preparare spettacoli e tournée. Altri teatri no, hanno cancellato le produzioni e cacciato gli attori. Perché i teatri non sono case per

<sup>61</sup> Cfr. ad es., su *Herodes*, Ugo Volli, *La frusta uccide la zingara che ha la colpa di amare*, «La Repubblica», 6 giugno 1976.

<sup>62</sup> *Recovery Fund*, il fondo europeo finanziato nel 2020 per sostenere la ripresa degli stati membri dopo la crisi dovuta al Covid 19.

<sup>63</sup> Diverse considerazioni sul rapporto tra teatro e economia sono state fatte da Czertok nell'incontro con gli studenti della Sapienza del 10 maggio 2022 (cfr. nota 7): «Il teatro è uno scambio, una relazione. In una società basata sull'accumulo, dopo lo spettacolo non resta nulla: vuol dire che il teatro non è adatto all'economia di scala, non è compatibile con questo modo di pensare. Sono qui e ora: quello che resta sono emozioni».

gli attori<sup>64</sup>, sono imprese private. La morsa tra AGIS e SIAE è terribile. Si prova a cambiare, ma non si vuole.

*L'avanguardia dei gruppi: "Copparo e i teatri"*

I gruppi erano all'avanguardia di un nuovo modo di produzione dello spettacolo. Non solo per la poetica, per il training, per il molto tempo usato per costruire uno spettacolo, ma per la formazione di nuovi attori e di nuovi spettatori. Si è lavorato per quel mondo di persone non preso sul serio, trascurato dal sistema ufficiale. "Sono un popolino ignorante, non va al teatro perché non ne riconosce la qualità...". Non è vero, non va perché è carissimo, o si annoia. Ma affolla le nostre piazze! Ci vorrebbero antropologi e sociologi per capire perché. (Piergiorgio Giacchè all'inizio seguiva il nostro lavoro, poi non più... L'Accademia, l'università avrebbe dovuto affiancarci...). Il pubblico andava cercato.

Il cambiamento doveva essere per noi anche strutturale e sindacale: abbiamo collezionato fallimenti uno dopo l'altro. Il sistema teatrale è inattaccabile, indistruttibile, è nelle mani sbagliate. I teatranti dicono: "Non ci aiutano, non ci appoggiano". Diventate impresari! Com'è possibile che gli attori non abbiano la proprietà dei loro teatri?! Vogliono tutto pronto. Girando per l'Europa per questo e per altri motivi, perché era bello girare, incontriamo altri gruppi come noi, che facevano spettacoli molto diversi come pratica, però l'etica era quella! Erano tutti convinti che gli attori devono essere proprietari dei mezzi di produzione, erano veri marxisti. Se non li possiedi puoi produrre gli spettacoli più belli del mondo ma non sei in grado di proporli. L'idea era come quella dei *Soviet* di Lenin, e l'abbiamo trovata in Francia, Inghilterra, Germania, Polonia, Russia (negli anni Ottanta lì era paradossale, tutto era dello Stato, ma riuscivano), Cecoslovacchia (erano collettivisti ma si riusciva a creare laboratori paralleli). Abbiamo cominciato a incontrarci nei festival, e trovavamo che era importante anche che fossimo noi stessi attori a governare le politiche dei festival, gestiti da impresari a cui interessavamo solo come fornitori di spettacoli. "Fare lo spettacolo, star poco, costar poco, smammare". Noi eravamo lì, volevamo vedere come lavoravano gli altri: era un modo di imparare, di metterci alla prova, di verificare le nostre stesse ipotesi. A volte rinunciando a parte dell'incasso riuscivamo a stare di più, nei nostri alberghi di quarta categoria o posti simili. Abbiamo incontrato gruppi con cui dividevamo lo stesso desiderio: "Facciamo un festival nostro!".

<sup>64</sup> Il riferimento implicito è alle ultime pagine di Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1992. Tutto il discorso di Certok è denso di citazioni e riferimenti culturali: come lui dirà tra poco di sé, è un uomo di libri, prima che di teatro – ma anche un teatrante che rivendica l'importanza di tenere le due cose ben distinte, in modo che possano nutrirsi a vicenda.

Il Nucleo tra il 1978 e il 1981 per prima cosa fa “Copparo e i teatri”. Il titolo è tipicamente di Nando di quegli anni, subito apre una serie di significati<sup>65</sup>. C’erano pochi soldi: abbiamo proposto alle compagnie incontrate di venire a Copparo per dieci giorni, offrivamo una scuola per dormire, e mangiare comune. Chiedevamo di fare uno spettacolo o due, e il resto di veder loro. Il Comune era perplesso: “Ma perché farli stare dieci giorni?”. Noi rispondevamo: “Non vi preoccupate, conosciamo i nostri polli!”. Gli attori si annoiano a non far nulla: si creavano straordinarie collaborazioni, basi per futuri progetti. Copparo, un paesino a diciassette chilometri da Ferrara, diventa il luogo di incontro di queste compagnie che venivano da Norvegia, Spagna... Il Festival cominciava alle sette del mattino: l’idea è che quando l’operaio va in fabbrica e i contadini nei campi noi siamo in piazza a fare il nostro training<sup>66</sup>. Era bellissimo, si creavano strane situazioni. Il primo anno abbiamo fatto tutto in piazza, e molti ci hanno detto: “È gratis, è chiaro che è affollato”.

Il secondo anno abbiamo creato tanti teatri in giro per la città: scuole, sale, posti dove la gente doveva andare. Fu un gran casino perché si doveva scegliere: vado a vedere César Brie<sup>67</sup> nella scuola tale o un altro spettacolo? Sono state richieste repliche in più, ma non sono mai abbastanza. Allora a grande richiesta alla fine abbiamo fatto uno spettacolo collettivo in piazza. C’era Nicola Savarese con la sua compagnia di clowns<sup>68</sup>, faceva grandi murali per la città. Ne ricordo uno dedicato a San Ginesio, il protettore dei teatranti, rimasto per anni.

“Copparo e i teatri” è stato la scuola di come si può fare un festival a modo nostro, e noi imparare dagli altri e viceversa che lo spettacolo è importante ma è più importante il contatto, come si lavora.

<sup>65</sup> Tipicamente di Taviani è l’uso del plurale, un modo di sottolineare e rivendicare il valore di diversi teatri, tradizioni ed estetiche, come farà in apertura nella voce *Teatro* scritta per la Treccani nel 1995, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro\\_res-36566cc4-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_res-36566cc4-87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/>) (05/07/2022).

<sup>66</sup> Evidenti analogie si possono ritrovare nell’organizzazione delle giornate dell’Odin nel Salento, cfr. Ferdinando Taviani, *La quarta porta*, cit., o il documentario di Ludovica Ripa di Meana *In Search of Theatre. Theatre as barter*, 1974.

<sup>67</sup> Anche César Brie era stato attore della Comuna Baires, arrivò in Italia con il gruppo nel 1973, a diciannove anni. Nel 1979 aveva costruito lo spettacolo autobiografico *A rincorrere il sole*. Cfr. Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d’Era*, cit., pp. 340-341.

<sup>68</sup> Il gruppo teatrale Arcoiris, fondato da Savarese, agli inizi della sua carriera di professore universitario, insieme ad Adriana Molinar. Cfr. Nicola Savarese, *Dal Titanic al giro di vite. Lettera a Mirella Schino sul terzo teatro in Italia negli anni Settanta*, testimonianza del 1994 circa, pubblicata in Mirella Schino, *Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi 1969-1976*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020, pp. 47-88 e 115-138: 56-57, 138.

*Tra teatro e letteratura: l'Operazione Fahrenheit*

Io sono un animale letterario, ma il teatro non c'entra nulla con la letteratura. La letteratura riguarda il passato e il futuro, non il presente.

Sono un accanito lettore di Gadda, penso di essere uno dei pochi che lo capisce in Italia. Capisco cosa cerca di dire: sono elettrotecnico per formazione, lui era un ingegnere elettronico, e ha vissuto in Argentina lunghi anni, tutto il suo linguaggio è intessuto di argentinismi, di modi di dire... Anche Gombrowicz, che era un funzionario della banca nazionale polacca, arriva in Argentina negli anni Quaranta, rimane per via della guerra: il suo romanzo *Ferdydurke* [1938] è stato mal tradotto, penso, è pieno di inflessioni, riconosco il colore argentino. E ho conosciuto Borges e ne sono orgoglioso. Ritengo che la letteratura spagnola o di lingua castigliana sia cambiata grazie a lui: ha permesso agli ispano parlanti di pensare diversamente. Gran parte del suo pensiero non si capisce esattamente se non entri del merito della lingua. Borges parlava di impossibilità di tradurre la poesia. Dicevo: "E se uno vuole leggere Goethe?". E Borges: "Impara il tedesco". "Se vuole leggere Rimbaud?". "Impara il francese". Cosa che ho fatto. Ma tutto questo è letteratura. Il teatro è una cosa che si fa... come le banane: si mangia, si fa, esiste. Sto nel teatro come un topo scappato dalla biblioteca, che trova uno spazio per giocare, però poi torno in biblioteca, perché lì trovo da mangiare. Ma è importante distinguere le due cose.

Per esempio, lavoro di continuo sul Don Chisciotte, faccio un monologo, con due o tre personaggi: Cervantes, Sancho, l'attore che prova. Si chiama *Contra Gigantes*. Cerco di creare una nuova consapevolezza: ci sono tanti "giganti" in Cervantes, in ogni capitolo ce ne è uno, non solo i mulini a vento. Ogni capitolo apre una caverna di Aladino, altre ricchezze, altre intuizioni. E se vogliamo c'è anche la tecnica letteraria inventata da Don Miguel [Cervantes], che ha portato dai canti al racconto. Ho letto il *Don Chisciotte* a dodici anni a scuola e continuo a leggerlo oggi che ho settantaquattro anni. Non è un caso che a un certo punto decido di fare uno spettacolo su questo libro<sup>69</sup>: lì si parla pochissimo, sì e no dieci frasi. È visivo, fatto di relazioni, di dinamica fra noi attori e il pubblico. C'è un'interazione emotiva molto potente. Il vantaggio è che il personaggio è conosciuto in tutto il mondo.

Un altro spettacolo costruito sui libri era *Fahrenheit*, nel 1985. Allora non si parlava molto di Ray Bradbury, sembrava *science fiction*. C'era stato il film di Truffaut, non dei suoi migliori<sup>70</sup>. Avevamo passato una settimana alla Maison de la Culture a Orléans, il direttore ci incaricò di un grande spettacolo per l'anno dopo, che coinvolgesse tutta la città. Ho imposto il "Progetto Fahrenheit", dove,

<sup>69</sup> *Quijote!*, 1990. Cfr. nota 13.

<sup>70</sup> Il romanzo è *Fahrenheit 451*, del 1953. Truffaut ne trasse un film con lo stesso titolo nel 1966.

come nel romanzo, il libro era identificato come un oggetto pericoloso. Volevo fare uno spettacolo sull'inadeguatezza del teatro contemporaneo: ho fatto uno spettacolo sul libro per aiutare il teatro, uno zoppo e un cieco che si aiutano a vicenda. Funzionò benissimo.

Ci fu un grande lavoro con le scuole, gli studenti intervistavano le persone per strada: "Cosa pensa del libro? Quanti libri legge all'anno?". Gli Operatori Fahrenheit<sup>71</sup> passavano casa per casa, alla fine si creava un'enorme piramide di libri. Poi, tutti intorno a questa pila, c'era un momento enorme: prendevamo le vicende grandi del romanzo, la bibliotecaria che si immola, e il pompiere che si converte, si strappa i vestiti e diventa un uomo-libro (alla fine nel film c'è quel bosco con gli uomini-libro, che hanno imparato libri a memoria, perché in quella società non è permesso possedere libri).

Il Popolo del libro nello spettacolo combatteva gli Operatori Fahrenheit. A Magonza (la città di Gutenberg) abbiamo avuto diecimila spettatori. Siamo stati lì una settimana a lavorare: dopo due giorni dei ragazzi hanno creato un "Gruppo Celsius". Ci sabotavano!

Siamo stati poco in Italia, una volta a Ferrara... non riuscivamo a convincere nessuno. Abbiamo provato col Salone del libro di Torino, ma non se ne fece nulla. Noi eravamo brutali, avevamo un lanciafiamme: mettevamo un libro su un bruciere, il fuoco arrivava dal lanciafiamme a cinque metri di distanza.

L'ultima volta abbiamo fatto lo spettacolo a Sassari, nel 2009, con un bellissimo risultato. I tempi sono cambiati: quello che sembrava un delirio è diventata realtà, i libri sono stati rimpiazzati da apparecchi tecnologici. Mettevamo manifesti per la città: "Non è green possedere libri, si abbattono alberi...". A Badajoz, in Spagna, una signora intervistata ci disse: "Beh finalmente qualcuno fa qualcosa! Ho sempre pensato che i libri trasportano i germi!". Geniale! Subito incorporammo l'idea nella nostra propaganda.

Nella prima versione gli Operatori Fahrenheit erano in uniforme. Nell'ultima a Sassari eravamo tutti vestiti in gran tiro, con completini blu, cravatte celesti, le ragazze in tubini Chanel. Eravamo elegantissimi. La gente era confusa: mostravamo documentari sulla distruzione delle foreste per produrre carta... Il popolo del libro era molto eterogeneo, dai dodici ai novant'anni, aveva lavorato mesi con un'associazione locale. Ognuno aveva adottato un libro, il dodicenne *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry... ognuno girava con una sedia e si offriva di raccontare il suo romanzo, una persona si sedeva e lui iniziava, a voce bassa. Arrivavano dopo che era passata una pattuglia di Operatori Fahrenheit, occupavano lo spazio, e in un attimo c'era tutta gente seduta a sentire romanzi.

<sup>71</sup> Nel romanzo di Bradbury, dove si immagina una società distopica immersa nell'onnipresente discorso televisivo, gli Operatori Fahrenheit sono pompieri addetti a requisire e bruciare libri, oggetto proibito, e le case dei trasgressori. Il titolo, *Fahrenheit 451*, indica l'ipotetica temperatura di combustione della carta.

Una delle azioni era la chiusura della biblioteca municipale, con i libri che venivano buttati giù su una grande rete dalle finestre, e portati via da un camion. La gente piangeva, il centralino del municipio scoppiava.

Noi cominciamo al mattino presto nelle scuole a convincere gli studenti che i libri erano una cosa brutta, gli studenti ci acclamavano. I professori ci dicevano: “Ma cosa state facendo?!”. Provocavamo grandi confusioni e conflitti, come è giusto che sia. Alla fine c’era una enorme pila di libri. Lo spettacolo deve finire alle nove di sera, quando l’ultimo libro viene fatto volare con un pallone aerostatico. Uno veniva seppellito, uno affidato alle acque, l’ultimo in cielo.

Finisce, la gente applaude. E poi arrivano i bambini, un enorme gruppo di bambini che rubano i libri (li avevamo presi dai *remainders*, se ne trovano moltissimi). Era straordinario, anche io mi sono messo lì con i bambini a sfogliare i libri. C’erano cose di valore. È durato tre ore: non è rimasto niente. Se li leggevano vicendevolmente senza che nessuno avesse detto loro nulla. Io piangevo e piangevo. Questo è il teatro, questo può essere. È complicato da fare, ma quando ce la fai...<sup>72</sup>!

Era il 1985, eravamo da sei anni in Italia, ed eravamo già arrivati a questo punto: facevamo spettacoli complicati di cui i giornali non finivano di parlare.

Lo portammo in Polonia l’anno dopo, e lì incontriamo quelli che saranno i nostri partner di un nuovo progetto: loro da est volevano venire a ovest, noi da ovest volevamo andare a est. Volevamo creare una sorta di villaggio degli artisti, che si muove. Non dall’alto, ma da bisogni delle compagnie, dei gruppi, nasce l’idea di *Mir Caravane*.

### Mir Cavarane

*Mir Caravane* è stato un incontro di incontri. Nel 1985 siamo stati a un festival nel nord della Slesia, al teatro Cyprian Norwid, l’unico festival di teatro all’aperto e di strada che c’era nella Polonia socialista. Era in una zona isolata, difficile da raggiungere, per questo l’autorità lo tollerava. Lo dirigeva Alina Obidniak, che era stata compagna di studi di Grotowski a Mosca, ed era molto legata all’idea di teatro all’aperto. Facevamo un seminario, e spettacoli. Incontrammo un gruppo russo, di Leningrado, un gruppo di clowns ai quali era stato permesso di venire in un “paese occidentale”, la Polonia. Tre settimane prima però gli era stato tolto il permesso di fare lo spettacolo, potevano andare solo in due e solo a filmare il lavoro altrui. Uno era Slava Polunin, oggi famoso come maestro dello *Snow show*. Era depressissimo. Lui vede il nostro lavoro di strada, si innamora. L’anno dopo Alina ci invita di nuovo, portiamo *Fahrenheit*. Di nuovo incontriamo loro e un altro clown sordomuto. Di nuovo erano depressi, questa volta il permesso

<sup>72</sup> Altri dettagli su questa operazione di teatro agit-prop, come li è definita, si possono leggere in Czertok, *Teatro in esilio*, cit., pp. 36-40.

era stato tolto una settimana prima. Per farci vedere il suo lavoro Slava ci invita nella sua stanza di albergo. Vedo il suo clown. Aveva un rigoroso lavoro circense e stanislavskiano, con il GITIS<sup>73</sup>. Veniva dalla scuola del Circo di Mosca e del Teatro d'Arte, il suo gruppo si chiama Licedei – vuol dire “smorfia”: lui parla della smorfia secondo Stanislavskij. Incontro un fratello, ci capiamo. Lui lavora con l'energia, non fa numeri clowneschi. L'ho visto al Gorki Park a Mosca, alle due del pomeriggio: c'erano cinquemila spettatori, soprattutto soldati in uscita. C'era un silenzio che ho visto rare volte. Questo è Slava.

Lui mi dice: “Sono disperato, fammi fare qualcosa!”. Allora l'ho travestito da pompieri nel *Fahrenheit*, faceva un pompiere clown. È nata un'amicizia profonda.

Nel 1987 torniamo con uno spettacolo su Rosa Luxemburg, e comincia a nascere l'idea di *Mir Caravane*. Slava è incantato. Decidiamo che lui si occuperà di Russia, Cecoslovacchia e Polonia, della parte Est.

La Polonia era complicata. Ósmego Dnia a un certo punto suona alla nostra porta, erano disperati, non riuscivano più a lavorare. Qualcuno era rimasto in Polonia, altri erano usciti sposando stranieri. Erano in una situazione drammatica, come fare? Era stato un gruppo “star” della scena alternativa in Italia, c'erano code per vederli. Bacci aveva detto: “Venite in Italia vi ospitiamo a Pontedera”. Dopo un paio di mesi vengono da noi: non avevano lavori, non avevano un posto per il training, non riuscivano a fare nulla. Eravamo poveri, abbiamo detto: “Condividiamo la nostra povertà: vi diamo una sala al manicomio, spazio nella nostra agibilità di compagnia, diventate una seconda Compagnia Nucleo, per girare in Italia. Vi diamo la fotocopiatrice” – eravamo uno dei pochi gruppi in Italia che aveva una fotocopiatrice – “l'uso della fotocopiatrice, ufficio, telefono e un milione di lire e inoltre vi diamo una casa”, una scuola che il comune ci lasciò, come struttura abitativa. Per un lungo anno, anzi due, furono nostri ospiti.

L'origine di quest'avventura sono i gruppi che l'hanno composta, i loro bisogni molto specifici, le loro diversità. L'87 e l'88 sono stati due anni di viaggi per mettere insieme questa idea pazzesca. Con i nostri amici francesi della Compagnie du Hasard (che sono ancora lì anche se Nicolas Peskine non è più fra noi... gli hanno intitolato il teatro, che strana fine che si fa: un nome su un teatro), siamo andati dal sindaco di Blois, che è nientepopodimeno che Jack Lang, deputato al parlamento, ministro della cultura di Mitterand. “Abbiamo questa pazza idea”. E Lang: “Potrebbe essere una bellissima idea per il bicentenario della Rivoluzione”. E noi stiamo lì a pensare e pensare, e pensiamo che tra est e ovest c'è il muro di Berlino. Nell'88 era un muro ben saldo, che sembrava non sarebbe mai caduto: sembrava che la Germania dell'Est sarebbe rimasta lì per altre centinaia di anni. E questa è l'idea che fa scattare tutto: “Che dici se un gruppo di compagnie dell'est viene verso ovest, e un gruppo di compagnie dell'ovest viene verso est? In mezzo c'è ‘la dernière Bastille’ d'Europa”. E subito ho visto

<sup>73</sup> La più grande e antica scuola teatrale russa, fondata nel 1878.

gli occhi di Jack Lang allumarsi. Subito abbiamo avuto un prefinanziamento, non tanti soldi ma utili per viaggi e credibilità.

Dall'altra parte del muro c'era Gorbačëv, era la fase della *perestrojka*, del desiderio di una nuova rotta dell'Unione Sovietica, che voleva dire trasparenza, cambiamento. Un cambiamento che poteva essere reso visibile. Adesso a me fa impressione... Il ministro degli esteri di Gorbačëv era Ševardnadze, che conosceva bene la compagnia di Slava Polunin. Polunin parla con Ševardnadze, noi con Lang, e le cancellerie si mettono d'accordo! I russi non avevano soldi ma potevano dare le infrastrutture, mettere a disposizione camion, legname, ospitalità. *Mir Caravane* sarebbe partita da Mosca ad aprile, la fine fu a Parigi a settembre. E in mezzo bisognava trovare altri soci. Abbiamo trovato la UFA-Fabrik, che era la grande fabbrica del cinema nazista: il muro la spezzò a metà, da un lato gli uffici, nella parte orientale gli studi. A loro piacque l'idea di far passare *Mir Caravane* al centro di Berlino... In Danimarca ci accolse il Festival di Copenaghen. In Polonia, Varsavia. Si stava allora aprendo l'ipotesi di un cambiamento, erano cominciati dialoghi tra due personalità agli antipodi: Jaruzelski, capo del "social surrealismo", e Lech Wałęsa, leader di Solidarność. Lui era amico degli Ósmego Dnia, che allora erano ospiti nostri e giravano come gruppo ferrarese, e con questo escamotage riuscirono a tornare in Polonia.

Le riunioni che facevamo con Wojciech Krukowski, il leader dell'Akademia Ruchu (*ruchu* vuol dire movimento), grande teatro di Varsavia...<sup>74</sup>! C'erano incontri tra idee che avrebbero portato alla caduta del regime. Eravamo lì! Le cose bollivano in parallelo. Gli attori erano spesso gli stessi che poi andavano a riunirsi con Solidarność, cose incredibili a pensarci oggi.

Poi Praga. L'idea era di partire da Mosca, andare a San Pietroburgo, Varsavia, Praga. C'erano gruppi, come l'Akademia Ruchu, tutti più o meno legati alla vicenda grotowskiana (anche gli Ósmego Dnia, che sono ancora vivi a Poznań, la loro città). A Praga c'era in ebollizione qualcosa di simile che a Varsavia, ma con toni più smorzati: lì sono più tranquilli, più "francesi". Il leader è Vaclav Havel, all'epoca poco conosciuto drammaturgo. Allora era in galera ed era uno dei leader di Charta '77, un'organizzazione intellettuale ponte tra artisti che chiedevano diritti. Aveva partecipato al famoso '68, alla "Primavera di Praga", a cui era seguito un inverno lungo vent'anni.

Havel insiste attraverso i suoi emissari che ci sia una tappa a Praga. E da lì dove si va? A Berlino. Krukowski organizza Varsavia, Havel Praga, il Licedei San Pietroburgo e Mosca, e UFA-Fabrik Berlino. Solo che la città è divisa in due: bisognava attraversare il famoso Checkpoint Charlie con una lunga carovana di quattrocento veicoli. Ci diciamo: cominciamo la tappa a Berlino Est e abbattiamo il muro in modo figurato attraversandolo. Per un anno abbiamo combattuto con le autorità di Berlino Est, che non ne volevano sapere. Era un periodo assurdo: in

<sup>74</sup> Krukowski ne è stato leader dalla fondazione, nel 1973, alla sua morte, nel 2014.



Unione Sovietica c'era già la trasparenza, Gorbačëv, a Berlino non ne avevano sentito parlare. Lì non si leggeva la «Pravda». “No, niet!”. Abbiamo fatto mandare una lettera dalle autorità sovietiche ma non è bastata. Siamo stati invitati a un incontro con le autorità culturali. Ci dicono: “Venite a Praga, vi fermate a Potsdam. Poi da Potsdam per un altro passaggio, non per il Checkpoint Charlie, andate a Ovest e poi dove vi pare. Però a Potsdam noi creiamo un'area recintata...” – un lager! – “...dove potete stare”. Noi ci ribelliamo: “Non siamo pagliacci al vostro servizio!”. C'è stata una settimana di discussioni. Alla fine basta, non si fa Berlino Est. Da Praga arriviamo alla Porta di Brandeburgo, dove avevamo installato i nostri teatri tenda. Ma quando si fa la tappa a Berlino tanti dell'est riescono a venire a vederci: c'era già un filtrare...

Da lì la cosa era liscia: a Copenaghen, tutto bene, poi Basilea e Losanna, due festival in Svizzera che ci sostengono, da lì a Blois per finire a Parigi, al Jardin des Tuileries, dove si mostra l'ultima tappa di *Mir Caravane*.

Sei mesi dove le compagnie stanno insieme, collaborano, mangiano insieme, vedono il lavoro dell'altro. Non c'erano divisioni: tutti facevano tutto, tecnici per gli altri, ci aiutavamo. Tutte le compagnie si contaminavano, si è creata questa specie di colossale compagnia. In più avevamo fatto uno spettacolo collettivo, *Odissea '89*. Vide il giorno a Berlino, sotto una pioggia che la mandava... ce la mandava Berlino Est!

Per sei mesi abbiamo vissuto in questa sorta di mondo parallelo. Ogni mattina alle dieci c'era l'incontro tra i delegati delle compagnie, dove ognuno portava i problemi, dal cibo ai bagni, dove le difficoltà venivano affrontate e risolte. Volevamo dimostrare che potevamo noi stessi sviluppare la nostra imprenditorialità, essere noi responsabili di tutto. Il Footsbarn Travelling Theatre era il nostro modello, un gruppo che nasce in Inghilterra e finisce in Francia perché da loro c'era la Thatcher, che non sosteneva la cultura<sup>75</sup>. Loro sapevano gestire e montare i teatri tenda, noi ne compriamo altri due. Ognuno è un *caravansérail*. In ogni stazione, montati teatri, allestiti i palchi, si creava questo enorme parco di divertimenti dedicato al teatro.

### *Epilogo, e ritorno al presente*

*Mir Caravane* non doveva finire a Parigi, ma a Bologna. Eravamo andati a parlare con l'assessore alla cultura, con comune e regione. Tutti erano affascinati, allora i comunisti c'erano ancora, accogliere *Mir Caravane* era un perfetto “progetto Peppone”. *Mir* in russo vuol dire “pace” e “villaggio”. C'era un grande

<sup>75</sup> Il Footsbarn Travelling Theatre è stato fondato in Cornovaglia nel 1971. Ha lasciato la Gran Bretagna nel 1984, iniziando un'itineranza che lo ha portato fino in India, Africa, Australia e Sud America. Dal 1991 ha sede in Francia. Cfr. <<https://www.footsbarn.com/about-us/>> (22/07/2022).

entusiasmo, avevamo individuato già diversi posti, il principale l'avremmo voluto in Piazza Maggiore, c'era qualche difficoltà ma si era trovato anche il finanziamento. Pensa cosa avrebbe rappresentato per il povero teatro italiano mescolarsi, incontrare tutte queste realtà poco conosciute in Italia! Era un tempo senza internet, di colpo ci sarebbe stata la possibilità di avere compagnie polacche russe francesi cecoslovacche inglesi, il meglio del meglio in un solo villaggio. Ma a metà strada viene meno Bologna perché Eugenio Barba aveva pensato di fare una sessione dell'ISTA, la famosa sessione dell'ISTA a Bologna, del 1990, che si prende tutti i finanziamenti<sup>76</sup>. Sono stato sempre amicissimo con Eugenio, ci aveva sostenuto moltissimo nei primi anni di esilio, ma questo è stato un duro colpo per noi. Era uno dei primi a cui avevamo raccontato dell'idea di *Caravane Mir*, ma non lo vedevamo propenso a spendere sei mesi in un progetto del genere. E ogni gruppo aveva detto quanti soldi avrebbe voluto guadagnare in quel periodo lì: noi avevamo promesso a ogni compagnia assistenza, viaggi, benzina, mangiare, allestimenti e i soldi che loro chiedevano. È chiaro che per l'Odin di quegli anni lì sei mesi erano una cifra molto alta. Non so, non ho mai parlato a fondo con Eugenio di questo.

Così noi chiudemmo a Parigi a settembre. Meraviglioso. Però a me rimase l'amaro di non aver potuto infettare con questo germe della *Mir Caravane* il teatro italico.

È stato un momento per noi di grande crescita. *Mir Caravane* finisce a settembre. Il muro cade a novembre: io penso che l'abbiamo fatto cadere noi! Il Presidente della Cecoslovacchia diventa Havel, che cita *Mir Caravane* di continuo, era entusiasta. Le date lì sono state compresse per difficoltà politiche. Noi portavamo in giro uno spettacolo che si chiamava *Vocifer/azione*, di canti e danze, molto forte, con canzoni di Rosa Balistrieri per esempio e testi nostri musicati da noi. Havel in un incontro ci dice che gli avrebbe fatto piacere se *Mir Caravane* a Praga avesse dedicato ogni spettacolo a un poeta in prigione. E noi: "Perché non ci leggi tu una delle tue *Lettere a Olga* (il suo libro di lettere dal carcere, alla moglie<sup>77</sup>), e noi le inseriamo? Oppure se vuoi vieni con noi e mentre leggi la lettera noi la musiciamo". Quel giorno eravamo nei paraggi di Piazza

<sup>76</sup> L'ISTA di Bologna, intitolata *Performance Techniques and Historiography*, fu organizzata da Pietro Valenti (Centro Teatrale San Geminiano, Modena) e Renzo Filippetti (Teatro Ridotto, Bologna) in collaborazione con l'Università di Bologna. Fu finanziata da Università di Bologna, Assessorato alla Cultura del Comune e Consorzio Università-Città di Bologna, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Regione Emilia Romagna, Japan Foundation e Saison Foundation. Per maggiori informazioni cfr. *The Performers' Village: Times, Techniques and Theories at ISTA*, edited by Kirsten Hastrup, Drama, Graasten, 1996, pp. 207-208.

<sup>77</sup> Václav Havel, *Lettere a Olga [Dopisy Olze]*, prima edizione italiana: Bologna, Centro Studi Europa Orientale, 1983. Le lettere furono scritte nel corso di quattro anni di carcere, tra il 1979 e il 1982.

San Venceslao, dove si è immolato Jan Palach<sup>78</sup>. E facevamo lì un grandissimo spettacolo collettivo, il primo spettacolo pubblico dal tempo della Primavera di Praga. L'idea viene a Havel, ci racconta: "Ho sentore che stasera mi rimetteranno in galera, registriamo le lettere". Lo porto subito al pulmino e registro Havel che legge le lettere, cioè le dice, perché le conosce perfettamente, ma tutto il tempo i suoi occhietti spiano dai finestrini: aspetta che lo vengano a prendere. Ho ancora quel video. Non viene, la sera, ma noi facciamo partire al momento giusto la sua voce. È una voce molto particolare, riconoscibile: appena viene fuori dagli amplificatori tutti si alzano in piedi come un sol uomo e parte un'ovazione pazzesca. Noi non l'avevamo presentato. Lì abbiamo capito che oltre a un grande intellettuale era anche un capo popolo, non ci sorprese per niente che divenne Presidente di lì a poco.

Se tu leggi le cronache, il teatro italiano di allora non faceva niente. Facevano le solite cose. Il teatro stava cercando una collocazione in questo mondo che stava per arrivare. Sapevo che era un momento importante per capire cosa poteva essere il teatro europeo, per uscire dalle strutture, dalle definizioni, dai teatri di pietra, e andare incontro al futuro. Ma non siamo riusciti ad avere neanche un giornale con noi.

In Russia è stato un momento di grande vibrazione. Al tempo l'Europa si stava formando. Jack Lang aveva interpellato Jacques Delors, il presidente della Commissione: disse che l'idea era bellissima ma che non sarebbe mai potuta diventare realtà, perché i russi non avrebbero mai permesso alle compagnie di uscire e di entrare. Approvavano ma... Alla fine abbiamo mandato loro un plico alto così di recensioni, e il bilancio. Perché siamo riusciti a portare il bilancio in pareggio. Ogni compagnia ottenne quello che aveva chiesto.

*Mir Caravane* è interessante anche per quello che non ha prodotto, per via della chiusura del sistema teatrale. Allora era ministro degli esteri Andreotti e – me ne vergogno un poco – ci diede un contributo, con cui abbiamo potuto comprare mezzi in Germania, qualcosina abbiamo avuto dal Ministero dello Spettacolo. Abbiamo fatto tutta questa cosa qui, come in Argentina si dice, "per prepotenza di lavoro", "prepotencia de trabajo"<sup>79</sup>. Non aspettare che qualcuno ti dica, ti faccia... vuoi fare? Allora fallo! Invece tutto son problemi. Questo mi fa incazzare. Tanti giovani che si avvicinano al teatro si lamentano... ma che problema? fate!

Per questo abbiamo cominciato ora a far l'orto.

<sup>78</sup> Lo studente che si diede fuoco il 16 gennaio del 1969 per lottare contro la repressione da parte dell'Unione Sovietica seguita al periodo della Primavera di Praga.

<sup>79</sup> Un'espressione dello scrittore Roberto Arlt: «El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo» in *Palabras del autor*, prefazione a *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Claridad, 1931 [n.d. Horacio Czertok].



Doriana Legge

EMMA GRAMATICA.  
PERCORSI E STRATEGIE  
DI UN'ULTIMA CAPOCOMICA

*Al di là di un paradigma*

In questo saggio vorrei ripercorrere alcune vicende note della biografia di Emma Gramatica, provando a decolonizzare l'attrice e capocomico dalle convenzioni del già detto<sup>1</sup>. Per chi si occupa di studi teatrali tra Otto e Novecento ci sono questioni e termini ricorrenti su cui non si fa a meno di discutere ogni volta che l'occhio guarda il dito e non la luna. Fuor di metafora significa rendere più evidenti i termini di negoziazione continua cui il presente spingeva non la sola Gramatica, ma le *altre* ultime capocomiche. È importante capire quanto le condizioni oggettive, quelle che definiamo materiali, abbiano inciso nelle scelte creative, nelle strategie di sopravvivenza, anche le più sottili, per non collocare in astratto le attrici che studiamo.

Questo caso studio vuole considerare la compromissione con lo sfondo come determinante per alcune scelte strategiche di Emma Gramatica<sup>2</sup>. Le sue vicende ci dicono quanto ancora ci sia bisogno di indagare il ruolo delle ultime donne capocomiche del teatro italiano,

<sup>1</sup> Questo saggio fa parte del progetto di ricerca su potere e problemi delle donne di teatro: *The Age of the Actresses (1870-1930)*.

<sup>2</sup> A Emma Gramatica sono stati dedicati diversi profili biografici, alcuni piuttosto datati. Mi riferirò a quelli più degni di interesse nel corso della trattazione, qui invece voglio segnalare i due saggi più recenti dedicati all'attrice, entrambi di Armando Petri, *Emma Gramatica. La «resistenza» dell'attore*, in *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, Torino, Utet, 2021, pp. 95-111; Id., *Continuità e discontinuità. Il caso di Emma Gramatica*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di Federica Mazzocchi e Armando Petri, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 168-189.

una generazione che è parsa un po' sbiadita, persino soffocata dalla fama delle precedenti, o forse non alla loro altezza. Ma è importante ragionare su quanto l'ordine di grandezza possa cambiare nel giro di pochi anni: si tratta in sostanza di tracciare una mappa centrifuga per riuscire a comprendere un periodo così controverso del teatro italiano, quello che da fine Ottocento percorre almeno i primi trent'anni del Novecento.

Emancipare Emma da Irma, la sorella maggiore, quella destinata al teatro, è sembrato il primo passo da compiere. Nella maggior parte dei profili biografici si parla di una per dire il contrario dell'altra, è un atteggiamento rivolto per lo più verso le interpreti. Si dimentica però che la distanza delle sorelle è rilevabile ancor più nelle prospettive: Emma tutta tesa a percorrere i tempi, l'altra costretta nel passato e preda di intermittenze. Mi pare dunque che il confronto tra le due sia utile per guardare ai diversi esiti cui l'erosione del sistema del teatro italiano all'antica ha condotto: reazione nell'una e disillusione nell'altra. Emma Gramatica si è comportata come una anomalia, senza ricorrere a "straordinarie mutazioni", ma muovendosi attraverso piccoli spostamenti.

Il primo Novecento ci appare come un periodo non troppo distante, ma in fondo sconosciuto: molte delle attrici, alcune delle quali ultime capocomiche, abbiamo imparato a conoscerle attraverso il cinema, o nel piccolo schermo. È questo il motivo che le avvicina al nostro mondo e ci fa dimenticare quanto invece spesso vengano da un altro. È allora necessario affondare nelle singole biografie e metterle in dialogo tra loro per non rischiare di rimanere in superficie.

In questa prospettiva mi è parso utile seguire il filo della corrispondenza di Emma Gramatica per aprire lo sguardo verso la rete di relazioni creata dall'attrice. In diversi fondi conservati presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE<sup>3</sup> ci sono cartelle di corrispondenze per lo più inedite della capocomica. Si tratta in gran parte di lettere di servizio, ma non esclusivamente: quelle indirizzate ad Antonietta Treves (figlia dell'editore Guido Treves), ad esempio, hanno una sostanza più familiare, spesso

<sup>3</sup> In particolar modo nel Fondo Edoardo Boutet, Fondo Dominici-Treves e nel Fondo Adolfo Re Riccardi. Nel Fondo Petrolini si trovano poi alcune cartoline con dedica e biglietti di auguri inviati dalla capocomica all'attore. Ma altre lettere, dalle quali spesso è difficile risalire al destinatario, sono sparse in diversi fondi e non catalogate.

evidenziano l'affetto e la dedizione di Emma Gramatica per sua sorella, il bisogno di prendersene cura e sempre la difficoltà del mestiere.

Ragionare sulla scrittura di Emma Gramatica ha significato confrontarsi con un mondo fatto di geroglifici e tante zone grigie: lo stile è di servizio, i fogli spesso pieni di macchie di inchiostro, la scrittura furiosa e circolare. Eppure sono lettere porose, sempre essenziali, e lo vedremo.

La corrispondenza ci lascia l'immagine di una abile donna d'affari, determinata e indipendente, molto distante dalla figura della "piccola interprete" miniaturizzata nei racconti.

È stato questo un aspetto che mi ha portato a riflettere anche sulla questione che sbrigativamente definiamo femminile. Diciamo spesso che il teatro è stato l'avamposto per l'emancipazione delle donne, che potevano gestire i propri soldi, stabilire contratti, avere un proprio margine di autonomia, essere indipendenti. Ma questo è vero fino a un certo punto. E sicuramente è diverso nel secondo decennio del Novecento e lo sarà ancora di più durante gli anni del fascismo. Quando facciamo leva sull'eccezionalità della posizione delle donne nel teatro ci nascondiamo dietro il paradigma che le vuole indipendenti, e difficilmente – così facendo – restituiamo la complessità dell'esperienza storica delle attrici-capo-comiche.

In un saggio apparso nel precedente annale di questa rivista, Mirella Schino nota come «atteggiamenti visti, nell'uomo, come autorità, autorevolezza, giusta attenzione ai dettagli, salvaguardia delle proprie scelte, nelle donne diventano capriccio o prepotenza o sgradevolezza»<sup>4</sup>. Continuando a riferirci alla condizione delle attrici come eccezionale finiamo in un vicolo cieco che non ci fa vedere come discriminante l'uso di una certa terminologia, il sarcasmo che si maschera da critica intellettuale. «Gramaticchina», «piccola Emma»<sup>5</sup>, «piccola fata»<sup>6</sup>,

<sup>4</sup> Mirella Schino, *Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, «Teatro e Storia», n. 42, 2021, pp. 75-89: 85.

<sup>5</sup> È una espressione cui ricorrono in molti, anche d'Annunzio in una lettera a Re Riccardi il 13 agosto 1906 per individuare la compagnia della prima milanese di *Più che l'amore*: «Bisognerebbe già pensare alle altre compagnie, e specialmente a quella che dovrà dare la rappresentazione a Milano. Non trascurare la piccola Emma e il Ruggeri», in *Le lettere di d'Annunzio a Re Riccardi*, a cura di Eugenio Salvatore, Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2015, p. 157.

<sup>6</sup> «L'Arte Drammatica», a. 39, fasc. 25, 16 aprile 1910.

«donna magrolina»<sup>7</sup>: è anche in certi appellativi che si deposita il giudizio su donne che sono state indipendenti, a volte scomode. Serao diventava Matildella, ad esempio; ma basti pensare al reiterato uso del nome proprio quando ci si occupa di artiste d'ogni genere. È anche questo un modo per farle fuori dalla storia, consegnandole a una dimensione che è propria dello spazio domestico dal quale solo in poche, raccontate come eccentriche e fuori dai cardini, sono riuscite a evadere.

Nei ricordi che consegna alla trasmissione di Tito Angeletti, e che in parte ripercorrono alcuni scritti autobiografici apparsi su «La Lettura» tra il 1931 e il 1932<sup>8</sup>, è la stessa Gramatica che tende a miniaturizzarsi, ma questa è solo l'evidenza di una abile strategia. In questo saggio vorrò parlare anche e soprattutto di questo.

### *Attraverso un secolo*

Nel ricostruire un breve profilo di Emma Gramatica, Roberto De Monticelli sostiene che seguirne le vicende «di compagnia in compagnia, di interpretazione in interpretazione, significherebbe fare la storia del nostro teatro nella prima metà del Novecento»<sup>9</sup>. Se è possibile individuare una fase di protagonismo negli anni Dieci del Novecento – almeno nei termini in cui ne parla Claudio Meldolesi<sup>10</sup> – più complicato è rintracciare le strategie di persistenza in un secolo in divenire.

Gramatica nasce il 25 ottobre del 1874, suo padre è un suggerito-

<sup>7</sup> Marco Praga, *Cronache teatrali 1921*, Milano, Fratelli Treves editore, 1922.

<sup>8</sup> Riporto gli articoli in questione, tutti a firma di Emma Gramatica: *Morte di un'attrice*, «La Lettura», a. XXXI, n. 1, gennaio 1931; *Per la «mia signora»*, «La Lettura», a. XXXI, n. 4, aprile 1931; *Un amore*, «La Lettura», a. XXXI, n. 7, luglio 1931; *Occhiate in casa nostra. In sogno per la strada*, «La Lettura», a. XXXI, n. 11, novembre, 1931, *Vienna in grigio*, «La Lettura», a. XXXII, n. 5, maggio 1932; *Figure nello specchio: Rejane*, «La Lettura», a. XXXII, n. 11, novembre 1932.

<sup>9</sup> Roberto de Monticelli, *La piccola cara Signora Emma*, «Il giorno», 21 novembre 1965 ora in Id., *L'attore. Quarant'anni di teatro vissuti da un grande critico. Temi e figure della scena italiana dal dopoguerra ad oggi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 139.

<sup>10</sup> Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008, cfr. in particolare le pp. 14-23.



re teatrale, sua madre, che è attrice, qualche anno dopo diverrà sarta nella compagnia Eleonora Duse. Gramatica è una bambina quando segue la capocomica nella sua tournée sudamericana (1885) e una attrice agli esordi in quella russa (1891-1892). Il vero riconoscimento arriva più avanti: scritturata come prima attrice giovane nella compagnia di Zacconi, le viene affidata – dietro desiderio di d'Annunzio – la parte della Sirenetta nella *Gioconda*. È il 1899: in Italia recita ancora Adelaide Ristori; Luigi Rasi lavora ai suoi *Comici italiani*<sup>11</sup> e chiede alla giovane Gramatica qualche informazione per redigere le poche righe che vuole comunque dedicarle<sup>12</sup>. Gramatica gli risponde con una lettera imbarazzata e timidamente aggiunge: «molto volentieri le manderei il mio ritratto, ma momentaneamente non ne ho alcuno»<sup>13</sup>.

L'8 novembre del 1965 Emma Gramatica muore, ha novantuno anni e da pochi giorni ha chiuso le riprese del film *A calar del sipario*; in Italia è appena uscito l'ultimo volume dell'*Enciclopedia dello spettacolo* (un aggiornamento dal 1955 al 1965) e la voce che Silvio d'Amico le aveva dedicato è – a ragione del vero – piuttosto parziale. A Venezia pochi mesi prima si è scatenato “il caso Zip”<sup>14</sup>, qualche mese dopo a Roma inizierà l'esperienza del gruppo Beat 72. Il Living Theatre è sbarcato in Europa per il suo lungo esilio, Grotowski invece gira con *Il principe costante*.

Sono date e informazioni senza alcuna connessione ma che vogliono solo dare l'evidenza di una vertigine.

<sup>11</sup> Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, poi Lumachi, 1897-1905.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 1039-1040.

<sup>13</sup> La lettera è conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondi Storici ed è stata pubblicata da Quirino Galli in *I contrastanti interessi della scena moderna attraverso alcune lettere inedite di Emma Gramatica*, «Misure critiche», luglio-dicembre 1982.

<sup>14</sup> Mi riferisco allo spettacolo *Zip-lap-lip-vap-mam-crep-scap-plip-trip-scrap e la grande mam alle prese con la società contemporanea*, con il testo di Giuliano Scabia, messo in scena da Carlo Quartucci al XXIV Festival di Prosa della Biennale di Venezia, Teatro del Ridotto, 30 settembre 1965. Cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 162-167.

*Scegliere di non essere bella*

La vita di Gramatica è interamente dedicata al teatro, senza interruzioni e abbandoni che invece puntellano la carriera di altre, e non mi riferisco solo al ritiro più noto di Eleonora Duse, ma anche a quello di Giacinta Pezzana, ad esempio, o al meno solenne di Virginia Reiter, a quello di Tina di Lorenzo, o alle intermittenze di Irma Gramatica. «Ognuno sino a che può deve continuare la sua vita — il suo lavoro — meglio che può — certo — quindi bisogna recitare e fare commedie»<sup>15</sup> scriveva il 12 settembre del 1914 Gramatica a Sabatino Lopez per incitarlo a continuare con *Mario e Maria*, commedia *en travesti* che l'avrebbe vista prima interprete<sup>16</sup>. Ancora a Lopez, nella primavera di guerra del 1918, rivolge parole che paiono esortative più che rassegnate: «Io faccio la mia vita perché non posso, e per tante ragioni, farne un'altra»<sup>17</sup>. Due esempi che rendono evidente quanto Emma Gramatica difficilmente esprima insofferenza verso il mondo delle scene, se lo fa, raramente e in corrispondenze privatissime, è piuttosto un vezzo da lavoratrice infaticabile a muoverla<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> La lettera, seppur in maniera frammentaria, è stata pubblica su «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, p. 83.

<sup>16</sup> Lo spettacolo *Mario e Maria* debuttò il 23 aprile 1915 al Teatro Olimpia di Milano.

<sup>17</sup> Anche questa lettera è stata pubblicata su «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, p. 84

<sup>18</sup> In una lettera ad Antonietta Treves (Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Dominici-Treves), per la Pasqua del 1944, scriverà:

«Cara Antonietta

Ancor una nuova Pasqua tristissima di rovine e di sangue.

Ma quando il signore farà cessare questo atroce flagello! Anche questa divina Venezia che dio ha salvata finora ma è attorniata dalle fiamme da tutto l'orrore che la fa tremare come un solo cuore. Ogni volta che sento l'allarme il bombardamento vicinissimo il mio cuore è preso in una morsa e non lavoro e questo è assai spiacevole ma... purtroppo nulla da Roma dai miei tanto cari amici i Vernati e dalla mia cara Irma non si sa nulla».

Non lavorare, in tempo di guerra, quando tutto crolla, è sempre assai spiacevole dice Gramatica in questa lettera autografa e inedita conservata nel Fondo Dominici-Treves della Biblioteca Museo Teatrale SIAE.

Il fondo raccoglie i materiali posseduti da Antonietta Treves, figlia dell'editore Guido Treves, e dell'attrice e doppiattrice Franca Dominici. Quest'ultima, che è anche autrice di un profilo biografico dattiloscritto conservato nello stesso fondo, era peral-

Una solerzia ammirevole e necessaria sin dagli esordi, infatti «una concordanza di giudizi avversi, all'inizio della vita artistica, non si è mai verificata per nessuna delle nostre attrici»<sup>19</sup> ci dice Amerigo Manzini nel profilo che dedica all'attrice; e dobbiamo credergli al di là della ricostruzione aneddótica: «non appena l'Emma cominciò a trionfare, la grande maestra fu la prima e la più felice a ricredersi»<sup>20</sup>. La “grande maestra” è Eleonora Duse, infatti prima ho solo accennato alla presenza della “piccola Emma” in compagnia della capocomica<sup>21</sup>, ma bisogna aggiungere che Duse aveva tentato di scoraggiarne più volte gli esordi teatrali. Non era stata l'unica: farà lo stesso Virgilio Talli nella cui compagnia Gramatica sarà scritturata per l'anno comico 1894-1895.

Secondo il profilo biografico di Emma Gramatica redatto da Franca Dominici e conservato dattiloscritto presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE:

Eleonora Duse – la Signora Duse – come lei la chiamava [...] le portò la prima grande delusione della sua vita. Difatti, mentre lei, “in quinta”, beveva le magiche interpretazioni della Signora, sognando di emularla un giorno, questa la scoraggiava sempre: “Non pensare alle scene, Emma, sei piccolina, non sei bella, non hai il fisico che occorre per interpretare le grandi tragiche, non riusciresti mai”<sup>22</sup>.

tro la figlia di Anna Gramatica (poi Capodaglio), sorellastra di Emma ed Irma, nata dal secondo matrimonio della madre Cristina Bradil con Alberto Buffi (per molti anni amministratore della compagnia di Emma).

<sup>19</sup> Amerigo Manzini, *Emma Gramatica*, Milano, Modernissima, 1920, p. 33. A Manzini è affidata la redazione del profilo biografico di Emma Gramatica per la collana “Gli uomini del giorno”. Non è la sola donna cui viene dedicato un profilo, tra le altre: Maria Melato, Amalia Guglielminetti, Ada Negri, Tina di Lorenzo, Virginia Reiter, Matilde Serao, Annie Vivanti, Sibilla Aleramo.

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

<sup>21</sup> La madre di Emma Gramatica, Cristina Bradil, era sarta nella Compagnia di Eleonora Duse. Ce lo dice Franca Dominici nel dattiloscritto dedicato a Gramatica. Si può ragionevolmente pensare che Dominici, nipote di Emma e Irma e figlia della loro sorellastra Anna, avesse attinto molte delle informazioni proprio dai racconti delle zie. Diversi aneddoti ci raccontano della giovanissima Emma che ancora piccolina dormiva nella cesta della compagnia e appena più grande provava ad emulare la grande attrice, cfr. Franca Dominici, *Emma Gramatica*, profilo dattiloscritto conservato presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Dominici-Treves.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Anche a Sarah Bernhardt il padrino aveva riservato parole simili «Sei magra, piccola... La tua faccia, graziosa da vicino, da lontano è brutta e la tua voce non si sente! [...] Non farai mai niente in teatro! Sposati!», cfr. Laura Mariani, *Diversamente belle. Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt, “più che bellezza” di Ele-*

### Ma poi ancora Manzini:

Una sera in cui la Gramatica recitava a Padova e la Duse a Venezia, quest'ultima venne ad assistere alla rappresentazione della prediletta. Dopo la recita salì sul palcoscenico e abbracciando l'amica le disse piena di sincerità: "Emma. Emma, come eri bella!... come eri bella". E infatti la bellezza della sua anima si era trasfusa nel suo viso<sup>23</sup>.

Al di là del gustoso aneddoto, ricalzato dalla stessa Gramatica e da lei più volte ripercorso<sup>24</sup>, quel che mi interessa è che c'è un pungolo che ricorre in molteplici racconti e quasi in tutte le ricostruzioni biografiche: Emma Gramatica non è bella, non lo sarà mai. È un giudizio interessante proprio per il suo essere così perentorio, al di là del dato estetico, peraltro discutibile, fotografie alla mano. La sua ricorrenza mi è parsa interessante, ma cosa poteva significare?

Laura Mariani ci ha invitato in molti scritti a considerare che «la bellezza a teatro è anzitutto costruzione, artificio»<sup>25</sup>; un'attrice non è semplicemente una donna bella o brutta, meglio dire che una attrice può decidere in che forma l'arma della seduzione inciderà sul suo aspetto, se la renderà bella e attraente o meno. Non vale per tutte, o per tutti, ma è piuttosto chiaro che per Gramatica, sempre foto alla mano, possiamo considerarlo un ragionamento valido. Lucio Ridenti, in un suo noto e importante volume, dirà:

La "primadonna" del Teatro Drammatico dell'Ottocento e fino alla trasformazione della attuale compagine teatrale, aveva doti di carattere ed attitudini del tutto particolari [...]: bellissima come Tina di Lorenzo, affascinante come Lyda Borelli, simpaticamente seducente come Dina Galli, oppure priva di attrazione

*onora Duse*, in «Storia Delle Donne», vol. 12, 2016, p. 15. Le vicende per Bernhardt andranno in direzione totalmente opposta: diventerà infatti modello di seduzione ma «la complessità di questa costruzione, nella vita come nell'arte, ci costringe ad alcuni rovesciamenti: rimanda agli aspetti anticonformisti di un'identità di frontiera – attrice, legata al demi-monde, di "razza ebraica", parigina di prima generazione – e si basa sull'intelligenza, come mostrano i risultati artistici, ottenuti senza possedere doti eccezionali, e le sue riflessioni originali sulla recitazione», *ivi*, p. 16.

<sup>23</sup> Amerigo Manzini, *Emma Gramatica*, cit., p. 33.

<sup>24</sup> Cfr. *I ricordi di Emma Gramatica*, a cura di Tito Angeletti, programma radiofonico in 7 puntate trasmesso tra il 19 maggio e il 26 giugno 1954.

<sup>25</sup> Laura Mariani *Diversamente belle. Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt, "più che bellezza" di Eleonora Duse*, cit., p. 14.

fisica, come le due sorelle Gramatica, di eleganza come la Mariani e la Pezzana. Ma ciascuna di esse possedeva in sommo grado l'autorità, il prestigio, la personalità<sup>26</sup>.

D'altronde Ridenti allude di nuovo all'aspetto di Emma Gramatica nell'articolo che pubblica all'indomani della morte dell'attrice: «Ebbe cura ed amò un suo brutto cane “Michele”, con curioso attaccamento, sempre dimenticando la sua femminilità, d'altronde inespressiva»<sup>27</sup>. Ma già Enrico Polese, nel 1899, all'indomani della prima de *La Gioconda* di D'Annunzio scrive: «La Emma Gramatica [...] ieri sera mi apparve anche bella, molto bella – fu una deliziosa Sirenetta»<sup>28</sup>. O ancora Giuseppe Cauda: «degli schietti e continui suoi trionfi, la Gramatica può andare giustamente fiera, perché ad essi non contribuirono né la sua bellezza, né la sua eleganza»<sup>29</sup>.

Di fronte a tanta perentorietà di giudizi, Emma Gramatica, che brutta non è – lo ricordiamo – prova sapientemente a far bottega<sup>30</sup>. A ben guardare si è trattato, anche in questo caso, di un artificio d'arte, ma alla rovescia: bisognava rinunciare a costruirsi bella. Doveva aver capito, Gramatica, non tanto di non poter gareggiare sullo stesso piano con le altre, perché nulla ci porta a pensarlo seriamente, piuttosto di voler rinunciare a quel gioco. E Gramatica non rinuncia con il broncio di chi si crede svantaggiato in partenza, piuttosto con l'acume di chi vuol arrivare ai tempi supplementari, ma giocando in difesa. Fuor di meta-

<sup>26</sup> Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra le due guerre*, Genova, Dellacasa, 1968, p. 150.

<sup>27</sup> Lucio Ridenti, *Addio a Emma Gramatica*, «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, p. 74.

<sup>28</sup> Enrico Polese (Pes), «L'Arte Drammatica», 28 maggio 1899. Emma Gramatica in compagnia Duse-Zacconi, aveva interpretato il ruolo della Sirenetta ne *La Gioconda* di d'Annunzio (debutto il 15 aprile 1899 al Teatro Vincenzo Bellini di Palermo).

<sup>29</sup> Giuseppe Cauda, *Figure e figurine del teatro di prosa. Grandezze e miserie. Aneddoti. Indiscrezioni. Rilievi. Curiosità. Stelle nascenti*, Chieri, Artesiano, 1925, p. 180.

<sup>30</sup> L'espressione la saccheggia da quella nota di Eleonora Duse che in una lettera a Boito «[...] Tu hai vissuto (sì. Forse nell'angoscia – povero Arrigo) ma hai sempre avuto una casa – “che le rondini sfiorano” per nascondervi l'angoscia tua. Io, su quell'angoscia – ho dovuto fare “bottega” e sono una donna [...]», in Duse-Boito, *Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 813-816 ora in Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 29-30 (lettera del 7-8 maggio 1894).

fora: Gramatica intende da subito occupare un posto a lungo termine nel teatro italiano, senza rischiare d'avvizzire presto, percorrendo i tempi senza rincorrerli si costruisce come figura colta e intelligente, capocomica inflessibile e spietata con i concorrenti, donna d'affari, e nubile. Sarà questo Gramatica dietro la sua esile figura dal volto d'avorio. Si tratta di costruzioni, e un po' lo sospetta già Ridenti, che fosse *lei a dimenticare* la sua femminilità. Un oblio consapevole, aggiungiamo. In questo ragionamento mi sostiene ancora quel che scrive Varaldo nel 1905, quando Gramatica è una giovane prima attrice, ma già col nome in ditta<sup>31</sup>:

La bocca in complesso è piccola, ma non è bella: e, se mi permettete la parola, troppo tozza; ma è la bocca ideale per una donna che singhiozzi. Il mento invece è rotondo, almeno lo pare, e la gola, magra in fondo, è piena all'apice, ove s'incava la linea sicura delle mascelle, come quella d'una cavallina di razza. Soprattutto quello che colpisce è l'occhio. Ed anche per questo l'attrice disdegna di sembrare bella. [...] La pupilla si perde nel profilo e campeggia sul bianco ha somiglianza d'una forte macchia: pare che nuoti nel pianto. E nessuna lacrima si scorge, ma lo sforzo della palpebra, che lascia disegnare una ruga fonda nel piegarsi, ed il segno dell'orbita, una profondissima linea nera come rigonfia, come folle di pianto nella cornice sottostante della occhiaia e sul pallore di avorio di marmo di tomba, quel pallore diafano luccicante malato della strana amante di Baudelaire nel *Madrigal triste*

..... *ton grand oeil verse*  
*une eau chaude comme le sang*  
 ....  
*Ton angoisse, trop lourde, perce*  
*comme un rôle d'agonisant*<sup>32</sup>

È Gramatica che “disdegna di sembrare bella” e “dimentica” la sua femminilità. È una prima strategia individuata e messa in atto dalla giovane Gramatica. Ed è lei stessa a rinforzarla nei suoi scritti autobiografici:

<sup>31</sup> A quell'altezza cronologica e fino al 1906 Gramatica fa compagnia con Leo Orlandini.

<sup>32</sup> Alessandro Varaldo, *Fra viso e belletto. Profilo di Attrici e d'Attori*, Milano, Riccardo Quintieri, 1910, pp. 119-120; il capitolo dedicato ad Emma Gramatica è alle pp. 117-131 e l'autore lo scrive nel 1904. Cfr. anche Id., *Appunti sui «Ruoli»*, «Rivista Italiana del Teatro», n. 6, 1942.

La signora Duse, tra i diversi nomignoli che mi dava, come “la paciocca”, mi chiamò laggiù “la russalka” come le avevano detto si chiamavano le ondine russe. Era carino come nome e mi fece piacere. Chiamarmi “paciocca”, invece mi avviliva ma lo diceva con tanta bontà come a conferma di quello che spesso la sentivo dire a mamma: invece mi avviliva “la bimba non farà mai nulla in arte, ora è bimba sì, ma ha un carattere timido (allora), chiuso quasi scontroso – questo ripeteva a mia madre e a me già grandicella più tardi a Berlino. Voleva convincerci perché fossi mandata in un istituto a Dresda dove era stata educata sua figlia Henriette per imparare magari un po’ di tedesco e fare la *bon dame femmes*. Curioso eh?!<sup>33</sup>.

La costruzione, che la rende attrice il cui fisico non la destina al teatro, è allora anche sul piano della autonarrazione. Non solo attraverso la sua figura scenica, ma ricostruendo la propria vita Gramatica si presenta al pubblico come “piccola interprete” ma tenace.

Pochi anni più tardi a consigliarle di cambiar mestiere sarà Virgilio Talli, nella cui compagnia Gramatica è ingaggiata per l’anno comico 1894-1895. Il repertorio di Talli, che in quel periodo è più leggero e orientato verso la *pochade*, sembrava adattarsi poco alla giovane Gramatica, cui vengono affidate piccole parti. Ma alla dissuasione del capocomico l’attrice risponderà con i fatti e anni dopo dirà per interposta persona: «Non ho cambiato mestiere, ho cambiato arte»<sup>34</sup>.

### *La Sirenetta*

Gramatica era stata prima attrice giovane, sostituendo Tina di Lorenzo, nella compagnia Andò-Di Lorenzo (1898-1899). Nello stesso ruolo era stata scritturata da Zacconi, e poi con De Sanctis per un breve periodo. Abbiamo detto che con Zacconi aveva ottenuto il primo rilevante successo nella parte della Sirenetta ma, a ben guardare, più che un successo era stata la scoperta di una vocazione.

La Sirenetta appare nell’ultimo atto de *La Gioconda*: «ha le sembianze di una fata e di una mendicante»<sup>35</sup>, è «giovine, sottile, pieghevole: ha i capelli fulvi e scarmigliati [...] e la sua voce è limpida e

<sup>33</sup> Trascrizione da *I ricordi di Emma Gramatica*, a cura di Tito Angeletti, cit.

<sup>34</sup> Amerigo Manzini, *Emma Gramatica*, cit., p. 15.

<sup>35</sup> Gabriele D’Annunzio, *La Gioconda*, Milano, Fratelli Treves editore, 1905, p. 178.

puerile»<sup>36</sup>. Nelle didascalie di d'Annunzio pare di vedere Emma Gramatica come abbiamo imparato a conoscerla, come appare anche nei film quando ormai è già anziana: «una creatura incantevole» ma capace di abbassare la voce e farla «segreta e remota»<sup>37</sup>. È veramente sorprendente riconoscere nelle parole stesse del dramma quelle note che caratterizzeranno negli anni successivi le interpretazioni di Gramatica. C'era qualcosa, però, che l'attrice possedeva già se, in una lettera a Zacconi, d'Annunzio richiede esplicitamente che ad interpretare la «creatura prediletta» della Sirenetta sia

una giovine attrice di elettissima intelligenza, Emma Gramatica. La signorina Gramatica si ricorda forse di me. C'incontrammo a Venezia un giorno in casa di amici comuni, e parlammo di cose belle. Io sarei molto lieto se il *sogno* della Sirenetta l'attraesse. Confido in Lei, caro Zacconi, nella sua acutezza, nella sua esperienza, nella sua energia<sup>38</sup>.

Il canto della Sirenetta era già nelle corde di Emma Gramatica e rimane quando anni più tardi Eligio Possenti ci consegna uno dei ritratti più significativi dell'attrice:

Vive e descrive insieme la vicenda delle sue eroine: è con esse e, al tempo stesso, ne è un po' al di fuori; rappresenta le passioni con una paziente ricerca delle molle più profonde e ne canta sommessamente la storia dolorosa. Attrice e rapsode [...] con una misteriosa malinconia nascosta nella voce, rivelata da certi toni rauchi e radicati in remoti singhiozzi. Anche nella sua gioia e una eco lontana di tristezza [...] senza aiuto della natura che ha creato ostacoli sulla strada del suo destino, ha vinto la natura e l'ha domata. La sua forza è tenace<sup>39</sup>.

Quando Possenti fa riferimento alla natura che l'ha ostacolata, si riferisce di certo a quello che già faceva dubitare Eleonora Duse sulle effettive possibilità dell'attrice. Bisognava lasciare da parte quei ruoli (delle tragiche ad esempio) che natura e temperamento ostacolavano; bi-

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 180.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 187.

<sup>38</sup> Lettera inviata da Corfù il 5 marzo 1899, in Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Angeli, 1992, pp. 148-149.

<sup>39</sup> Eligio Possenti, *Irma ed Emma Gramatica*, «La Lettura», a. XXVIII, n. 11, novembre 1928, pp. 819-826.



sognava cercare un repertorio del tutto personale, foss'anche un po' monotono per cui più avanti Re Riccardi rispondendo a d'Annunzio sulla scelta delle interpreti femminili per *Il ferro* dirà «la Melato e la Gramatica saranno due interpreti degnissime. Ma colla Melato non vedo Costanza, colla Gramatica non vedo nessuno tranne lei»<sup>40</sup>. L'impresario voleva dire più semplicemente quello che si rintraccia in diverse cronache: Emma Gramatica somiglia un po' troppo a sé stessa, è l'«attrice delle lacrime»<sup>41</sup> – come nota Antonio Cervi – una «gattina lamentosa» per d'Amico che liquida così la sua Santa Giovanna; una interprete che seppure «discepolo della Duse» (sempre d'Amico) fallisce nel teatro ibseniano. Peraltro in un'altra sua nota pagina è caustico nello scrivere che «Irma Gramatica dice, Emma Gramatica piange, Maria Melato canta [...]»<sup>42</sup>.

Certi nodi che strozzavano alcuni commenti mi sembrano bene sciolti ancora da Possenti:

Dalla Sirenetta della *Gioconda* alle *Medaglie della vecchia signora* si svolge la teoria delle sue sofferenze d'arte, e pare che tutte le creature da lei interpretate non siano lontane le une dalle altre. Ella lascia sempre una lunga ombra in cui ciascuna può successivamente e vicendevolmente congiungersi, non dimentica il male delle altre quando soffre il male di una nel male di una rievoca un po' quello di tutte. Sembra le conduca per mano lungo la via del dolore, turba di cento volti uguali al suo, turba di cento anime dalle qual ella è la segreta custode<sup>43</sup>.

A questo commento Possenti arriva quando Gramatica maturerà un proprio stile scegliendo un particolare repertorio; ma da scritturata non le è possibile farlo. In compagnia con Zacconi rischia di mettere «la sua dolcezza un po' monotona, e la sua delicatezza un po' leggera al fianco dell'arte [...] potente»<sup>44</sup> dell'attore. Intuito il pericolo, Gramatica passa nella compagnia di Alfredo De Sanctis, le cose però non si spostano granché: inizia allora un periodo di fermo nel quale mettere a punto una strategia.

<sup>40</sup> Lettera nr. 62 in Archivi del Vittoriale, Re Riccardi Adolfo XCI, 2, ora in Maria Ida Biggi, *Le tre prime de Il ferro*, «Archivio d'Annunzio», Vol. 4 – Ottobre 2017, Edizioni Ca' Foscari, pp. 95-108.

<sup>41</sup> Antonio Cervi, *Senza maschera. Attrici e attori del teatro italiano*, Bologna, Cappelli, 1919, p. 46.

<sup>42</sup> Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 92.

<sup>43</sup> Eligio Possenti, *Irma ed Emma Gramatica*, cit., p. 825.

<sup>44</sup> *Il nuovo anno comico*, «La stampa», 28 gennaio 1900.

*Tre lettere*

Qui di seguito voglio riportare tre lettere, indirizzate a destinatari diversi: Renato Simoni, Adolfo Re Riccardi ed Enrico Polese; agli inizi del Novecento sono tra le personalità più importanti nel mondo teatrale italiano, anche se per ragioni diverse. Le missive replicano con piccole variazioni gli stessi argomenti, mi riservo di motivare le ragioni di questa scelta più avanti.

Il contesto è questo: Emma Gramatica ha deciso di lasciare la compagnia di De Sanctis per stare un anno a riposo. Ha ricevuto un'offerta da una formazione secondaria De Farro-Sequi, che però le sta stretta: dice di non essere adatta per la provincia e per il "repertorio grosso", non farebbe i suoi interessi e quelli della compagnia.

Siamo nel 1902, Gramatica scrive a Renato Simoni:

Caro amico,

[...] eccomi a dirvi le ragioni per cui ho deciso – dopo un po' di perplessità – di rinunciare a un anno di lavoro e di *paga* (il che per *me* è grave, *può* essere grave) e affrontare coraggiosamente un anno lungo di silenzio e di *sacrifici*. Io, e voi pure come altri me l'avete detto in modo che rafforzava la mia fiducia, sono a un punto in cui non sono *tanto* conosciuta al punto che il mio nome da solo possa *coprire*, dare *tono* a una compagnia, ma lo sono abbastanza per diminuirmi e danneggiarmi se *discendo*. Una compagnia formata all'ultimo momento con una ditta come *De Ferro-Sequi* [...] non è per me – e non è *per me* per diverse ragioni, oltre alla *ditta* che avrebbe apparenza e *sostanza* guitta, io non sono affatto l'attrice per loro. Io non ho il minimo successo in *provincia*, perché non ho un *nome* da impormi, e perché il mio metodo di recitazione, quasi il mio *fisico* non colpiscono, ma al contrario, dispiacciono molte volte. Io non sono per temperamento per volontà l'attrice dal repertorio *grosso*, non sono attrice che voglia o ammetta di recitare a *braccia*, non parlo poi del mio carattere fuori dalla scena che non si adatta, soffre, si urta se deve trovarsi o con persone troppo volgari o in circostanze volgari. [...] Dunque non farei nessun modo il loro interesse e non farei assolutamente il mio, pregiudicandomi l'avvenire che, appunto perché incerto, ha bisogno che io lo circondi di molte precauzioni. [...] Ho riflettuto molto e mi sono convinta che questo, adesso, è meglio per me: aspettare nell'ombra, convenite che ho *coraggio* e che devo seriamente adorare il mio lavoro per il quale ho molta ambizione.

Ricordatemi sempre un poco durante il *mio esilio*. Io ricordo continuamente gli amici.

Affettuosamente

E. Gramatica<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Lettera a Renato Simoni, 7 febbraio 1902, «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, pp. 76-77.

Presumibilmente dello stesso periodo è anche la lettera indirizzata a Re Riccardi:

Caro amico,

mi rivolgo a voi per un consiglio. Con De Sanctis, come prevedevo, non mi trovo bene e non posso rimanerci più di un anno. Ma con chi andare? Io sono molto scoraggiata perché non si tratta di pazientare ancora per un anno, ma ormai, i trienni sono formali; e io non posso sperare per 4 anni ancora che di avere una compagnia di secondo ordine o di formare una qualunque società che mi riduce più alla miseria più che non sono adesso.

E io sento che non ho la forza di adattarmi ad un ambiente secondario, sento che in me vi è qualcosa e questo non può che svilupparsi dentro una cornice più larga, più severa. Mi spiego, amico mio: non parlo così per sciocca ambizione, per esagerata stima di me stessa, al contrario; vorrei sapere se posso essere qualcuno o no. Ancora quattro anni – passati così come li passo adesso – o peggio forse, e ogni mia energia si perderebbe, io rimarrei una delle tante mediocri.

Per non arrivare a questo penso di lasciare il teatro subito, oggi, che ne avrei il coraggio. Più tardi non l'avrei più e non lo potrei, presa dall'abitudine. Che mi consigliate voi? sapete qualche volta cosa penso? Non ridere, eh! Che se ne avessi il modo, pregherei Antoine di Parigi che mi prendesse come un'ultima scritturata e chissà che lui non troverebbe qualcosa di buono per me.

Vi assicuro che imparerei a recitare in arabo pur di sapere se vale la pena che io resti o no. Vi sembrerà ridicolo tutto ciò, ma vi assicuro che di rimanere per tutta la vita una comicarola è superiore alle mie forze. Volete dunque darmi un qualche consiglio? Forse no, perché non si consiglia mai volentieri.

Cordialmente vi stringo la mano e scusate la chiacchierata.

Emma Gramatica<sup>46</sup>

Il riferimento ad Antoine è sintomo di quanto Gramatica conoscesse quel che accadeva in Europa e sapesse ben distinguere cosa non fa una «comicarola». Chiede di nuovo qualche consiglio, «o forse no» aggiunge, perché di fatto le decisioni le aveva già prese, e in mente c'era già un proprio progetto. Dunque, nella lettera che segue, indirizzata a Enrico Polese e con una certa sicurezza anch'essa databile febbraio 1902 scrive:

<sup>46</sup> Lettera autografa di Emma Gramatica conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi e pubblicata da Quirino Galli in *I contrastanti interessi della scena moderna attraverso alcune lettere inedite di Emma Gramatica*, «Misure critiche», luglio-dicembre 1982, p. 46.

Caro Polese, vi sono grata della premura che vi date per farmi scritturare e non crediate, né voi né i soci, che io domandi molto per *loro* per il piacere di farmi *dare* molto. No, è che, se francamente mi dispiace rimanere un anno senza recitare, mi *spaventa* il pensiero di passare un anno in una compagnia raccolta all'ultima ora con qualche elemento (questa lettera è fra noi *due*, si intende) come il Sequi, con un nome per ditta come il De Franco. Se io fossi assolutamente sconosciuta accetterei subito, ma ora io sono in un momento curioso; sono abbastanza conosciuta ed apprezzata perché da me si aspetti un lavoro serio in compagnia seria. Ho paura di farmi l'avvenire tanto più che io non sono l'attrice per compagnia secondaria che vada soprattutto in provincia.

Se io posso sperare un po' di successo nei teatri delle città grandi, come è successo con De Sanctis. Finché siamo stati in provincia non mi hanno neppure guardata in faccia. Non sono dunque commerciabile per una compagnia di provincia che deve forzatamente andare in provincia. Ecco perché mi vedrete restia ad accettare, ecco perché chiedo ciò che per caso riconosco è molto, perché credevo non potessero accordarlo e siccome con meno non posso fare, mi toglievo il rimorso di non avere accettato.

Mi sono spiegata? Spero di sì e ancora grazie rassicuratevi fin d'ora di lavorare per la compagnia che metteremo su Chiantoni ed io.

Vi stringo cordialmente la mano,  
vostra Emma Gramatica<sup>47</sup>

Tre lettere uguali, o quasi, possono significare disperazione o strategia.

Mi sembra di poter dissentire da quanto sostiene Quirino Galli per il quale Gramatica «sembra voler puntualizzare più a se stessa che al lettore della missiva la sua presenza nell'arte teatrale e il suo rapporto con la professione di attrice»<sup>48</sup>. A me invece pare che Gramatica non stesse cercando consigli, quanto sostenitori di un progetto che aveva già chiaramente individuato, da sola. Scrive allora alle tre persone che in quel momento hanno una certa influenza nel mondo del teatro, arriva già con una proposta e con le idee chiare.

A Renato Simoni chiede di non dimenticarla, ma non in qualità di amico, piuttosto di critico: durante il suo *esilio* sarà lontana per un po', ma le ragioni – e lo rende esplicito il più possibile – sono imputabili al coraggio e all'ambizione. Sta lavorando per un progetto più grande,

<sup>47</sup> Lettera autografa di Emma Gramatica conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi e pubblicata da Quirino Galli in *ivi*, p. 47.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

sarà bene ricordarsene – sembra suggerirlo lei stessa – quando tornerà sulle scene.

A Enrico Polese rende ben chiaro di non essere adatta per una compagnia secondaria, ma si è tolta dall'imbarazzo di rifiutare proponendo un compenso oltremodo gravoso per una formazione di quel tipo. Strategia, anche questa, per arrivare al punto che più le sta a cuore: il progetto con Chiantoni, o meglio ancora avere il nome in ditta.

E infatti, con Re Riccardi, cui rivolge le stesse parole, sarà ancora più franca in un biglietto successivo, sollecitando un contributo economico:

Mio buon amico

vi farò una domanda che troverete molto azzardata e alla quale risponderete con la stessa semplice franchezza con la quale io mi rivolgo a voi. Ecco di che si tratta. Chiantoni (lo conoscete? È con la Mariani e lo dicono molto buono) vorrebbe unirsi in società con me per il nuovo triennio. Fare una compagnia giovane, moderna... con repertorio moderno. Ma per fare questo mi ci vorrebbe una somma quale quasi a quella che egli verserà, si tratterebbe di cinquemila lire. Io, naturalmente non le ho e non saprei dove trovarle. Ho pensato di parlarvene, se voi vedeste la combinazione come possibile e buona dal lato artistico e materiale, vorreste usare voi per me questo denaro? [...]<sup>49</sup>

Nascosta dietro una strategia che solo apparentemente è di difesa, Gramatica non cerca consigli, ha già deciso che starà a riposo con in testa qualche progetto.

Quello con Chiantoni non si realizzerà, per motivi che la corrispondenza non chiarisce, ma farà presto compagnia con Leo Orlandini (dal 1903 al 1906) e poi tre anni con Ruggeri (dal 1906 al 1909) che garantiscono ad entrambi successo e notorietà. Poi dal 1909 e per i successivi decenni quasi sempre da sola, unico nome in ditta. Mi riservo di ricostruire altrove e con più attenzione l'intera carriera di capocomica di Gramatica, qui mi limito, come già segnalato, a indicare alcuni episodi che rendono più evidenti le sue strategie di resistenza.

<sup>49</sup> Lettera autografa di Emma Gramatica conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi.

### *Le formiche trionfano*

Un'attrice deve trovare un repertorio, un autore prediletto o più d'uno. E ancor più deve farlo una che è capocomica e vuole rimanerlo. Emma Gramatica non ha autori preferiti in assoluto: a chi la rimproverava di non essere adatta a ruoli forti, da tragica, Emma Gramatica risponde lasciando correre, non tanto perché accettasse rimproveri, ma perché aveva intuito di non poter reggere il paragone con le altre, con sua sorella ad esempio.

Prende Ibsen, che non è una novità, sceglie Bataille per il repertorio francese che strizza l'occhio alla moda, e porta per prima George Bernard Shaw, che novità in Italia lo era. Non sono grandi progetti quelli di Gramatica, spesso per lo più tentativi con buon esito, le novità gocciolano appena in un repertorio sostanzialmente cauto, solo leggermente spostato rispetto al gusto comune.

Meglio nell'arte, che non è mai capriccio e mai sorpresa, una formica paziente che una cicala rumorosa e caduca. Emma Gramatica nell'arte di prosa è la formica: può prendere l'animaletto prudente sereno ed instancabile come quarto al suo stemma: è un vero augurio in oggi poiché le cicale tramontano e le formiche trionfano<sup>50</sup>.

Bataille non è un terremoto, e Shaw non può esserlo se infagottato tra commedie che si inchinano al gusto del pubblico. Ma nella sua corrispondenza, in specie nelle lettere che rivolge a Re Riccardi, la stoffa da capocomico emerge tutta. In un periodo che possiamo collocare all'altezza del binomio con Ruggeri, scrive in un linguaggio tipico degli addetti al mestiere:

Caro amico – *grazie* per Venezia.

[+] ne è contentissima e io più ancora.

*Fate* – se possibile che l'abbia ora per Torino – ne avrei gran piacere. E per Roma è inutile pensarci vero?

Per Napoli – Carnevale di ritorno dall'America, vorreste? Sì, le repliche andarono bene per pubblico malgrado l'infamia (vera infamia!) della prima sera – le critiche tanto più notevole in questa stagione che non è certo delle buone. Il successo è [+] alla 1<sup>a</sup> sera per i 3 atti – al quarto sempre migliore – vi è molta *commozione*. E ora ricordatevi di me per altri lavori *adatti* a me. Voi ormai sapete

<sup>50</sup> Alessandro Varaldo, *Emma Gramatica, Fra viso e belletto*, cit., p. 131.

che se *sono* per me li rappresento con tutto l'amore ed è raro che non ve li faccia piacere no? Vi stringo caramente la mano

Vostra

Emma

A proposito potreste farmi un gran piacere, procurarmi, se l'avete una commedia comica piuttosto per bene(?) per il carnevale di Genova al [+] ma senza di me, avrei bisogno che mi tenesse il cartellone per 4 o 5 giorni capite se avete qualcosa [+]<sup>51</sup>.

Gramatica ragiona come una donna d'affari, quello che tra le altre cose doveva essere una capocomico d'allora. Si tratta di una lettera di servizio, che nell'originale si presenta come fosse un geroglifico da decifrare, i fogli un po' pasticciati, la scrittura furiosa e circolare riempie ogni bianco del foglio.

L'anno successivo ad Alfredo Testoni indirizza una lettera che ha toni altrettanto perentori. Lo esorta a scrivere una commedia per lei, ma non vuole solo un testo cucito addosso, Gramatica incoraggia piuttosto una "bella fusione" suggerendo qualcosa che vada al di là di un abito ben confezionato, che solleciti un lavoro comune e un progetto condiviso. Ma è difficile ragionare a lungo termine e Testoni è un drammaturgo di cassetta sotto certi aspetti.

[...] Ah, se voleste tagliarmi un piccolo *Cardinal Lambertini* femminile. Un tipo veramente fuori del solito e che io potessi rendere originalmente. Volete pensarci? Cercarlo? Dovremmo vedere insieme. Come fanno i francesi che scrivono per un attore e sotto l'influenza di questo attore. Allora può venire la vera bella fusione. Sono stata lietissima ieri di apprendere il bel successo di *Per amore del prossimo*<sup>52</sup>. Un conforto, no? brutto mestiere, il nostro, sì. Perché in Italia, a fatica con molte lotte, molta *miseria* si arriva al successo e quando non lo si ottiene non vi si tiene calcolo di nulla e si deve sempre cominciare da capo! Su, dunque, al lavoro, caro amico e con maggiore lena e entusiasmo. Arrestarsi non si *deve* mai soprattutto nel nostro *bel paese*.

Un caro abbraccio dalla consolatrix afflictorum

Vostra Emma<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Lettera autografa di Emma Gramatica conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi.

<sup>52</sup> Si riferisce allo spettacolo *Il nostro prossimo* messo in scena a Livorno dalla Compagnia De Santis.

<sup>53</sup> Lettera di Emma Gramatica ad Alfredo Testoni, 28 ottobre 1910 ora in Paola

Emerge da questa corrispondenza il buon lavoro di una severa donna d'affari che non voleva fare a pezzi il teatro, come altri speravano in quegli anni, ma che si è fatta in pezzi per andare avanti. Finché è bastato un attimo per passare dalla capocomica avveduta e intelligente a diventare esponente esimia di un teatro in estinzione, una "personalità" cui si elargiscono favori che la cortesia rende d'obbligo<sup>54</sup>.

Gramatica è capocomica negli anni di erosione del sistema teatrale che l'ha cresciuta. Ragiona per contraccolpi ed è al centro di un momento in cui «il vecchio muore e il nuovo non può nascere»<sup>55</sup> – lo notava Gramsci che ci ha anche suggerito, in un articolo dedicato proprio a Gramatica, quanto l'organizzazione pratica del teatro sia «nel suo insieme un mezzo di espressione artistica: non si può turbarla senza turbare e rovinare il processo espressivo, senza sterilire l'organo "linguistico" della rappresentazione teatrale»<sup>56</sup>.

Con Re Riccardi Gramatica parla in tono amichevole, c'è reciproco rispetto e strette di mano affettuose, ma se capita di scontrarsi la capocomica non si tira indietro. In questa lettera, che risale probabilmente all'ottobre del 1908<sup>57</sup>, emerge un conflitto che possiamo ipotizzare di ricostruire in tal senso: nel mese di ottobre al Manzoni di Milano la compagnia Gramatica-Ruggeri ha un calendario fittissimo, molte

Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1984, p. 510.

<sup>54</sup> Lo dico dopo aver consultato il fascicolo intestato a Emma Gramatica nella sezione della Segreteria particolare di Mussolini degli Archivi di Stato ACS, SPD c.o. 1922-1943 - N. 509.627 – EMMA GRAMATICA – ATTRICE DRAMMATICA. Benvoluta dal regime, l'attrice e capocomica godeva del favore delle Istituzioni e di quello del Duce. Trovatasi in difficoltà, per la stagione del 1941, ricevuta personalmente in segreteria, ringrazia il Ministero della Cultura Popolare per le agevolazioni accordate, ma chiede una ulteriore somma di 100mila lire per avviare la sua compagnia. In un biglietto su carta intestata della Segreteria Particolare del Duce si legge: «Per opportuna conoscenza, si informa che il DUCE ha concesso ad Emma Gramatica una elargizione di lire 100mila per le prime spese d'impianto della sua compagnia. La somma le è stata già rimessa. Novembre 1941. XX. Nicolò De Cesare». A quell'altezza cronologica Emma Gramatica è vista come esponente di un teatro raffinato ma in declino, cui il regime pare non potersi sottrarre dall'elargire favori.

<sup>55</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Edizione critica dell'Istituto Gramsci, vol. III, Torino, Einaudi, 2014, p. 311.

<sup>56</sup> Antonio Gramsci, *Emma Gramatica*, «Avanti», 1 luglio 1919.

<sup>57</sup> Lo dico con una certa sicurezza avendo rintracciato nello stesso mese la prima de *Il redivivo* a Milano.



novità e altre commedie di repertorio. Re Riccardi ha probabilmente rintracciato una falla negli accordi presi con la compagnia per un certo numero di repliche di *Donna nuda*, se ne lamenta apertamente in una lettera che indirizza a Gramatica, ma che coinvolge ovviamente anche il suo socio Ruggeri. La capocomica risponde sostenendo le proprie ragioni e mostrandosi di nuovo per l'alacre lavoratrice che era; spiega a Ruggeri la concatenazione di eventi che ha impossibilitato le repliche promesse per lo spettacolo in questione (*Donna nuda*); era disposta a rinunciare ai suoi riposi settimanali pur di rispettare gli accordi presi, ma c'era da affrontare altre beghe (la diffida in corso con Marco Praga; gli accordi con Bonaspetti per la messinscena de *Il redivivo*; e non di meno le ragioni che sempre devono muovere i comici: la logica degli incassi).

Caro amico,

alla vostra lettera risponderà Ruggeri come credevo perché naturalmente glielo comunicherò. Intanto lasciate che vi dica io subito quello che penso e cioè che noi abbiamo replicato il lavoro col gran desiderio di sostenerlo malgrado la fine burrascosa e con poca fiducia abbiamo la prima sera stessa deciso la 3° rappresentazione qualunque sarebbe stato l'incasso della 2°. Quando abbiamo veduto l'incasso e il successo *ho detto io* rinunziavo al riposo che dovevo avere sabato per dare *Donna nuda* sabato e domenica / il venerdì qualunque fosse stato l'esito si doveva dare la serata di Ruggeri già annunciata. Il lunedì io avrei rinunciato *ancora* al riposo che non avevo avuto sabato ma [Broglia] e Ruggeri credo avessero preso l'impegno di dare una replica del *Redivivo* per il quale Bonaspetti<sup>58</sup> tempestava di telegrammi. Martedì abbiamo *dovuto* per *diffida* del Praga dare le *Rose*<sup>59</sup> di cui Ruggeri e Baldaccini<sup>60</sup> per un equivoco non ricordavano l'impegno scritto. Si *sperava* non piacesse per riprendere subito *Donna nuda* già annunciata. Sono in vero piaciute applaudite tutte e tre sempre in contratto. Ci troviamo quindi nell'obbligo di farne almeno *una* replica essendo già decisa per domani giovedì e venerdì la replica di *Donna nuda* rimettendo la mia serata all'ultima sera, e si era già discusso di farla con una ultima replica, ma hanno trovato l'impossibilità per l'ultima sera. Dovendo andare in scena Domenica a Torino, di dare un lavoro con tante scene e di difficile montatura non rimanendo il nostro macchinista per poter mettere a tempo le scene per Torino. Eccovi la storia vera. Potreste oppormi che si poteva darla prima – ma a questo potrà rispondervi Ruggeri il quale mi disse di *avervi promesso* di non mandarla nella prima quindicina. Dunque? Dunque se in

<sup>58</sup> Giuseppe Bonaspetti è l'autore del dramma *Il redivivo*.

<sup>59</sup> *Rose* di Ermanno Sudermann.

<sup>60</sup> Amministratore della compagnia Ruggeri-Gramatica.

parte io non posso darvi torto di lagnarvi devo anche dire che – date le circostanze avete torto di scrivermi in tal modo. Primo perché la data dell'andata in scena è stata combinata tra voi e Ruggeri – e prima infatti si rappresentò *Quella che vince* per la quale si sperava un successo. Secondo perché è illogico credere non vi sia da parte mia tutto il desiderio di replicare un lavoro che mi dà un grande successo, e egualmente illogico credere che non si replichi una commedia che da buoni incassi, senza ragione, tanto più quando la si [+] per altre città. Ecco tutto – del resto siete nel vostro diritto di fare il vostro interesse come meglio vi sembra e se desiderate di riprendere la vostra parola per Venezia, io con *grande* dispiacere e senza che abbia *alcuna colpa* in ciò che oggi vi irrita, *dovete convenire* – sono pronta a restituirvela non piacendomi affatto che si faccia un sacrificio di ciò che dovrebbe essere un piacere reciproco.

Vi stringo la mano

Vostra

Emma<sup>61</sup>

La lettera è verbosa e annodata, molto complicata e difficile da decifrare, ma nel complesso ci dice molto su quali siano le reti di rapporti tra attori, capocomici, autori, impresari. Nell'articolato puzzle della permanenza di una compagnia in città, in special modo in una grande piazza come Milano, ogni piccolo cambiamento genera un cortocircuito. Per cui non basta per Gramatica rinunciare al riposo e garantire le repliche promesse a Re Riccardi, perché Ruggeri aveva annunciato la sua serata d'onore e bisognava mettere in scena un testo di Praga per ricucire un rapporto che la diffida dell'autore aveva incrinato. E così via: la permanenza in città si costruisce attraverso piccole sistemazioni e aggiustamenti non sempre possibili.

In un'altra lettera inedita a Re Riccardi, che faccio risalire a qualche anno prima, il 1906, Gramatica sostiene di non aver mai mancato agli accordi presi seppure non raggiungendo gli incassi di altre attrici, forse perché, aggiunge ironicamente, «non sarò mai così brava»<sup>62</sup>. È vero che le altre facevano grandi incassi ed Emma Gramatica lo sa, ma è anche consapevole delle sue ragioni d'arte. Non sono mai solo affari.

Qualche anno più avanti la compagnia di Gramatica – stavolta unico nome in ditta – rifiuta di aderire al Patto di Alleanza tra la Società

<sup>61</sup> Lettera autografa conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi.

<sup>62</sup> Lettera autografa conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE – Fondo Re Riccardi.

degli autori, l'Unione Capocomici e la Lega degli artisti drammatici<sup>63</sup>. Il Patto stabiliva che per venticinque anni, a partire dalla Quaresima del 1910, i capocomici iscritti all'Unione avrebbero dovuto rappresentare testi di autori iscritti alla SIA o da questa tutelati. D'altra parte la SIA avrebbe concesso esclusivamente a loro le opere in questione. Questo accordo escludeva naturalmente tutti i testi stranieri non tutelati dalla SIA, ed è presto detto quanto potesse sfavorire il repertorio francese, nelle mani per lo più di Re Riccardi.

Sull'«Arte Drammatica» Polese fa notare che Gramatica riesce ad ottenere gli incassi nonostante «boicottata» e «maledetta» dalla SIA, e allo stesso tempo portare avanti un repertorio anche italiano (si riferisce qui a *La reginetta di Saba* di Moschino), mentre Talli che è «sotto la protezione della Società degli Autori» riesce a guadagnar meno persino con un semplice vaudeville francese<sup>64</sup>.

Assieme a Emma Gramatica anche Zacconi aveva rifiutato di aderire al patto di alleanza, così pure Mariani, Sichel, Guasti-Galli, Vaschetti-Pavanelli, Vitaliani, Luigi Gramatica, Garavaglia, Renzi: un buon numero di compagnie che fa pensare ad una azione non isolata.

Da questo momento le strategie di Gramatica si costruiranno su piccole azioni di dissenso, ma esibite pur sempre con l'estremo garbo che caratterizzava l'attrice.

<sup>63</sup> Cfr. Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, vol. I, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 415-417. Tra le altre risultano dissidenti diverse compagnie note: «la Mariani, Sichel, Guasti-Galli, Vaschetti-Pavanelli, Emma Gramatica, Vitaliani, Luigi Duse, Garavaglia, Renzi. Parecchie altre certo ve ne saranno di minor conto, ma, ripetiamo, un quadro completo manca tutt'oggi», «Il corriere della sera», 17 febbraio 1910.

<sup>64</sup> «La stagione di Emma Gramatica si è chiusa trionfalmente e la giovane valorosa che fu una delle prime a ribellarsi al famigerato e moribondo Patto d'Alleanza, che non à temuto i fulmini di Giovi quando questi ancora non erano detronizzati e ridotti a ridicole figure di divinità da operetta: che à saputo resistere a pressioni d'ogni genere, lei, donna, mentre degli uomini si erano spaventati; la giovane donna à avuto la soddisfazione di fare una stagione straordinaria e proficua conducendo al trionfo un lavoro italiano. La compagnia di Talli che è sotto la protezione della Società degli Autori, à guadagnato immensamente con le repliche di un vaudeville francese: *La piccola cioccolattiera*, che fu il salvataggio della stagione. La compagnia di Emma Gramatica, che dalla *Società degli autori* è boicottata e maledetta... à guadagnato immensamente con un lavoro italiano: *La reginetta di Saba*. [...]», «L'Arte Drammatica», a. 39, apr., 23, fasc. 26, 1910.

### *Azioni di dissenso*

Diverse studiose si sono occupate della vicenda della “Casa delle attrici”<sup>65</sup>, quella “nobile idea” di Eleonora Duse per «un centro di cultura [...] un luogo dove gli artisti possano tra loro riunirsi, dove abbiano dei libri da consultare per le loro interpretazioni»<sup>66</sup>.

L’iniziativa era stata accolta con plauso dai più, l’«Arte Drammatica» riempie le sue pagine delle reazioni del mondo teatrale, accoglie i commenti di attrici e attori in sostegno alla Duse, ma ospita anche le uniche tre voci di dissenso: sono quelle di Emma Gramatica, Virginia Reiter e Alda Borelli, che «hanno una forza d’impatto tale da scatenare subito polemiche e il merito di sottolineare il velleitarismo di fondo del progetto»<sup>67</sup>. Non si tratta di ritornare sulla opportunità o meno della proposta, che certo appariva poco praticabile se poi rimodulata infine in una Libreria delle attrici chiusa con l’inizio della guerra.

La lettera pubblica di Emma Gramatica, apparsa su «Il Giornale d’Italia» (9 marzo 1914), ci racconta di una attrice ormai emancipata dal giudizio della madre spirituale e ben radicata nel teatro del presente. La riporto integralmente:

Da questa altezza a cui Ella si trova ci chiama, generosa e buona, a godere insieme a lei di qualche bel libro, ci chiama ad avvicinarci «ad un mondo intellettuale per farci trascorrere ore dilette e piacevoli e una vita di serene esperienze» cito le parole dell’intervista, parole più o meno esatte che sieno. Ora tutto il suo sostegno è bello, è consolante, e tutte noi dobbiamo esserle «profondamente grate, ma... Lei è lontana, e io invece vivo in questa galera ch’è il teatro in Italia. Mi consenta la parola ben dura ma è quando si ama e si soffre che si dicono le parole più dure. Io mi domando: A chi vuol giovare il

<sup>65</sup> Laura Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia tra Otto e Novecento*, Bologna, Editoriale Mongolfiera, 1991; Donatella Orecchia, *Il critico e l’attore. Silvio d’Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012; Armando Petrini, *Ridenti dalla parte dell’attore*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura Teatrale e mondo dell’arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di Federica Mazzocchi, Silvia Mei, Armando Petrini, Torino, Accademia University Press, 2017, p. 155.

<sup>66</sup> Enrico Polese, *Il bel sogno di Eleonora Duse*, «L’Arte Drammatica», 7 marzo 1914, p. 1.

<sup>67</sup> Donatella Orecchia, *Il critico e l’attore. Silvio d’Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, cit., p. 106.

Suo bel sogno generoso? Alle grandi attrici? Non lo credo. Dina Galli, Tina di Lorenzo, Lyda Borelli (nomino le rappresentative) vanno dovunque sia in società, sia a conferenze sia ad esecuzioni d'arte, quando ne hanno il tempo. Offrir loro libri, riviste, giornali? Ma esse sono al corrente di tutto. Non è più come un tempo in cui l'attrice che *leggeva* era quasi rara: oggi leggono e sanno. Lo si capisce da tutto quanto dicono e fanno. Offrir loro uno svago, far loro godere un bel paesaggio? Ma esse hanno la possibilità di goderne sempre. Allora, a chi vuol giovare? Alle piccole, alle umili, a quelle che con più o minore talento lavorano come dei poveri ronzini attaccati a una vetturina traballante spesso, trascinandola di città in città? Ah no! A loro non gioverà certo perché esse non avrebbero né il modo, né il tempo di goderne. Esse sono delle povere diavole chiuse per tre quarti dell'anno in quelle carceri che sono i palcoscenici. Per tre quarti dell'anno esse non vedono il sole che a traverso le grate. È possibile che queste *Desechantées* abbiano il tempo, la forza, la volontà di andare a cercare il riposo consolatore di un buon libro o di un bel tramonto? Ecco perché, pure ammirando, pure ringraziando, io mi permetto con una commozione ch'è la mia scusa, di non associarmi a Lei nel suo bel sogno. Io penso umilmente: un *pane* prima di un libro o di un fiore. E penso con tenerezza a una piccola attrice che passò molte ore della sua giovinezza in biblioteche (che dovunque ne sono e dovunque sono aperte come un buon asilo) in musei, in giardini, cercando di capire, di godere, di vedere. E mi pare anche oggi che quel piccolo grande lusso sia concesso a chi vuole. Solo non è più concesso all'attrice divenuta grande perché allora ella è la carcerata del suo lavoro in Italia così estenuante e così poco, così male ricompensato. [...] Le chiedo perdono di questa lunga chiacchierata e Le chiedo se io rendo pubblica questa lettera che vorrei *intima*, ma non voglio che la mia astensione possa essere giudicata diversamente dalla *mia piccola verità*. La quota di lire cento che vorrei offrirle con entusiasmo la verserò alla Casa di riposo.

Spero Ella non vorrà serbare rancore alla Sua devota teneramente  
Emma Gramatica<sup>68</sup>

A confermare le intenzioni di versare cento lire alla Casa di riposo c'è un biglietto indirizzato a Re Riccardi:

Caro amico

Eleonora Duse gentilmente chiese a me pure di unirmi a lei per il suo nobile sogno.

Io non mi sento di poterlo fare, ma non voglio che la sua richiesta minima materiale sia perduta.

<sup>68</sup> Emma Gramatica, *E. G. ad Eleonora Duse* (lettera aperta), «Il giornale d'Italia», 9 marzo 1914.

La quota di lire cento che – astenendomi – io non potrei offrire a Lei intendo versarla nelle vostre mani per la *Casa di riposo*

Grazie  
cordialmente vostra  
Emma Gramatica<sup>69</sup>

Due anni dopo, ancora una piccola azione di dissenso, sempre diretta a una iniziativa della Duse. Stavolta la grande attrice pensava di introdurre, con l'aiuto di Renato Simoni, l'uso di un abito unico: un «richiamo alla *semplicità* troppo dimenticata in mezzo allo sfarzo che domina e al quale molte hanno dovuto piegarsi per non essere considerate tristemente»<sup>70</sup> – dice Gramatica – ma difficile da realizzarsi concretamente, meglio ridimensionarlo – suggerisce – per incoraggiare una moda meno chiassosa. In seguito a questa risposta Lucio Ridenti scriverà: «Toccata. Mordente e penetrante risposta di un'attrice consapevole che ha immediatamente valutato quanto di assurdo la proposta contiene, non solo, ma ne ha colto soprattutto le recondite intenzioni»<sup>71</sup>.

Questi due episodi, la Casa delle attrici e l'uso dell'abito unico, sono forse il terreno di prova per uno scontro ben più duro che Gramatica si troverà ad affrontare qualche anno dopo.

### *La piccola randagia*

Nel 1917 Gramatica mette in scena *Cesare e Cleopatra* di George Bernard Shaw al Filodrammatici di Milano. La capocomico non era nuova al repertorio del drammaturgo inglese, abbiamo visto come fosse stata la prima a farlo conoscere in Italia<sup>72</sup>. La messa in scena

<sup>69</sup> Biglietto autografo conservato presso la Biblioteca Museo Teatrale SIAE, Fondo Re Riccardi.

<sup>70</sup> Emma Gramatica, «L'Arte Drammatica», 12 agosto 1916.

<sup>71</sup> Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra le due guerre*, cit., p. 151.

<sup>72</sup> Gramatica, che aveva conosciuto personalmente l'autore inglese, debutta con *Candida* il 2 maggio 1910 al Teatro Manzoni di Milano, scegliendo per sé non il ruolo della protagonista ma quello *en travesti* di Eugenio Marchbanks; con *Pigmalione* il 23 novembre 1914 al Teatro dei Filodrammatici di Milano; con *Cesare e Cleopatra* il 25 aprile 1917 al Teatro dei Filodrammatici di Milano; e più avanti *La professione della signora Warren* il 6 novembre 1920 al Teatro Argentina di Roma e ancora *Santa*

è particolarmente curata, le scene sono affidate a Caramba, ed è percepibile l'investimento di Luca Cortese che di lì a pochi giorni verrà arrestato<sup>73</sup>.

Enrico Polese dedica al racconto dello spettacolo la prima pagina del suo foglio. Gramatica ha mostrato «una tempra eccezionalmente virile» che la consacra come «uno dei nostri più forti direttori»<sup>74</sup>. L'articolo prosegue con una serie di lodi che consacrano la capocomica. Il mese successivo la linea del giornale, ovvero di Polese, cambia. Ad avere urtato la sensibilità era stata una intervista di Gramatica rilasciata a Giuseppe Adami, pubblicata prima su «La Sera» di Milano e poi su «L'Argante»<sup>75</sup>, in cui la capocomica e attrice si lamentava dei contratti meno vantaggiosi che la società torinese Chiarella le aveva proposto.

È un piccolo terremoto nella vita di Gramatica. Polese, che era strettamente legato per interessi alla società, non attende un attimo per calunniare la capocomica. *Emma Gramatica contro la verità* è il titolo del suo articolo velenoso nel quale considera una «sfuriata di donna» le parole dell'attrice che non può permettersi contratti vantaggiosi visto che «non chiama in teatro pubblico bastante da giustificare un aumento delle condizioni»<sup>76</sup>. Dunque Gramatica «ha i contratti che essa merita non per il suo ingegno che sarà incommensurabile ma per quanto questo suo ingegno sa fruttare»<sup>77</sup>. Polese non avrebbe risposto a Gramatica

*Giovanna* il 17 ottobre 1925 al Teatro Goldoni di Venezia. D'Amico sosteneva che le donne dei drammi di Shaw con il «loro spirito di dominazione» non fossero adatte al temperamento di Gramatica che le presentava come «creature accorate e smarrite, fallite e lacrimose», cfr. Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., p. 69.

<sup>73</sup> Il caso di Luca Cortese è piuttosto noto a chi si occupa del teatro italiano di primo Novecento. Il sedicente conte aveva un ambizioso progetto d'arte per la riforma del teatro italiano e per attuarlo aveva accentrato una serie di compagnie, tra le quali quella di Gramatica. Come noto il progetto deflagrò con l'arresto di Cortese e l'evidenza di una truffa; cfr. Mirella Schino, *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997; Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, cit.

<sup>74</sup> Enrico Polese, «L'Arte Drammatica», a. 46, 28 aprile, fasc. 19, 1917.

<sup>75</sup> Giuseppe Adami, *I "beneficati" del Conte. Conversando con Emma Gramatica*, «L'Argante», 17 maggio 1917.

<sup>76</sup> Enrico Polese, *Emma Gramatica «contro la verità»*, «L'Arte Drammatica», a. 46, 19 maggio, fasc. 21, 1917.

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

tica – è lui a dirlo – se lei stessa non avesse aggredito pubblicamente il Consorzio (che vedeva uniti i Fratelli Chiarella di Torino, la Società Suvini Zerboni di Milano e Giuseppe Paradossi a Bologna).

A questa vicenda è sensibile Ermete Zacconi che difende Gramatica, carte alla mano: e infatti al debutto di *Cesare e Cleopatra* Polese aveva dichiarato il teatro gremito e consacrato lo spettacolo un successo – anche di pubblico. Il giornalista prontamente ritratta:

L'osservazione del signor Zacconi su quel mio periodo in cui accennavo ad un teatro gremito va chiarita: io dicevo della folla accorsa la prima sera che diedero al Filodrammatico *Cesare e Cleopatra* e quella folla più che dall'attrice fu chiamata dal nome – conosciutissimo – di Shaw e dalla sapiente réclame che avevamo organizzata al nuovo lavoro [...] io asserii che le repliche del nuovo lavoro furono molto proficue e dissi quella piccola bugia per fare piacere alla ex amica, ma non dissi il vero [...] <sup>78</sup>.

Ma, al di là delle dispute su carta, da quel momento e per i mesi successivi, Gramatica sarà messa al muro e isolata. L'arresto di Luca Cortese, al quale aveva legato la sua compagnia, il dissidio con il trust e l'ostilità di Polese determinano il suo allontanamento dalle scene. Di lì a poco entrerà nel Comitato provvisorio per la fondazione dell'Associazione capocomici, tra i venti è l'unica donna, ed è anche uno dei pochi nomi femminili, forse l'unico, che appare nelle liste di comitati e organizzazioni nate in quegli anni <sup>79</sup>.

Nei mesi successivi Emma Gramatica compare sempre meno su «L'Arte Drammatica» e se c'è, il tono è per lo più denigratorio. Nel dicembre del 1917 un piccolo trafiletto riferisce della «piccola e randagia» compagnia di Gramatica che «continua a percorrere affanosamente l'Italia» e «continuerà a girare come un arcolaiio fino alla sera di martedì grasso» <sup>80</sup>. Ancora nel febbraio del 1918 c'è un attacco durissimo di Polese che torna a definire Gramatica “cadetta”, come accadeva per i suoi primi debutti quando bisognava distinguerla dalla

<sup>78</sup> Enrico Polese, «L'Arte Drammatica», a. 46, giu., 2, fasc. 23, 1917.

<sup>79</sup> Zacconi, Falconi, Sainati e Gramatica si costituiscono in Comitato Provvisorio per la fondazione dell'Associazione fra capocomici, cfr. *L'Associazione dei Capocomici*, «L'Arte Drammatica», 1 settembre 1917.

<sup>80</sup> *Le peregrinazioni di Emma Gramatica*, «L'Arte Drammatica», dicembre 1917.



sorella Irma. La capocomica è accusata di rapinare le altre compagnie, di «darsi allo sbaraglio offrendo il brutto esempio di portare via artisti a tutti i suoi colleghi, proprio senza nessun ritegno»<sup>81</sup>. Ma il passaggio di attori e attrici da una compagnia all'altra, anche prima della fine del contratto, non era cosa insolita ai tempi: Polese pare aggrapparsi ad ogni scusa pur di denigrare la «vecchia amica»<sup>82</sup>.

In una lettera dello stesso periodo, forse la più accorata tra le autografe, Gramatica scrive a Sabatino Lopez:

Mio caro, caro amico, io sono alla disperazione perché portandomi via Chellini io non posso assolutamente continuare. Chellini, e lo ha dimostrato, non è per me il solito amministratore. Egli ha saputo e sa attraverso tutte le varie difficoltà non solo di guerra ma *mie* speciali, data la mia posizione di fronte al Trust, condurmi senza inciampi e con esito sempre magnifico.

Io sono sola e non ho sovventori di sorta, e se ho fatto guadagnare non mi sono arricchita io. Come potrei dunque continuare da sola o con un *qualsiasi* amministratore che ben conosco e ai quali devo appunto tanti errori che mi hanno *impedito* di farmi quella fortuna alla quale avevo già da tempo diritto? Il mio vecchio Buffi, il solo che sia stato tutto per me, è nell'impossibilità di seguirmi o di aiutarmi. E allora? Per la terza volta la guerra colpirà me sola per il fatto di essere donna e di ribellarmi a tutto quello che è ingiustizia e sopraffazione. È doloroso e mi rende furibonda, perché non sono pochi i casi di favoritismo e io non chiedo questo ma chiedo di giudicare onestamente il mio caso. Ho scritto a Niccodemi se mi può aiutare anche lui. Lui e voi siete i soli che possiate tentare di far capire la cosa a chi può punto se questo non sarà, sarò a terra ancora... Vedremo<sup>83</sup>.

Essere donna e ribellarsi, essere sola. Questa lettera ci ricorda che, quando ci si occupa di attori e in particolar modo di attrici, dobbiamo occuparci anche sempre delle persone. Dunque, la questione, che sbrigativamente siamo soliti definire femminile, deve essere al centro anche quando non pare determinante.

<sup>81</sup> «L'Arte Drammatica», a. 47, feb., 16, fasc. 12, 1918.

<sup>82</sup> La compagnia Gramatica si trova a girare per città minori, sul foglio di Polese un trafiletto velenoso sui due mesi di riposo della Compagnia a Catanzaro dice «Avere il riposo a Catanzaro? non è certo piacevole». E poi minimizza il ruolo di Gramatica in *Elevazione* di Bernstein messo in scena a Catania e «tutti ebbero grandi elogi specialmente le interpretazioni di Giuseppe Sterni, Luigi Zoncada [...] naturalmente elogiano anche l'interpretazione della capocomica», «L'Arte Drammatica», aprile 1918.

<sup>83</sup> Lettera di Emma Gramatica a Lopez pubblicata su «Il Dramma», a. 41, n. 350-351, novembre-dicembre 1965, pp. 83-84.

Con queste premesse mi sembra più chiara l'interpretazione che, proprio nel 1917, Gramatica fa di Nora in *Casa di bambola*<sup>84</sup>. Stabilmente nel suo repertorio a partire dal 1889, quell'anno Nora-Gramatica non sbatte violentemente la porta e nell'ultimo atto sembra tentennare, non perché – come notava Gobetti<sup>85</sup> – non avesse ben inteso la parte, ma perché leggeva quello che già c'era tra le righe di Ibsen e come donna del suo tempo, immersa nell'incertezza della guerra, nel suo personale momento di disorientamento è in difficoltà e tentenna.

Ci capita di guardare al mondo delle scene, quello di marca ottocentesca, come spazio privilegiato per l'emancipazione delle donne, attrici indipendenti che sapevano e volevano gestire il proprio denaro. Ma già dai primi decenni del Novecento le cose cambiano sensibilmente e ancora di più durante gli anni del fascismo.

Per rintracciare tutte le complessità di un secolo in divenire è importante ripensare anche alla condizione storica delle attrici, e non immaginarla esclusivamente singolare. Parlavo prima dell'uso discriminante di una certa terminologia, spesso ci sfugge perché si maschera da critica intellettuale, ma è pur sempre e solo sarcasmo. Polese, quando ancora l'apprezzava, parlava di Gramatica come «uno dei nostri più forti direttori» dalla «tempra eccezionalmente virile». E un attimo dopo, accertata la sua posizione contro il trust, parlerà invece di «una

<sup>84</sup> Se ne è occupato bene Armando Petroni che ha parlato di «sfida» riferendosi all'interpretazione di Nora che arriva negli anni difficili del primo conflitto mondiale e a ridosso del violento scontro con il trust; l'attrice «trasforma la chiusa dall'evidenza di un riscatto necessario e risolutivo all'amara presa d'atto dell'inevitabile scacco della sua protagonista, dell'impossibilità, in fin dei conti, di quel riscatto», cfr. Armando Petroni, *Emma Gramatica. La «resistenza» dell'attore*, in *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, cit., pp. 95-111:111.

<sup>85</sup> Piero Gobetti credeva che il ruolo di Nora a Gramatica non fosse del tutto chiaro «e se riesce a interpretare mirabilmente la capricciosa fanciullezza del primo e del secondo atto approfondendo appena le doti della sua spontaneità, la catastrofe, giustificata come problema, pecca in lei di esuberanza incomposta e di lagrimosa incertezza», Piero Gobetti, *Emma Gramatica*, «L'Ordine Nuovo», anno II, n. 20, 20 gennaio 1922, ora in Id., *Scritti di critica teatrale*, in *Opere complete di Piero Gobetti*, vol. III, Torino, Einaudi, 1974, p. 438. La «lagrimosa incertezza» diventava «patologica», in una cronaca successiva che riprendeva la precedente ma con toni decisamente più duri, cfr. Piero Gobetti, *L'estatica sognante, ossia Hjördis sposa Fabrizio*, in *La Frusta teatrale*, Milano, Studio Editoriale Corbaccio, 1923 ora in Id., *Scritti di critica teatrale*, cit., pp. 36-42.

sfuriata di donna». Dunque l'autorevolezza quando non dà fastidio è marca maschile, in altri casi è solo capriccio da "primadonna"<sup>86</sup>.

Forse Emma Gramatica è consapevole di tutto questo e sa che sbattere la porta e lasciarsi tutto alle spalle non si può: il circostante conta sempre.

È questo intrico di situazioni che incoraggia una ennesima nuova strategia.

### *La vecchina del focolare*

Nel 1923 Gramatica debutta con *Le medaglie della vecchia signora*, un testo di James Matthew Barrie che diventerà il suo cavallo di battaglia. La protagonista è una donna che se la cava facendo da serva nelle case di ricchi signori, ha un figlio non legittimo che combatte in trincea, di cui si fa vanto mostrandone le medaglie. La situazione sarà un leitmotiv di altre opere che renderanno celebre l'attrice negli anni successivi. La «fanciulla vigile e ingenua ad un tempo»<sup>87</sup>, come l'aveva definita Gino Rocca, «una delle pochissime attrici italiane [...] che abbiano intelligenza e dignità di vere artiste»<sup>88</sup> a detta di Gobetti, comincia presto ad assomigliare a una donnina dal viso segnato, quella che poi abbiamo imparato a conoscere con il cinema.

<sup>86</sup> La stessa Gramatica si interrogava su una certa antipatia che la sua «fama di cerebrale» e «l'intelligenza difficile e complicata» poteva attivare perché «il pubblico rifugge dalle donne che hanno una reputazione di troppo cervello, di mente virile: unisco a questo giudizio un sospetto di freddezza, di presunzione, di pretesa, qualcosa che indispetta e rende severi e diffidenti», cfr. Carola Prosperi, *Emma Gramatica*, «La Stampa», 13 novembre 1924.

<sup>87</sup> Gino Rocca, *Teatro del mio tempo*, Osimo, Barulli, 1935, p. 105.

<sup>88</sup> Piero Gobetti, *Emma Gramatica*, «L'Ordine Nuovo», anno I, n. 87, 28 marzo 1921, e poi continua ancora «il merito di Emma Gramatica consiste nell'essersi scelto un repertorio suo, ubbidendo a criteri puramente artistici, di averlo imposto a un pubblico ostile e freddo, di aver lottato e di continuare a lottare per non cedere in nessun modo di fronte alla volgarità che promette, a chi piega, trionfi e onori a questa sua fermezza di morale artistica eroica dobbiamo essere grati di avere conosciuto in teatro problemi e uomini importanti come Shaw, Synge, Pirandello» (*ibidem*). L'entusiasmo di Gobetti nei confronti di Gramatica si ridimensiona già l'anno successivo. Ipotizzo che la scossa che lo spettatore Gobetti subì nel maggio del 1921, quando Eleonora Duse tornò sulle scene e Gobetti ne fu osservatore attento e rapito, abbia pure inciso sui giudizi, sui toni, sulle parole, che poi ha riservato ad altre interpreti. Allo stato attuale è questa una sola ipotesi su cui riflettere più compiutamente.

Ne *La vecchia signora* di Amleto Palermi (1933) Gramatica è una nobildonna che vive in misere condizioni, con i suoi guadagni si occupa di provvedere alla retta del collegio dove una sua cara nipote sta studiando; e ancora la stessa situazione ne *La damigella di Bard* di Salvator Gotta: una nobile decaduta vive nella soffitta di un palazzo che prima possedeva, scopre infine che un ragazzo cui teneva molto è il figlio illegittimo di un suo caro fratello, pensava di averlo perso e invece ritrovandolo riesce persino a tornare padrona dei suoi beni.

Sono donne, non sempre madri, ma spesso zie e nubili per l'appunto, sono legate ai propri nipoti e fin troppo premurose. Sembrerebbero stereotipate se non fosse per quello sguardo che le tradisce, foriero di una certa malizia che ne fa trasparire un colore più autentico che ha il sapore di casa. Savinio sosteneva che dietro il dolorismo di marca dusiana di Gramatica ci fosse «una “cattiveria” più vicina al furore della belva, che alla rassegnazione di un’“anima bella”»<sup>89</sup>. Sembra di vederle queste donne indurite dalla guerra, ma ingentilite dal calore familiare.

Dunque, un po' come era accaduto già a Giacinta Pezzana, Gramatica si orienta con un certo anticipo verso i ruoli di anziana. Anche questa volta la scelta non è frutto del caso, ma segno di una strategia di cui, più che complice, è determinante la politica del ventennio fascista.

Proverò a dirlo rapidamente: l'idea di angelo del focolare, con cui il fascismo ammaestrò le donne nel ventennio, si mostrò come una sorta di “arruolamento” che voleva coinvolgerle nella politica riproduttiva. È vero che la Legge Sacchi del 1919 aveva aperto una serie di prospettive lavorative alle donne, anche se con molte eccezioni, ma il fascismo premeva per ridimensionarne il ruolo a quello di “madri nuove per figli nuovi”. Emma Gramatica inizia a costruire la sua figura di donna rassicurante e foss'anche dolorosa, per nascondere la sua anomalia di attrice capocomico, nubile, emancipata e senza figli.

Una maschera d'anziana, una «vecchietta da fiaba, fatta d'avorio» dietro cui si nasconde una delle «“donne terribili” del teatro italiano»<sup>90</sup> – come diceva De Monticelli.

<sup>89</sup> Cfr. Alberto Savinio, *Le Gramatica*, «Omnibus», 4 dicembre 1937 ora in *Palchetti romani*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1982, p. 155.

<sup>90</sup> Roberto de Monticelli, *La piccola cara Signora Emma*, «Il giorno», 21 novembre 1965 ora in Id., *L'attore. Quarant'anni di teatro vissuti da un grande critico. Temi e figure della scena italiana dal dopoguerra ad oggi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 140.

A partire da queste mie riflessioni, che sono iniziali, credo che il caso di Emma Gramatica illumini il bisogno di parlare anche delle altre ultime capocomiche. Il contesto le ha rese a tratti sbiadite, ci ha portato a credere che fossero semplice residuo di un sistema teatrale in erosione, e un certo pregiudizio estetico ci ha portato a ritenerle meno grandi delle precedenti. Ma gli ordini di grandezza cambiano ed è un vizio storico non accorgersene.

Le vicende di Emma Gramatica ci dicono che le condizioni oggettive incidono sempre nelle scelte estetiche, quelle che con ossequio chiamiamo poetiche. Strategie di sopravvivenza, si tratta di questo per lo più, creare sacche di resistenza quando il secolo passato affonda. Attrici e capocomiche come donne *sole* che hanno agito da schegge in un sistema teatrale che ha finito con l'assorbirle senza troppo interrogarsi sulla loro anomalia. Diciamo *scheggia* di persona ed episodi non prevedibili, che paiono uscire dalla logica o che sfuggono a una possibilità di previsione e di controllo, ma il dizionario ci suggerisce anche che la *scheggia* è un «frammento irregolare, per lo più acuminato e tagliente, staccatosi da un minerale o da un corpo di altra materia» che finisce per introdursi in un corpo altro. Sta quindi all'efficacia della ricognizione storica rintracciare in che modo e attraverso quali strategie l'anomalia venga assorbita, perché se molte attrici capocomiche sono sembrate invisibili non significa che fossero assenti.



Gabriele Sofia

CRAIG, MUSSOLINI E I FASCISMI.  
LEADERSHIP IN TEATRO,  
LEADERSHIP IN POLITICA

*Parigi, 1940*

Nel dicembre del 1940 Parigi era una città occupata dai nazisti da più di cinque mesi. La famosa libreria Shakespeare and Company, che oggi si trova di fronte alla cattedrale di Notre Dame, in quegli anni era situata nella vicina rue de l'Odéon ed era gestita da colei che l'aveva fondata nel 1919, Sylvia Beach<sup>1</sup>. Una mattina, si presentò in libreria il collezionista d'arte tedesco Bruno Conrad che, in un inglese stentato, si rivolse a Beach indicando una serie di volumi posizionati in bella mostra tra gli scaffali. Si trattava dei libri di Edward Gordon Craig che comprendevano una collezione completa della sua rivista, «The Mask».

«With difficulty I finally made him understand that they were not for sale»<sup>2</sup>, ricorda Beach, che aggiunge: «before he left, with the help of gestures and sad expressions, I made him understand that this father of the modern stage was now interned. He seemed quite concerned. The quite gentleman noted this and asked me to send him details about the family»<sup>3</sup>.

Gordon Craig, allora sessantottenne, era infatti stato vittima di un rastrellamento avvenuto circa un mese prima, mentre risiedeva nella cittadina di Saint-Germain-en-Laye, alle porte di Parigi. L'armistizio

<sup>1</sup> Proprio in quella libreria, Beach era stata l'artefice nel 1922 della prima pubblicazione di *Ulysses* di James Joyce.

<sup>2</sup> Sylvia Beach, note manoscritte conservate alla Princeton University Library, e citate in Edward Craig, *Gordon Craig. The Story of his Life*, New York, Limelight Edition, 1985, p. 345.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

del 22 giugno aveva sancito l'occupazione tedesca di buona parte del territorio francese, rinvigorendo le mire espansionistiche di Hitler che, una volta archiviata la campagna francese, aveva preso di mira l'Inghilterra. I primi a farne le spese erano stati i cittadini britannici dei territori occupati, che furono perseguitati e trasferiti nei campi di internamento<sup>4</sup>.

Nel novembre 1940, Craig, insieme alla compagna-collaboratrice Daphne Woodward<sup>5</sup> e alla loro figlia di cinque anni<sup>6</sup>, erano stati deportati nel campo di Besançon:

It was now that I was swept up with some 3000 other Britishers in France and taken from St. Germain-en-Laye to Besançon as prisoners: lodged in the Caserne Vauban, surrounded by icy wind and much snow, given food I soon stopped eating and gradually lost the strength I needed to fight against congestion of the lungs<sup>7</sup>.

Conrad tornò da Shakespeare and Company qualche giorno dopo, accompagnato dall'avvocato tedesco Heinrich Heim, che era par-

<sup>4</sup> Cfr. Frédéric Turner, *Les oubliées de 39-45 ou La rafle des Britanniques*, Arras, JAFT, 2010.

<sup>5</sup> Daphne Woodward fu la più stretta collaboratrice di Gordon Craig dal 1929 all'inizio degli anni Cinquanta, quando Craig lasciò la regione di Parigi per trasferirsi al sud della Francia.

<sup>6</sup> Il nome dato alla figlia è lo stesso della madre, Daphne, ma Craig nei suoi diari e nei suoi libri la chiama "Twotwo" a causa della sua data di nascita (22 maggio 1935). Negli anni Cinquanta "Twotwo" lavorò con Jean-Louis Barrault al Théâtre Marigny e poi si trasferì in Venezuela dove avrebbe trascorso il resto della sua vita, cfr. Michael Holroyd, *A Strange eventful history. The dramatic lives of Ellen Terry, Henry Irving and their remarkable families*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008, p. 616.

<sup>7</sup> Gordon Craig, *Notebook 1938-1952*, manoscritto conservato presso il Fondo Edward Gordon Craig del Département Arts du Spectacle della Bibliothèque nationale de France (d'ora in poi semplicemente BnF, AdS), coll. EGC-Ms-B-59, p. 82bis. Scrive a tal proposito il figlio: «Craig, always prone to attacks of bronchitis, suffered pitifully; in a few days he grew thin and his hands began to shake, he was sixty-eight and very ill», Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 345. Nella trascrizione dei brani manoscritti da Craig (o dattiloscritti dalle sue collaboratrici) si è scelto di procedere nella maniera seguente: le parole tagliate, sottolineate o scritte in maiuscolo sono state mantenute usando gli strumenti di formattazione del testo; le parole che, nei documenti dattiloscritti, sono state aggiunte da Craig a mano, sono state qui formattate utilizzando il corsivo; quando invece si citano documenti interamente manoscritti, come nel caso delle lettere, è stato utilizzato il tondo.



te dell'entourage più vicina a Hitler, al quale era legato da un rapporto d'amicizia fin dagli anni Venti. Era inoltre strettissimo collaboratore di Martin Bormann, segretario personale del dittatore tedesco. Dopo la capitolazione dell'esercito francese, Heim aveva ricevuto da Bormann l'incarico di reperire il maggior numero di documenti riguardanti il teatro e, in maniera particolare, l'architettura teatrale. L'obiettivo era quello di rinnovare – una volta conclusa la guerra – l'edilizia teatrale tedesca che, agli occhi di Hitler, risultava vetusta e arretrata<sup>8</sup>. Fu lo stesso Heim a comunicare a Beach che Craig sarebbe stato rilasciato entro Natale.

Il regista venne liberato 29 dicembre 1940:

Suddenly (29th Dec I think) I was released. HH and his friend aided by Sylvia B. brought it about ("you brought it about with your essays" said Sylvia). A kind of miracle and for me a reillumination of all the old beliefs of my youth<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> È Heim stesso che racconta questi fatti a Edward Craig per aiutarlo nella stesura del libro sul padre, cfr. Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 345. La storica Christina Gschiel ha notato come fu probabilmente lo studioso e teorico Joseph Gregor – che aveva stretto i rapporti con Craig durante il Convegno Volta del 1934, a indirizzare Heim verso le sue opere: «In July 1940, after the France campaign had ended, Bormann ordered him to seek out all literature, particularly illustrated books, on theatre architecture. There were plans immediately after the ceasefire to start building new theatres in the German Reich, because Hitler found it "grotesque" that most German cities had such mediocre theatres, some over two hundred years old. During his travels, which took him to antiques dealers, libraries and theatre collection, Heim met Joseph Gregor in Vienna. In mid-December 1940 he traveled to Paris, where he discovered a book with designs by Edward Gordon Craig at the bookshop Shakespeare and Company» <[www.lexikon-provenienzforschung.org/en/heim-heinrich](http://www.lexikon-provenienzforschung.org/en/heim-heinrich)> (07/06/2022); cfr. anche Peter Longerich, *Hitlers Stellvertreter. Führung der NSDAP und Kontrolle des Staatsapparates durch den Stab Heß und Bormanns Partei-Kanzlei*, München, KG Saur, 1992.

<sup>9</sup> Gordon Craig, *Notebook, 1938-1952*, cit., p. 82bis. L'episodio è riportato – con piccole modifiche e forse qualche imprecisione sulle date – anche dal biografo di Sylvia Beach: «Sylvia received a call from Gordon Craig. Her German visitors had been true to their word. The Craigs, who had been freed before Christmas, were in a Paris hotel. Craig came to Shakespeare and Company on that afternoon and told Sylvia that her German interlocutor had supplied them with coal, warm clothes, and Christmas tree. Inside the library's copy of *Gordon Craig and the Theatre: A Record and Interpretation*, by Enid Rose, he wrote, "to Sylvia from E.G.C. December 17, 1941"», Noel Riley Fitch, *Sylvia Beach and the lost generation: a history of literary Paris in the twenties and thirties*, New York, Norton, 1983, pp. 404-405.

Il 5 gennaio 1941 Gordon Craig era di nuovo a Parigi. Heim e Conrad gli garantirono un sostentamento durante gli anni della guerra e gli concessero un lasciapassare che gli permetteva di circolare liberamente in città<sup>10</sup>. In cambio, però, si accordarono con Craig per fare in modo che alla fine del conflitto il suo archivio venisse venduto a Hans Posse, direttore del futuro Führermuseum progettato a Linz (in Austria)<sup>11</sup>.

Durante i primi anni di occupazione, i due tedeschi visitarono più volte il regista per fare un inventario dei contenuti nei suoi archivi. Queste “visite” vennero accolte con sospetto («The way HH inspected my collection left me with dark thoughts»<sup>12</sup>) ma soprattutto con delusione. Craig intuì ben presto come anche il regime nazista intendesse rinnovare il teatro a partire da ciò che «ha tradito la vita della scena» e che «è stato il nemico degli artisti per oltre cinquant’anni», ovvero i sistemi meccanici degli edifici teatrali:

17 January 1941

Here come my last friends HH and BC, searching for all books, designs, plans etcetera on theatre and style construction. And will they pause and show great prudence in face of the piled-up mechanism of the modern theatres?

Unless they do so, they can not help to better our theatre: for the mechanic is still a threat to the life of the stage and has proved to be an enemy of the artist for over 50 years.

So HH and BC, beware!<sup>13</sup>

In fondo era lo stesso problema con cui si era confrontato sei anni prima, durante il Convegno Volta, quando intervenne sostenendo che non esiste solo «the Theatre of bricks, wood and stone», ma che ne

<sup>10</sup> Gordon Craig, *Notebook 1938-1952*, cit., p. 95. In una accesa lettera inviata negli anni Cinquanta, Bruno Conrad ricorda a Craig come egli fu mantenuto (anzi addirittura “viziato”) durante la guerra: «You, dear EGC, have been interned at the end of 1940 in reprisals to measures taken by your government. But not even a week later, as soon as Herr Heim and myself heard of it, you were freed and have been spoiled up to the end of the war, which you certainly would not have outlived», Bruno Conrad, lettera a Gordon Craig del 7 luglio 1958, BnF, AdS, coll. EGC-Mn-673, p.1.

<sup>11</sup> Il progetto del museo sarebbe poi naufragato a causa degli eventi bellici.

<sup>12</sup> Gordon Craig, *Notebook 1938-1952*, cit., annotazione del 28 settembre 1941, p. 118.

<sup>13</sup> Gordon Craig, *Notebook 1938-1952*, cit., p. 83.

esiste uno più importante composto da: «the *sound* of the voice – the *expression* of the face – the *movements* of the body – of the person – say the actor, if you like»<sup>14</sup>.

Concentrare su edifici e macchinari l'attenzione e i finanziamenti che sarebbero dovuti andare agli attori e alle compagnie, era un errore comune ai regimi dell'epoca che Craig non si stancò mai di contestare. Un errore potenzialmente catastrofico che metteva in pericolo “la vita della scena” ma che, per un assurdo gioco di coincidenze, aveva letteralmente salvato la sua.

### *Gordon Craig tra le due guerre*

Con molta probabilità, Craig aveva conosciuto Beach otto anni prima quando, tra il 1932 e il 1933 aveva vissuto per un anno a Parigi. Da lì aveva assistito alla definitiva ascesa di Hitler che, in quel momento, era stata recepita da lui come il sintomo di un ringiovanimento politico e culturale dell'Europa<sup>15</sup>. Sedotto dalla propaganda dell'epoca, Craig reputò i totalitarismi che stavano rapidamente avanzando come

<sup>14</sup> Si tratta del celebre intervento realizzato da Craig durante il Convegno Volta in risposta a D'Amico che aveva appena citato una frase di George Bernard Shaw: «Signor D'Amico quoted a statement made by Mr. Bernard Shaw probably 50 years ago, but which is possibly one of the best-known lies ever invented since the world of business began. This is the statement: “The drama made the theatre. The theatre did not make the drama”. Now Signor D'Amico was at the moment pointing to a large model of an immense theatre and he was speaking of the Theatre of bricks, wood and stone. And it is probable that the *buildings* were made (with some assistance of architects) by the dramatists. But the theatre which preceded the drama (and that is the only theatre which counts) was no building... it was the *sound* of the voice – the *expression* of the face – the *movements* of the body – of the person – say the actor, if you like», *Atti del Convegno Volta sul Teatro Drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934, p. 211.

<sup>15</sup> «12 March 1933. Sunday. A gorgeous day of Spring. Into the Luxembourg gardens. An Immense crowd. Read the papers. English and French announcements about the Hitler German developments. Hitler has Germany in his hands, and shows clearly he can bring order to his country. And here is an opportunity for both England and France to tell its papers to welcome with real enthusiasm this young German endeavour. [...] Italy rejoices in the Nazi victory, because Italy is young again and longs to see Europe young in each of its parts», *Gordon Craig's Paris Diary 1932-1933*, edited by Colin Franklin, North Hills, Pennsylvania, Bird & Bull press, 1982, p. 79.

gli assetti politici più consoni allo sviluppo degli artisti del futuro: «Thank God, you artists of to-morrow, for the courage of Mussolini, Hitler, Lenin and the awakening of Italy, Russia, Germany, Spain, Poland, Ireland and other places in Europe»<sup>16</sup>. Tuttavia, durante gli anni Trenta, egli mantenne una certa distanza dai dirigenti nazisti, che pure avevano provato a coinvolgerlo<sup>17</sup> e che si erano ispirati ai suoi disegni per l'illuminazione di alcune manifestazioni di massa<sup>18</sup>. Craig non apparve mai realmente interessato. Anche l'informazione, contenuta nell'importante monografia di Christopher Innes, secondo cui avrebbe fatto da emissario di Goebbels durante il viaggio a Mosca, sembra il frutto di un malinteso<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 119

<sup>17</sup> Alla BnF sono conservate alcune bozze di una lettera risalente al 1938 in cui Craig declina l'invito del politico filonazista austriaco Alfred Fraunfeld che gli aveva proposto alcune collaborazioni con il Terzo Reich (BnF, AdS, coll. EGC-Mn-1164).

<sup>18</sup> Sia Innes che Duvillier sostengono che l'architetto ufficiale del Reich, Albert Speer, si possa essere in qualche modo ispirato ai disegni di Craig per le architetture luminose delle adunate naziste. Cfr. Christopher Innes, *Des passions monumentales à l'âge de l'idéologie*, «L'Annuaire théâtral», n. 37, 2005; Marc Duvillier, *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique*, in Benoît Tadié, Céline Mansanti, Hélène Aji, *Revue modernistes, revues engagées (1900-1939)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

<sup>19</sup> Innes sostiene che, durante il viaggio a Mosca della primavera del 1935, Craig abbia portato a Erwin Piscator un messaggio da parte di Goebbels (cfr. Christopher Innes, *Edward Gordon Craig. A vision of theatre*, London and New York, Routledge, 1998, p. 137). L'autore, che non specifica la fonte da cui ha ottenuto questa informazione, è stato probabilmente tratto in inganno dalla biografia di Piscator scritta da Heinrich Goertz, che effettivamente dice: «Im Frühjahr 1935 besuchte ihn der englische Theaterreformer Edward Gordon Craig - im Auftrag von Propagandaminister Goebbels, der sich immer noch Hoffnung machte, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Teo Otto und auch Piscator vor den faschistischen Karren spannen zu können», Heinrich Goertz, *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1974, p. 92. La questione è stata parzialmente chiarita da una personalità d'eccezione, ovvero Judith Malina, che nei suoi *Piscator notebook* lascia intendere come, in realtà, si sia trattato più probabilmente di una frase fuori luogo partorita dalla mente dello stesso Craig: «He [Piscator] considered Danmark, where the Brechts had gone, and even Germany, where to Piscator's horror, Gordon Craig told him he would be well-received by Goebbels», Judith Malina, *The Piscator Notebook*, London and New York, Routledge, 2012, p. 10. Piscator era a Mosca nel 1935 per girare il film *Der Aufstand der Fischer*, ed effettivamente incontrò Craig che ne parla rapidamente nei suoi diari di quei giorni, cfr. Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935. Mussolini & Soviet*, manoscritto dattilografato, BnF, AdS, coll. EGC-Ms-A-39, p. 78.

Diverso fu il rapporto che egli stabilì col regime fascista. Pur non avendo mai aderito pubblicamente a un partito<sup>20</sup>, ci sono pochi dubbi sul fatto che Craig – per un certo periodo della sua vita – abbia sostenuto con passione il nuovo regime antidemocratico che si era instaurato in quello che era ormai il suo paese d'adozione. Ciò ha destato un certo disagio anche negli studiosi più attenti che, in molti casi, hanno dedicato un'attenzione minore a questa fase della sua vita. In effetti, sono anni in cui Craig non elabora più teorie dirompenti come aveva fatto all'inizio del secolo, ma ciò non significa che i suoi scritti siano privi di interesse. Egli continua a scrivere moltissimo, pubblica articoli e libri, ha un'intensissima attività epistolare con un nutrito numero di interlocutori, ma soprattutto progetta ininterrottamente – e con dovizia di particolari – scuole, laboratori, libri, spettacoli, riviste che non riuscirà mai a realizzare. Questa imponente produzione sommersa non ci parla solo dell'artista e dei suoi piani utopici, ma ci offre anche uno sguardo peculiare sulle culture teatrali di quegli anni, sulle tensioni artistiche, politiche e personali che ne determinavano l'andamento. Craig, in altre parole, non è stato solo un grande maestro, è stato anche uno straordinario testimone, situato, partecipe, appassionato, che prende posizione e ne argomenta le motivazioni, spesso in maniera arguta, a volte in modo strampalato o ingenuo. I suoi scritti sono quantomai preziosi per studiare gli anni trascorsi tra le due guerre, il cui pesante condizionamento politico rischia di appiattirne la visione<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Il 6 novembre del 1924 Craig riceve un invito del partito British Fascists per una manifestazione che si sarebbe dovuta tenere a Londra tre giorni dopo (BnF, AdS, coll. EGC-Mn-407). Ad oggi, però, non ci sono documenti che ci dicono se Craig abbia partecipato alla manifestazione o se fosse stato in qualche modo affiliato a questa associazione. Di sicuro il figlio Edward (chiamato Teddy dal padre) rimase aggiornato sulle attività dei fascisti inglesi fino al 1933, come mostrato dai diari parigini di Craig: «5 september 1933. [...] He [Teddy] says that Mussolini has given orders to the Italian Fascists in London not to mix with the English section, and that M. doesn't think much of Moseley. We talked of Mussolini, of Hitler, and of the future now about to wake up», *Gordon Craig's Paris Diary 1932-1933*, cit., p. 129. Oswald Moseley aveva fondato nel 1932, il British Union of Fascists dentro cui era confluito anche il British Fascists.

<sup>21</sup> Dal punto di vista metodologico il presente studio si pone in continuità con le riflessioni e i materiali elaborati dal gruppo di ricerca "L'Italia, la regia, il fascismo" della rivista «Teatro e Storia» che ha prodotto il Dossier *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, pubblicato sul n. 38 (2017) della stessa rivista.

Domandarsi quali fattori spinsero Craig a un'attrazione così forte verso Mussolini e il fascismo significa soprattutto conquistare un punto di vista d'eccezione per esplorare l'articolata dialettica tra l'utopia del teatro del Novecento e i sistemi dittatoriali che si imposero tra le due guerre.

Il presente articolo intende quindi analizzare il rapporto tra Craig e il fascismo senza limitarsi alla logica binaria di adesione/opposizione, ma individuandone i nodi di contraddizione, cercando di descrivere l'evoluzione di un legame discontinuo che ha le sue premesse già nei primi anni fiorentini. In questo modo emergeranno le ragioni che hanno legato Craig alla personalità di Mussolini e che hanno dato origine a un articolato gioco di rispecchiamenti tra leadership politica e leadership artistica, tra capopopolo e profeta del teatro dell'avvenire.

Tali problemi sono stati parzialmente affrontati da Gianfranco Pedullà, che ha illustrato le spinte personali, prima che politiche, che avvicinarono il regista al dittatore italiano<sup>22</sup>, e da Patrick Le Bœuf, che ha evidenziato come la figura dell'«uomo della provvidenza» incarnata da Mussolini riuscì a mettere radici nel complesso retroterra spirituale di Craig<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> «L'ideologia conservatrice e, per certi aspetti reazionaria, di Craig lo porta a simpatizzare apertamente con il regime mussoliniano, ma non parlerei di un fascismo consapevole ed organico, piuttosto rimanderei alla sua cultura di provenienza, una cultura pregiudizialmente antidemocratica e monarchica [...] che lo portava a vivere la sfera della politica come una questione di ordine, completamente separata dalla dimensione artistica della vita [...]. Le concezioni ideologiche di Craig sono guidate da un'idea semplificante della politica, frutto di una sorta di sociologia rudimentale per la quale le società vivono di una dialettica tra le masse e i loro *leaders*, la grande personalità. [...] Il *leader*, sia esso monarca, re o grande artista, affascina Craig. In fondo è l'idea del *superuomo* di Nietzsche che lo porta ad apprezzare personaggi come Mussolini», Gianfranco Pedullà, *Un incontro mancato: Gordon Craig e la riforma del teatro italiano*, in *Gordon Craig e l'Italia*, a cura di Gianni Isola, Gianfranco Pedullà, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Campi di Bisenzio, 27-29 gennaio 1989, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 168-169.

<sup>23</sup> «Mussolini est aux yeux de Craig cet homme choisi par les dieux pour que le peuple lui obéisse aveuglément», Patrick Le Bœuf, *Le Dieu caché de Craig: aspects spirituels de l'esthétique craigiennne*, pubblicato in spagnolo come *El Dios escondido de Craig: aspectos espirituales de la estética craigiana*, in Edward Gordon Craig, *El espacio como espectáculo*, a cura di Aurora Herrera, Madrid, La Casa Encendida, 2009, la versione francese qui consultata è pubblicata sulla piattaforma HAL, <hal-bnf.archives-ouvertes.fr/hal-00807489> (13/08/2022), p. 12.

Generalmente, però, il rapporto tra Craig e il fascismo viene ridotto alla cronaca della sua partecipazione al Convegno Volta e alle trattative per la messa in scena (mai avvenuta) della *Passione Secondo Matteo* di Bach. Marc Duvillier, che ha dedicato alcuni studi specifici a queste tematiche<sup>24</sup>, nota come «le fascisme lui paraît susceptible d'apporter le contexte épique, une grande vision qui permettrait l'avènement de son *Théâtre de l'Avenir*»<sup>25</sup>; Christopher Innes, nel suo corposo studio su Craig si è limitato a notare l'influenza della «personalità teatrale» di Mussolini<sup>26</sup>, mentre Olga Taxidou, ha sostenuto che il dittatore italiano venne visto come l'unico uomo politico capace di capire e incentivarne i progetti<sup>27</sup>.

Tutte queste osservazioni sono corrette, ma non esaustive.

### *Roma, 1934*

Benché Pedullà parli di “simpatie” verso il regime fascista, si ha l'impressione che quella di Craig fosse stata una vera e propria infatuazione. Non si trattò di una convergenza ideologica, né tantomeno di un'adesione nel vero senso della parola: Craig precipitò in maniera quasi acritica nella ragnatela della mitopoiesi mussoliniana, animato dall'irrazionale certezza che tra la propria rivoluzione teatrale e quella politica di Mussolini potesse esistere un'intima complicità. Il dittatore italiano appariva affine alla sua sensibilità, era un «powerful and friendly man», una «strong and gentle creature» che era riuscito a riscattare una nazione in tremende difficoltà<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Marc Duvillier, *Le versant obscur des conceptions de Gordon Craig*, «Revue d'histoire du théâtre», n. 248, octobre-décembre 2010. Duvillier affronta il problema anche nell'articolo *The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig...*, cit. Nello stesso volume c'è anche il saggio di Hélène Lecossois, *The Mask: de l'art a-politique du théâtre?*, che aggiunge elementi di riflessione sul tema.

<sup>25</sup> Marc Duvillier, *Le versant obscur des conceptions de Gordon Craig*, cit., p. 448.

<sup>26</sup> Christopher Innes, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 136.

<sup>27</sup> Olga Taxidou, *The Mask. A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1998, p. 98.

<sup>28</sup> «I believed in him, for that was how I thought of him. Not as an Angel – not as a white lamb – but as a powerful friendly man... what greater is there than that? A strong and gentle creature, one who would smile and laugh away the tears of a nation

La dinamica dell'infatuazione è riconoscibile anche nella maniera in cui Craig ne racconta la fine, repentina e traumatica come un incantesimo che si interrompe. In un libro preparato – e mai pubblicato – nel 1937 (il cui titolo sarebbe stato *A Year*)<sup>29</sup>, egli sostiene che il crollo della sua fiducia nel fascismo (e nella politica in generale) lo colse improvvisamente, mentre viaggiava in treno da Genova e Roma, il 6 ottobre 1934<sup>30</sup>. In quel giorno il Re Alessandro I di Jugoslavia e il ministro degli esteri francese erano stati uccisi da un indipendentista macedone vicino alle posizioni filo-fasciste degli ustascia croati<sup>31</sup>. Nel racconto di Craig, quella giornata aveva segnato una frattura epocale, accompagnata da un'interminabile sequenza di sciagure: la morte di Giorgio V del Regno Unito (20 gennaio 1936), le dimissioni di Edoardo VIII, l'invasione dell'Etiopia da parte dell'Italia (ottobre 1935), la guerra civile spagnola (luglio 1936), le purghe staliniane, la disoccupazione dilagante<sup>32</sup>.

too long depressed by circumstances – one whose right arm would sustain them – raising them – drawing them to him – protecting all that was noble, free and lovely, in life, art, science, labour and thought», Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., appunti datati 29 aprile 1937, p. 62.

<sup>29</sup> Una descrizione dettagliata del progetto di libro *A Year* (che, dopo la Seconda guerra mondiale, sarebbe stato amputato della parte sul fascismo e sarebbe diventato un generico «Book on Russian Theatre») si trova in un quaderno preparatorio dal titolo *Russian T. Italian. Jewish. English*, BnF, AdS, coll. EGC-Ms-B-1379.

<sup>30</sup> «What has happened since October 6<sup>th</sup>, 1934? The assassination of King Alexander and M. Barthou. The death of King George V, and the accession of King Edward VIII. War against Ethiopia. Sanctions. The wholesale shooting of, or disgracing of, Russians by Russians. Civil war most brutally carried on in Spain. A world-wide display of English cunt and humbug... the forced abdication of King Edward VIII. The resignation of Mr. J. H. Thomas. Unemployment on a vast scale everywhere. Distressed areas where none need be so», Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 56.

<sup>31</sup> L'evento ottenne effettivamente una grande risonanza sull'opinione pubblica europea perché si tratta del primo omicidio della storia ripreso da una telecamera (le due vittime viaggiavano su una carrozza scoperta quando furono assaltate) e ritrasmesso dai cinegiornali. La questione era rilevante anche dal punto di vista politico: Alessandro I aveva delle posizioni anti-tedesche e questo fece pensare che dietro l'attentato vi fosse un piano più ampio per destabilizzare il fragile equilibrio del vecchio continente, esattamente com'era avvenuto con lo scoppio della Prima guerra mondiale.

<sup>32</sup> C'è anche spazio per un fatto minore, ovvero le dimissioni del segretario di stato britannico per le colonie, il laburista J.H. Thomas, a causa di illecite speculazioni finanziarie (maggio 1936).



Secondo Craig anche l'atteggiamento di Mussolini era cambiato repentinamente, abbandonandosi a una caotica ambiguità che poco aveva a che fare con la solerzia che ne aveva caratterizzato i primi anni di governo. Utilizza come esempio il modo con cui Sergio Tofano, sotto lo pseudonimo di Sto, lo aveva disegnato nel 1923, vincendo il premio di caricature del «Guerin Meschino». Il volto di Mussolini era stato sintetizzato in una linea curva – che ne delineava la grande fronte – da cui sporgevano due occhi che osservavano con aria accigliata. Craig commenta: «Now the line has changed [...]. A portrait of Mussolini, 1937, can only be made by an artist who cross-hatches carefully»<sup>33</sup> alludendo alla tecnica del “tratteggio incrociato” che viene utilizzata dai disegnatori per creare i chiaroscuri.

I diari di Craig – come forse quelli di tutti – raramente dicono il falso, ma altrettanto raramente descrivono esattamente gli eventi così come sono accaduti<sup>34</sup>. Il sospetto, in questo caso, è che l'inglese stia retrodatando di qualche settimana il crollo reale delle sue speranze sul regime fascista che avvenne, più probabilmente, il 20 novembre 1934<sup>35</sup>, data dell'udienza privata che Craig riuscì ad ottenere con Mussolini<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 60.

<sup>34</sup> Soprattutto quando, come in questo caso, il diario è redatto in modo tale da essere pubblicato sotto forma di libro.

<sup>35</sup> Un importante indizio di quanto Craig fosse ancora interessato a collaborare con le istituzioni fasciste, anche dopo il 6 ottobre del 1934, si può rintracciare in uno scambio epistolare risalente al 13 novembre dello stesso anno con il Comitato Nazionale Fascista Scenotecnici. Craig venne invitato a partecipare a una mostra di scenografia che sarebbe stata inaugurata pochi giorni dopo. L'inglese rifiutò a causa del poco preavviso con cui era stato contattato, ma si mostrò evidentemente interessato al progetto: «Would it be possible to allow me to know all about your intentions and your aims – spiritual, material, technical and the rest? As you know, I am not a little interested in the Theatre, but passionately interested – and therefore I very much want to know about your plans», Gordon Craig, lettera a Giorgio Calandra. Comitato nazionale fascista scenotecnici, 13 novembre 1934, BnF, AdS, coll. EGC-Mn-667.

<sup>36</sup> L'incontro si tenne poche settimane dopo il Convegno Volta. Craig venne infatti invitato al convegno per rappresentare la Gran Bretagna. Lui rifiutò di rappresentare un intero paese ma accettò di essere presente al convegno, ad una condizione: «di essere ricevuto da Mussolini. La ragione non viene riferita, ma uno sospetterebbe che non fosse solo il desiderio di un onore. Con più probabilità Craig voleva approfittare di un'udienza per trovare commissioni teatrali e far pubblicare le sue opere», Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma, 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Pisa, Titivillus, 2015, p. 144. La descrizione più completa

Ciò avvenne grazie alla mediazione del filosofo Francesco Orestano, membro dell'Accademia d'Italia<sup>37</sup>.

### *L'incontro con Mussolini*

Il 20 novembre 1934 Craig si presentò a Palazzo Venezia con in mano un invito firmato dall'allora sottosegretario alla presidenza del Consiglio, Galeazzo Ciano. L'orario stabilito era le 18:30 ma Craig sarebbe stato effettivamente ricevuto un'ora e venti più tardi. Tale ritardo verrà ricordato negli anni come la più grave mancanza di rispetto nei suoi confronti<sup>38</sup>. Non si era trattato solo di uno spiacevole contrattempo, ma di una carenza di «buone maniere» che aveva lasciato trasparire una sostanziale indifferenza verso l'ospite. Forse per tale ragione, il racconto di Craig indugia sui piccoli dettagli di quella attesa così poco gradita. I suppellettili delle stanze, la persona conosciuta nell'anticamera (un «German philosopher» con l'aspetto angosciato e senza molta voglia di parlare)<sup>39</sup>; la curiosità nell'ascoltare il diverso modo

dell'incontro tra Craig con Mussolini si trova nel Fondo Craig della BnF, all'interno di alcune bozze per una lettera di Craig a uno degli organizzatori del Convegno Volta, Francesco Orestano, membro dell'Accademia d'Italia. Tali documenti si trovano tra i materiali epistolari non ancora catalogati, conservati con il nome di *Mussolini (entretien avec), 20-XI-34*. All'interno si trovano due cartelle; i fogli dentro ogni cartella sono numerati. Ho descritto questo incontro, concentrandomi però sui riferimenti all'attore Giovanni Grasso, anche nell'articolo *Edward Gordon Craig spettatore di Giovanni Grasso. Esperienza e visione*, «Teatro e Storia», n. 39, 2018, pp. 112-120.

<sup>37</sup> Orestano fu anche estimatore e collaboratore dei futuristi e di Marinetti. Quest'ultimo potrebbe essere stato colui che lo mise in contatto con Craig.

<sup>38</sup> «Only in one way has Mussolini disappointed me, and that is in his lack of courtesy and good manners. [...] One hour and twenty minutes kept waiting. No "so sorry to have kept you waiting", and nothing friendly, which bespeaks good manners», Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 60. Cinque anni dopo, il 4 marzo 1939 Craig ritaglia un trafiletto del giornale «Paris-Soir» in cui si descrive la maniacale puntualità del neoeletto Papa Pio XII. Craig sottolinea la frase «Sans doute n'y a-t-il à Rome qu'un seul homme exact; mais cet homme aujourd'hui est le pape» e aggiunge un commento: «The Pope is punctual. Compare Mussolini», Gordon Craig, *Mussolini*, cit.

<sup>39</sup> «I am with a sort of prisoner-looking creature with solemn distress on his face & seated in a chair which creaks», Gordon Craig, *Mussolini*, cit., p. 1.

di scricchiolare delle varie sedie della sala<sup>40</sup>. Ma anche l'eccitazione per l'imminente incontro con «this great person for an act which shall bring every blessing on the Theatre for which I have lived»<sup>41</sup>.

Quando giunse il suo turno, venne condotto in una grande stanza. Mussolini lo attendeva in fondo, dietro una scrivania. Craig, un po' impacciato, fece immediatamente il saluto romano: «the door closes behind me & I raise my right arm at the full high salute»<sup>42</sup>. Si trovava finalmente di fronte al «great man of Europe».

La prima impressione di Craig non aveva nulla a che vedere con la grandiosità che si attendeva. Il capo del governo italiano apparve uno «strangely tired man. Not tired out, but dog tired, as we say»<sup>43</sup>. Lo scarto tra l'immagine dinamica e granitica veicolata dalla propaganda e la figura di Mussolini nella vita reale, lo turbò fino quasi a metterlo a disagio<sup>44</sup>. Mussolini sembrava più basso, più piccolo, ma soprattutto più fiacco di come lo immaginava<sup>45</sup>.

Il regista provò subito a ringraziarlo per l'organizzazione del Convegno Volta ma venne immediatamente interrotto: «I have read your

<sup>40</sup> «I examine the chairs, I sit in 3 different chairs, all of which have their own special creak», *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>44</sup> La sorpresa nel percepire Mussolini come un uomo stanco e affaticato è frequente anche nelle descrizioni di altre personalità giunte a Palazzo Venezia. Sumner Welles, Sottosegretario di Stato del governo Roosevelt che incontrò Mussolini 1937, fa una descrizione in fin dei conti simile a quella di Craig: «My first impression was one of profound astonishment at Mussolini's appearance. In the countless times I had seen him in photographs and in motion pictures and in the many descriptions I had read of him I had always gained the impression of an active, quick moving, exceedingly animated personality. The man I saw before me seemed fifteen years older than his actual age of fifty-six. He was ponderous and static rather than vital. He moved with an elephantine motion; every stop appeared an effort. He was heavy for his height, and his face in repose fell in rolls of flesh», Sumner Welles, *The Time for Decision*, London, Hamish Hamilton, 1944, p. 70.

<sup>45</sup> «He spoke in a good English but was not at ease – he stood – he is rather small – anyhow not as large as I hoped. [...] I expected Mussolini to tower above all else. I had read books about him – seen hundreds of pictures – some even better than the others – I had followed his career with some care. I was not put at my ease by him – thought I was at my ease – & puzzled by his lack of ease», Gordon Craig, *Mussolini*, cit., p. 2.

speech», disse Mussolini riferendosi all'allarme lanciato dall'inglese durante il Convegno sulla scarsissima attenzione che il regime prestava agli attori dialettali, e aggiunse: «What can be done with them?»<sup>46</sup>. Tale domanda disorientò le attese di Craig:

I was there to tell Mussolini just what can be done with these remarkable men, when he shrugged his shoulders again & one doesn't bore a dead-tired man of state with petty details about even the greatest of actors or the biggest plans for even an Italian Theatre<sup>47</sup>.

Ogni risposta sembrava cadere nel vuoto. La conversazione scivolò rapidamente verso un monologo di Craig, che provava a spiegare a Mussolini l'importanza degli attori dialettali mentre questi, in silenzio, sfogliava i libri che l'inglese gli aveva portato in omaggio. L'indifferenza del dittatore diventò snervante. Quando poi Craig mostrò la dedica agli attori italiani di *Towards a New Theatre*, Mussolini rispose: «Do you really think so?»<sup>48</sup>. La distanza tra i due iniziò ad apparire incolmabile. Commenta Craig amareggiato: «I get the impression that he hasn't the faintest notion who this white-haired Englishman is»<sup>49</sup>.

Poi, sempre osservando *Towards a New Theatre* Mussolini aggiunse: «You are a theatre architect?»<sup>50</sup>. Craig rispose: «No – I am a revolutionary – I have made a little revolution in the Theatre – in Germany – in Russia»<sup>51</sup>.

Nemmeno questa risposta riuscì a risvegliare un moto di empatia. L'inglese venne dunque freddamente congedato: «Then he rises & putting away childish thoughts, puts out his hand & says “Good bye”, like a foreigner. No smile»<sup>52</sup>.

In quel momento Craig realizzò quanto distanti fossero i piani della politica da quelli del teatro, e che quell'incontro – che ai suoi occhi avrebbe potuto cambiare le sorti del teatro europeo – era solamente l'ennesima formalità a cui Mussolini si sottopose per chissà quale tor-

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 4.

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

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

naconto politico o su richiesta di chissà quale burocrate del regime. «He felt like a member of an audience who had been round to the back of the stage for the first time and discovered that the “Fairy Palace” was only canvas and battens»<sup>53</sup>, provò a sintetizzare con un’efficace immagine il figlio.

### *Il nazionalismo come errore*

La delusione fu tale che Craig ripensò in maniera quasi paranoica alle poche frasi scambiate con Mussolini, come a cercare un problema primario, essenziale, irrisolvibile, tale da determinare uno stato di incomunicabilità tra i due. Lo trovò, definendolo «an error of judgment» ovvero «nationalize an essentially international thing»<sup>54</sup>.

Negli scritti di preparazione per *A Year*, redatti tra il 1935 e il 1937, il nazionalismo, che sacrifica le culture regionali sull’altare di una monolitica identità nazionale, è considerato l’errore peggiore di Mussolini perché entra inevitabilmente in collisione con le logiche del teatro: «In theatre matters, if you kill the genius of the region, you destroy the nation [...]. My conviction is that the only true acting is that of the dialect actors. And what is needed in Italy is true acting»<sup>55</sup>. Quello che, appena due anni prima, era stato considerato come il sistema politico ideale per gli artisti del futuro, adesso abbandonava nelle mani dei burocrati i posti che sarebbero spettati agli artisti: «FASCISM is Italy’s recent attempt to substitute organizers in place of artists – in the very places of the artists, too. [...] For what reason? To unite Italy – so it was told me»<sup>56</sup>. Craig non può tollerare che Mussolini accetti questo immiserimento delle scene a favore della recitazione in lingua: «It is absurd to suppose that he prefers the Ruggieris, the Marta Abbas, and all those actors who speak in Italian and not in dialect». Nota, a tal proposito, come i vari «Musco, de Filippo or Petrolini» non siano capaci di offrire un «polite show» perché il loro teatro «is not respectable, not

<sup>53</sup> Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 337.

<sup>54</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 37.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

patriotic... it's only delightful»<sup>57</sup>. Mussolini, precedentemente salutato anche da Craig come colui capace di mettere ordine in un paese piombato nel caos, adesso ha creato un sistema che, in preda all'«ossessione organizzatrice»<sup>58</sup>, rischia di soffocare la secolare genialità degli artisti italiani:

ORGANIZATION has doubtless reduced many a creative people from a *state of splendid capacity* to *mere mechanical efficiency*. The Italians, *are in the danger zone*. [...] That priceless inheritance of genial improvisation in all things (Theatre included) possessed by the Italians, has recently been thrown on the dust-heap as worthless to the nation – *this was one of Mussolini's errors*<sup>59</sup>.

Craig, che dell'organizzazione e della precisione nell'arte aveva fatto una bandiera, precisa però: «It is not organization which does this, it is the excess of organization. A measure of it is needed»<sup>60</sup>.

Ma c'è un'altra conseguenza del nazionalismo che risulta ancora più infida e intollerabile, quella di mettere gli artisti gli uni contro gli altri:

THESE words “For” and “Against,” used nationalistically, are stupid: and the grouping of all the artists and arts in a nation against another nation, is stupider.

I continually come across this “For” and “Against” in books, placards, pamphlets and newspapers.

If I reply that, being an artist, I find it rather difficult to force myself to feel pugnacious or indignant towards a whole nation, and that the most I can do is to feel pugnacious towards the fellow who acts in an unfriendly way to me personally...<sup>61</sup>.

È un tema su cui Craig torna spesso. Leggendo *The Life of Benito Mussolini* di Margherita Sarfatti, annota: «This notion – fatherlands in the plural ‘Italy’ – ‘France’ – ‘England’ – I cannot follow. The only one

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>58</sup> È un'espressione utilizzata da Claudio Meldolesi e riferita proprio agli anni Trenta, cfr. *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 37.

<sup>59</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 29.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 68, annotazione del 23 luglio 1937.

I can follow is that which runs like a single thrill through the whole Earth – a world fatherland no quarrels = no damned egoism»<sup>62</sup>; mentre in un appunto del 1936 Craig espone, in maniera un po' fantasiosa, un progetto politico secondo cui lo Stato avrebbe dovuto fornire un'abitazione e una corretta alimentazione per ogni cittadino<sup>63</sup>, e poi chiosa:

Difficult, you said. Enormously difficult; but not a scrap more difficult than planning out the myriad details of a small war. Suppose a world war – then a hundred times more difficult – and so utterly ridiculous and useless to everyone – and unpleasant – contra happiness of humanity<sup>64</sup>.

La contrarietà a ogni tipo di conflitto tra popoli o tra nazioni è una delle poche – se non addirittura l'unica – posizione politica che accompagna Craig senza subire variazioni, dalla Prima alla Seconda guerra mondiale<sup>65</sup>. Paradossalmente, però, proprio l'antimilitarismo di Craig potrebbe aver alimentato l'ammirazione per Mussolini, in quanto la politica estera del fascismo si era distinta, fino ai primi anni Trenta, per un atteggiamento cauto che aveva dato all'Italia il ruolo di mediatrice tra le grandi potenze e stabilizzatrice dell'equilibrio europeo<sup>66</sup>.

Alcune posizioni di Craig, apparentemente paradossali, devono infatti essere lette anche in relazione ai traumi prodotti dalla Prima guerra mondiale e ai radicali mutamenti sociali di quel periodo. All'inizio degli anni Dieci, l'irrobustimento dei partiti di massa aveva cambiato i connotati di un dibattito politico che non poteva più essere prerogativa

<sup>62</sup> Il libro di Sarfatti (*The life of Benito Mussolini*, London, Butterworth, 1925), è catalogato nel Fondo Craig della BnF, AdS, coll. 8-EGC-1426. L'incontro tra Sarfatti e Craig avvenne a Genova il 7 settembre 1934, il giorno stesso Sarfatti invia a Craig una lettera entusiasta dove lo ringrazia dell'incontro. La lettera è conservata alla BnF ma non è ancora stata catalogata.

<sup>63</sup> Craig parla di un sistema di "hotel" in cui ogni cittadino dovrebbe aver diritto a una stanza e una mensa comune finanziata completamente dallo Stato.

<sup>64</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., p. 49.

<sup>65</sup> Nel 1915, commentando il terremoto di Avezzano, Craig scrive con amarezza: «A few days ago the terrible earthquake at Avezzano near Rome. Help is being sent to save life... at the same time help, to kill is being sent in the other direction», Gordon Craig, *Daybook 3. 1911-19*, archivio privato di Edward Craig, citato in Edward Craig, *Gordon Craig. The story of his life*, cit., p. 297.

<sup>66</sup> Si tratta della celebre «politica del peso determinante» ideata dall'allora Ministro degli Esteri Dino Grandi e che puntava a dare all'Italia il ruolo di ago della bilancia tra le varie potenze europee.

di una ristretta élite. Ciò aveva portato un numero sempre maggiore di persone a interessarsi alla vita politica, informandosi sui periodici che, di conseguenza, moltiplicavano le tirature. Si era formata, progressivamente, una moderna forma di “opinione pubblica”, alimentata anche dagli interventi editoriali degli intellettuali. Lo scoppio della guerra, con i grandi dibattiti che l’avevano preceduta, aveva accelerato in maniera vertiginosa questa tendenza. Craig, che fino a quel momento aveva guardato con disprezzo ogni forma di coinvolgimento politico, veniva così messo alla prova da un contesto inedito.

È dunque utile, in questa prospettiva, fare un passo indietro per analizzare il modo con cui Craig ha affrontato quegli anni che, in gran parte, coincidono con il suo periodo fiorentino.

### *Firenze, 1913*

Nell’agosto del 1913, l’Unione Sindacale Italiana, formazione di stampo anarco-rivoluzionario fondata l’anno precedente, diede il via a un’ondata di scioperi nelle più importanti città dell’Italia settentrionale. I manifestanti irrupero anche nell’Arena Goldoni per convincere gli allievi della scuola a unirsi a loro<sup>67</sup>. Craig, dopo un momento di

<sup>67</sup> Conosciamo questo evento grazie al diario di Dorothy Nevile Lees, stretta collaboratrice di Craig: «I found an angry mob, all around the doors into the Arena, and as I tried to enter, I found hall and passage too also. I did not understand it, but by saying politely, “permesso! permesso!” they let me squire a way through. When I went up the little stair-way and came out on the stage I found an extraordinary sight. The open space in the middle of the Arena was also full of a sort of people, man and woman, clamoring and gesticulating. E.G.C. stood, alone on the stage, in front of them. [...] I asked, very politely, if they would tell me what it was they had come for, as the Signore understood little Italian; and they explained that the working categories of Italy had proclaimed a general strike. [...] I explained to E.G.C., and asked him to consent to let the man go, as otherwise the mob might break up the place. When he understood, he agreed, though reluctantly, and I explained to the people that the Signore, being English, had not known anything about all these things, but now he was quite ready for his employees to join the other. I told the workmen, who were obviously frightened – scared that might happen to them if they kept on working – that the Signore gave them full permission to take a day off; and they put on their jackets and went off, and all the mob also, not quite polite and satisfied. In fact the ring-leader and not a few of the others insisted to shaking hands with E.G.C. and me, to show it was all “senza remore”», Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gor-*



spaesamento, acconsentì e lasciò che si unissero allo sciopero. Non rimase, però, ad aspettare che la situazione tornasse alla normalità, ma decise di recarsi nelle zone degli scontri tra manifestanti e forze dell'ordine per osservare questi eventi da vicino, «attratto dal senso di avventura»<sup>68</sup>.

Questo episodio ci illustra come Craig, in realtà, fosse affascinato da alcuni aspetti della vita politica. La considerava, però, un'avventura individuale, priva di un orizzonte collettivo. Egli rifiutava ogni impegno politico, ma non era insensibile alle personalità politiche. Si appassionava alle biografie di Napoleone, Garibaldi, Giulio Cesare e le citava spesso.

Giunto a Firenze era andato subito a rendere visita a colui che, più di ogni altro, incarnava questo senso di avventura: Gabriele D'Annunzio. Nietzscheano, esteta, simbolista, uomo d'azione, poeta capace di soppiantare i vecchi burocrati della politica alla testa di un popolo: i punti di complicità che l'abruzzese aveva con Craig potevano essere numerosi. Senza contare che entrambi avevano avuto, a distanza di pochi anni (seppur con intensità differente), delle importanti collaborazioni con Eleonora Duse.

Craig si era presentato alla villa La Capponcina, residenza di D'Annunzio, nei primissimi mesi del 1907, offrendo in omaggio due

*don Craig and The Mask in Florence* (1961), Fondo Dorothy Nevile Lees, Cartella DNL II.5.2, Firenze, Biblioteca Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, pp. 60-61. Evidentemente questo sciopero non fu un evento isolato dato che Alessandro Sardelli cita una lettera di licenziamento per uno sciopero avvenuto l'anno dopo, nell'estate del 1914, cfr. *Craig a Firenze. Tracce di una presenza*, in *Gordon Craig in Italia*, cit., pp. 101-102.

<sup>68</sup> «The city was in a strange state; soothing and menacing, yet practically deserted. In the afternoon E.G.C. wanted to go in the San Frediano part, (at that time a poor working quarter, where things would be at their worst), and see what was going on; so I went with him. It was probably foolish, for the police warned us that behind all the shut persianas there would be people with guns and pistols; but he seemed attracted by the sense of adventure, and wanted to see how is all looked; and he wanted me to go along; ... and also it was a kind of prevention to have a young woman along; and, if there were any talking to be done, I could do it. All the streets looked grim and menacing. Persianas closed; hardly anyone around; only a few police patrols going their round. One heard shout here and there, and sometimes men running, and slipping into houses; but we got into no trouble, and E.G.C. was satisfied to have gone where he wanted to go and seen what he wanted to see», Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig and The Mask in Florence*, cit., p. 63.

copie di *The Art of the Theatre*, in inglese e tedesco<sup>69</sup>. Sembra che l'incontro sia stato promettente anzi, secondo Achille Ricciardi, ci sono stati anche dei tentativi di collaborazione artistica, o meglio «delle interessanti esperienze per creare una atmosfera luminosa»<sup>70</sup>. Il connubio, però, era durato ben poco, interrotto inaspettatamente proprio da D'Annunzio<sup>71</sup>. Il poeta avrebbe fatto tesoro di questa frequentazione: alcune idee di Craig vennero acquisite e fatte proprie, in maniera sia implicita che esplicita<sup>72</sup>. Il regista, invece, aveva reagito in maniera rabbiosa, pubblicando una lettera aperta dove, oltre ad attaccarlo frontalmente, ne scimmiettava lo stile enfatico e pomposo:

With those beautiful dogs surrounding you, the silent lovers of you and your poetry, what is it that restlessly urges you to woo the Theatre? *The Theatre* will assuredly kill you. [...] For though you spoke to it of Action, although you now and then walked with it along the shores of that greater sea which is called Movement, you had no more than dreams of such to give her, ... poems of the thing and not the thing itself, for the very breath of your body is but the sound of life, words,

<sup>69</sup> Siamo a conoscenza di questo incontro perché il compositore Ildebrando Pizzetti racconta che proprio D'Annunzio lo aveva informato della visita di Craig nel 1907, cfr. Guy Tosi, *Aux sources du «Martyre de S. Sébastien», «Bérénice»*, a. XII, 28-29, dicembre 1989-luglio 1990, p. 300. A conferma di ciò, Lorenzo Mango ha notato che nella biblioteca del Vittoriale sono presenti le due copie di *The Art of the Theatre*, cfr. Lorenzo Mango, *I manoscritti di "The Art of the Theatre" di Edward Gordon Craig*, «Acting Archives Essays (Acting Archives Review Supplement)», n. 7, April 2011, p. 2.

<sup>70</sup> Achille Ricciardi, *Il teatro del colore. Estetica del dopo-guerra*, Milano, Facchi, 1919, p. 24.

<sup>71</sup> «D'Annunzio non volle dare seguito al rapporto di collaborazione con Craig. Ciò probabilmente perché per il Vate lo spazio scenico doveva essere in rapporto con lo spazio metrico della poesia; il che lo portava a temere le sintonie con la maggiore competenza tecnica (e non soltanto tecnica) di Craig», Giovanni Isgrò, *D'Annunzio inscenatore e i padri fondatori della rivoluzione del teatro europeo del '900*, «Rassegna dannunziana», a. XXXII, n. 65-66, 2016, p. LXXXII.

<sup>72</sup> In un'intervista del 1914, ad esempio, D'Annunzio dichiarava: «L'arte del teatro ha bisogno di essere vendicata. Come ben dice il precursore Gordon Craig. Il primo passo verso il nuovo teatro non deve essere se non un passo verso una condizione di libertà», articolo non firmato, *A colloquio con D'Annunzio*, «Corriere della sera», 28 febbraio 1914, p. 3. Giovanni Isgrò ha messo molto ben in evidenza come alcuni testi di D'Annunzio sul teatro e sul cinema di quegli anni riprendano da vicino molte idee forti della teoresi craighiana dell'epoca, cfr. Giovanni Isgrò, *La vocazione filmica di Gabriele D'Annunzio*, «Il castello di Elsinore», n. 61, 2010.

words, words, and these are but a symbol of the Symbol of Life itself, ... and that Symbol is Movement. [...] But if it is words and words only that you exhale, then Poet, what are you doing, what are you doing? Other Poets before you have sung while the flames of the Theatre scorched up with their wings, but they have not redeemed the Art<sup>73</sup>.

Erano, per Craig, gli anni delle polemiche accese, degli attacchi a testa bassa contro gli scrittori. Ma le poche informazioni a nostra disposizione non ci permettono di capire pienamente le ragioni di questa burrascosa fine. Certamente si trattava di due personalità ingombranti, incapaci di venire a patti. Eppure dalla lettera emerge anche un altro elemento, che si sarebbe conservato negli anni e che sarebbe affiorato anche nel rapporto con Mussolini: per Craig il piano ideologico, filosofico o, addirittura, estetico, assumeva valore solo se subordinato a quello più prettamente teatrale. Qui D'Annunzio si trovava agli antipodi, relegato nella schiera di coloro che volevano rinnovare il teatro a partire dalla scrittura: «words, words, words». La rottura con Craig non si sarebbe più rimarginata<sup>74</sup>.

Nonostante avesse interrotto bruscamente i rapporti con entrambi, la rete di contatti fiorentini di Craig proveniva quasi esclusivamente dalla cerchia di Duse e D'Annunzio, ed era costituita da personalità necessariamente anglofone, spesso cosmopolite, che si interessavano di letteratura, teatro e anche di politica. Carlo Placci, Giovanni Papini, Adolfo Orvieto, erano stati degli interlocutori importanti, ma un ruolo considerevole era occupato da Enrico Corradini.

Scrittore, drammaturgo (aveva scritto per Duse la pièce *Maria Salvestri*, messa in scena con scarso successo nel dicembre del 1906),

<sup>73</sup> Gordon Craig, *A letter to Gabriele D'Annunzio*, 31 July 1907, BnF, AdS, EGC-Ms-B 859. La lettera venne pubblicata in una circolare interna di autori ed editori gestita da tale F. M. Holly la cui sede si trovava a New York. È dunque possibile che D'Annunzio non ne venne nemmeno a conoscenza.

<sup>74</sup> Craig lo criticò a più riprese anche su «The Mask», dove una rappresentazione de *La Nave* venne descritta come: «characteristic of the nineteenth century, but not belonging to the twentieth century» J.S. (pseud. di Gordon Craig), *Florence*, «The Mask», v. I, n. 4, May 1908, p. 87. Pedullà ci informa inoltre che nel 1913, un progetto di messa in scena di Craig a Boston non andò a buon fine anche perché i produttori statunitensi chiesero all'inglese di mettere in scena proprio un testo di D'Annunzio, cfr. Gianfranco Pedullà, *Gordon Craig nel teatro europeo del Novecento*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, 2018, p. 89.

Corradini era stato anche direttore de «Il Marzocco» e aveva fondato con Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini la rivista «Il Regno». A partire dal lavoro su *Rosmersholm* Corradini era diventato un grande ammiratore di Craig e aveva fatto da tramite con alcuni quotidiani (tra cui «Il Giornale d'Italia» e il «Corriere della Sera») per far tradurre e pubblicare i suoi saggi. È stato uno dei primissimi intellettuali italiani ad analizzare con attenzione i lavori dell'inglese:

Guardate le scene della *Maschera d'amore*, di *Amleto*, di *Macbeth*, di *Electra*, di *Rosmersholm*. Voi intanto avvertite subito questo: che è difficile descriverle. Voi sentite che più le descrivete esattamente, e più perdono. E descrivendo esattamente, non descrivete nulla. Descrivete la loro armatura di tela e di legno, il loro scheletro, ma non quella specie di fantasma vivente che chiudono in sé. [...] Gordon Craig sta in un luogo dove l'arte del disegno tende a trasformarsi nella poesia e questa nella musica<sup>75</sup>.

Nei primi anni a Firenze, il giovane inglese si era legato molto a Corradini e, dagli scambi epistolari, si può intuire come questa ammirazione fosse, in realtà, reciproca. Una lettera del 18 novembre 1907 ci rivela un Craig sorprendentemente lusinghiero:

I hope you will come up and see me again soon when I will show you some scenes set on the little stage which you were only able to see for a moment, if that will interest you. I hope I learned much from my conversation of the other day. I cannot tell you how conscious I am of the fact that I have all to learn<sup>76</sup>.

Il rapporto con Corradini proseguì a lungo, anche dopo che quest'ultimo entrò in politica fondando, nel 1910, l'Associazione Nazionale Italiana e poi schierandosi apertamente a favore dell'intervento italiano in guerra.

<sup>75</sup> Enrico Corradini, *E. Gordon Craig*, «Vita d'arte. Rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna», v. I, fascicolo 3, marzo 1908, p. 185.

<sup>76</sup> Gordon Craig, lettera a Enrico Corradini del 18 novembre 1907, conservata nel Fondo Craig della BnF. La lettera si trova all'interno delle 15 scatole, non catalogate, che conservano le corrispondenze legate alla realizzazione della rivista «The Mask». La scatola in questione è la numero "zero", perché comprende gli scambi epistolari precedenti al primo volume della rivista. La cartella che contiene le lettere è contrassegnata dalla dicitura *Edward Gordon Craig. Correspondance 1907. A-S*.

Ma c'era anche un altro giovane uomo d'azione che era stato, negli stessi anni, profondamente influenzato da Corradini, si tratta di Benito Mussolini:

Corradini, che fu mio amico dal 1915 fino alla morte, era l'ideologo, il critico, alle cui parole io maggiormente offrivò attenzione [...]. Il fascino che questo scrittore solitario ha esercitato su di me è della medesima natura di quello con cui Alfredo Oriani ha influito sulla mia preparazione all'oratoria politica<sup>77</sup>.

In occasione delle elezioni del 1921 Corradini fece confluire la sua Associazione Nazionalista nel Partito Nazionale Fascista di cui avrebbe in seguito scalato le gerarchie, diventando membro del Gran Consiglio del Fascismo. Fu lui a suggerire a Mussolini la riscoperta del mito di Roma antica come modello estetico e culturale dell'Italia fascista<sup>78</sup>. Questo non gli impedì di mantenere i rapporti con Craig che, nel 1924, ne pubblica su «The Mask» una lettera sullo stato del teatro italiano, indirizzata proprio a Mussolini<sup>79</sup>.

Si può quindi ipotizzare che, negli anni precedenti al primo conflitto, Corradini sia stato – se non un ponte – una matrice intellettuale comune tra Mussolini e Craig. E probabilmente fu anche colui che ha tenuto quest'ultimo al corrente sulle prime imprese di un agitatore romagnolo, abbeverato alle letture di Nietzsche, che riusciva a farsi largo nel vecchio mondo politico grazie a una rivista da lui fondata e diretta. Iniziava così a prender forma un tremendo gioco di simmetrie.

Con l'approssimarsi del conflitto, però, Craig assunse una posizione non solo estranea, ma addirittura opposta a quella di gran parte degli intellettuali con cui veniva a contatto. Progressivamente, infatti, il campo largo dell'interventismo aveva riunito una buona parte delle istanze antigiolittiane dell'epoca e la guerra appariva come l'unico modo per dare protagonismo politico alle nuove forze politiche e cul-

<sup>77</sup> Yvon De Begnac, *Taccuini mussoliniani*, a cura di Francesco Perfetti, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 243 e 244, citate da Paola Salvatori, *La Roma di Mussolini dal socialismo al fascismo*, «Studi Storici», a. 47, n. 3, luglio-settembre 2006, p. 769.

<sup>78</sup> Cfr. Paola Salvatori, *Mussolini e la storia. Dal socialismo al fascismo (1900-1922)*, Roma, Viella, 2016, in particolare il capitolo *E apparve Roma. Enrico Corradini e la sacralità del passato*.

<sup>79</sup> Articolo non firmato, *On an Italian Theatre*, «The Mask», v. X, n. 1, January 1924, p. 46.

turali. In questo panorama Craig rigettava ogni tipo di allineamento, ostentava la sua anomalia e definiva se stesso come «anarchico»<sup>80</sup>. Si presentava come un rivoluzionario che si opponeva alle rivolte, caldeggiando l'idea di rivoluzione imperniata sull'obbedienza e la lealtà a un leader: «I'm bit of a Revolutionary myself. Not to be in the fashion, I revolt against Revolt. I believe I want Order, and Obedience to be as natural as chaos and disloyalty»<sup>81</sup>.

Con l'inizio della guerra, bisognava fare i conti con le conseguenze materiali dell'interventismo. I finanziamenti della scuola si interruppero dopo appena nove mesi dalla sua apertura. Gli allievi, che erano giunti da diverse parti d'Europa, furono costretti a lasciare Firenze per recarsi al fronte, con il rischio concreto di trovarsi, dopo qualche settimana, armati l'uno contro l'altro. Quattro di loro avrebbero perso la vita<sup>82</sup>.

La reazione di Craig a questi profondi stravolgimenti fu particolarmente simbolica. Il palcoscenico dell'Arena Goldoni, che fino a poche settimane prima era stato la cornice dentro cui si muoveva un ensemble cosmopolita di futuri “artisti del teatro”, era rimasto desolatamente vuoto: Craig decise di trasferirsi lì, abbandonando la casa dove abitava e costruendo sul palco una capanna di legno<sup>83</sup>. Mai come in questo

<sup>80</sup> «On the last evening the Director invited us to supper and the sight would have encouraged even a socialist, although up to the time of going to print the Director has not declared for that specialism, being content with being a downright anarchist», John Balance (pseud. Gordon Craig), *The Gordon Craig School*, «The Mask», v. VI, n. 2, October 1913, p. 176.

<sup>81</sup> Gordon Craig, *On futurismo and the theatre. Some notes*, v. VI, n. 3, January 1914, p. 198.

<sup>82</sup> Dorothy Nevile Lees, *Notes on Work with Gordon Craig*, cit., p. 67.

<sup>83</sup> «In July 1914 [...] the School broke up for the summer vacation, and the first day of August war was declared: a bomb shell thrown into the midst of all projects and plans, disrupting all. E.G.C. was in Florence, and stayed on. He had previously had a small wooden two-story house, ...wooden frass-work, and sliding panels filled in with opaque paper... erected on the stage; and he begun to use that for sleeping, and had his midday meal there at the Arena, prepared for him by Virginia, an old seamstress who had been employed for the School. This he did partly from choice, and partly for economy», *ivi*, pp. 64-65. Una foto di Craig che si affaccia dalla capanna è stata pubblicata anche da Alessandro Sardelli, nel suo articolo *Sull'Arena Goldoni in Oltrarno dove EGC creava l'Arte del Teatro*, «Biblioteca Teatrale», n. 125-126, numero monografico *Per Edward Gordon Craig. Nel cinquantenario dalla morte (1966-2016)* a cura di Renzo Guardenti, 2018, p. 233.

momento il contatto fisico con la scena era un modo per proteggersi dalla sconcertante realtà.

Con l'approssimarsi delle stagioni fredde fu costretto ad abbandonare l'Arena e a interrompere le pubblicazioni di «The Mask». Dopo qualche mese si sarebbe trasferito a Roma, dove sarebbe stato raggiunto da un giovane studente statunitense, Henry Furst.

### *Una lettera da Fiume, 1919*

Assistente personale di Craig dal 1916 al 1918, Henry Furst giunse a Roma dopo aver studiato a Oxford e prestato servizio durante la guerra all'ospedale militare di York. I primi contatti col regista risalgono al 1912, quando gli scrisse chiedendo di aderire alla «Society of Marionette» propagandata da «The Mask». Nel 1916 iniziò collaborare con Craig nell'atelier di via Margutta, alternando le attività artistiche a un impiego da infermiere<sup>84</sup>. Il suo ruolo fu determinante nella creazione del periodico «The Marionette» di cui Furst organizzò la parte amministrativa e tradusse numerosi saggi. Il primo numero venne pubblicato nell'aprile del 1918, ma le pubblicazioni cessarono dopo appena un anno<sup>85</sup>. Nel frattempo, Craig aveva abbandonato la speranza di aprire una scuola a Roma<sup>86</sup> e si era trasferito con la famiglia in Liguria dove decise che il figlio Teddy (ovvero Edward Craig, autore della più completa biografia del padre), di appena quattordici anni, sarebbe diventato il suo assistente.

Furst, conclusa l'esperienza romana, decise allora di aderire all'impresa fiumana:

<sup>84</sup> Furst sarebbe tornato a collaborare con Craig negli anni Trenta. Nel secondo dopoguerra diventò un importante traduttore e giornalista per numerose testate, tra cui «L'italiano», grazie anche alla forte amicizia che lo legava a Giovanni Comisso, conosciuto proprio a Fiume. In seguito, collaborò anche con Leo Longanesi e lo aiutò a fondare la rivista «Il Borghese». Un racconto dettagliato dell'avventurosa vita di Henry Furst è stato realizzato da Mario Soldati, *L'ultimo Don Chisciotte. Ricordo di Henry Furst*, in *Il meglio di Henry Furst*, a cura di Orsola Nemi, Milano, Longanesi & C., 1970.

<sup>85</sup> Spiega Edward Craig che anche se la data dell'ultimo numero è quella dell'agosto 1918 questa venne pubblicata realmente nel luglio 1919.

<sup>86</sup> Sui progetti di scuola che Craig ha realizzato o anche solo progettato, cfr. Monica Cristini, *Nell'attesa di un terzo dialogo. Le scuole di Gordon Craig per la riforma del teatro*, Roma, Lithos, 2022.

D'Annunzio era a Fiume da pochi giorni quando un americano gli scrisse offrendogli la sua opera e professandosi disposto a disimpegnare qualsiasi mansione modesta. Il Comandante gli rispose (chissà poi perché? Lui che non risponde mai a nessuno!), gli disse: «Venite». Ed Henry Furst arrivò. Gli diedero un tavolino, e si mise al lavoro. Nessuno aveva pensato ancora alla propaganda fiumana all'estero; Furst, per primo, si diede a coordinarla, vincendo maestrevolmente ogni difficoltà<sup>87</sup>.

Il giovane statunitense si integrò perfettamente nell'entourage di D'Annunzio, ne divenne consigliere politico e animatore della «Lega dei popoli oppressi», che portò i fiumani a riconoscere per primi l'indipendenza dell'Irlanda, provocando le ire della Gran Bretagna. Nel novembre 1919 Furst scrisse un'accorata lettera a Craig, ventilando la possibilità di realizzare degli spettacoli e implorandolo di raggiungerlo a Fiume:

Here we are face to face with reality, there is no shame, this heroic people are really ready to fight and to suffer as they have fought and suffered. There are scenes of extraordinary intensity, heroisms of perfect simplicity, sublime devotion and always action. Bureaucracy has been for once and all abandoned. [...] I implore you to come. As one of your best and sincerest and not stupidest friends (I think you will admit that) you must come here<sup>88</sup>.

Craig, alla luce dei precedenti dissidi con D'Annunzio, non poteva che rifiutare. Ma la lettera di risposta non è priva di elementi interessanti:

My dear boy,

I'm so glad you have at least found something which really attracts you. I found it when I was 18 and have it still, so you see, alas, I have no need to go to Fiume or elsewhere. [...] It was kind of you to think of me – why have I, already, that which I love more than life... Had I been a poet or a musician or a cobbler I could have left my trust – and my last - as it is I am not able to<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> Leon Kochnizky, *La quinta stagione o I centauri di Fiume*, Bologna, Zanichelli, 1922, p. 191.

<sup>88</sup> Henry Furst, lettera a Gordon Craig ricevuta da quest'ultimo il 4 novembre 1919 (la data di spedizione non è indicata), BnF, AdS, coll. EGC-Mn-1192.

<sup>89</sup> Gordon Craig, lettera a Henry Furst, 4 novembre 1919, BnF, AdS, coll. EGC-Mn-1192.



Colpisce il tono paterno utilizzato da Craig con Furst ma anche il modo con cui viene ribadita la subalternità del livello politico a quello teatrale. Craig considera, provocatoriamente, la propria lotta per il rinnovamento del teatro alla stregua dell'impresa fiumana. Fa inoltre notare che, se fosse stato poeta, musicista o ciabattino – artisti e artigiani che producono oggetti, e che possono quindi abbandonare i loro affari per un certo periodo – avrebbe avuto tempo da investire in politica. Ma egli non produce oggetti, ha una missione da compiere e su quella si concentra ogni sforzo. Se per chi fa teatro possono esistere dei momenti di riposo, per chi invece progetta, sogna, prepara il teatro del futuro ogni istante della vita è necessario. Il teatro dell'avvenire è un'attività totalizzante, che non può essere distinta dalle azioni di chi la porta avanti. Per questa ragione non può diventare lo strumento di un progetto politico ma può solo ammettere un progetto politico al suo servizio<sup>90</sup>.

Al di là dell'argomentazione tagliente, la prosa particolarmente disarticolata di questa lettera è dovuta agli strascichi di una malattia che lo avrebbe condizionato a lungo e che viene confessata proprio nel post-scriptum: «I had a little but with a typhoid fever for 24 days. I am better, still in bed though»<sup>91</sup>. La debolezza fisica e una fase di depressione furono le dirette conseguenze dei tragici eventi vissuti in quegli anni<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> Su questa idea sarebbe tornato molte volte anche negli anni seguenti. Nel 1926, ad esempio, scrive: «A theatre which takes a side, which sells itself to any kind of propaganda whatever, is a contemptible theatre. Hold what opinions you like, but hold them in when you turn to your workmen's tools, which should never be the slaves but always the servants: – how? By obeying the old laws, not for time, wages, and so forth, but the laws of the good craftsman who takes his orders from one man only, the artist», non firmato, *The New Spirit in European Theatre*, «The Mask», XII, 2, July 1926, p. 120.

<sup>91</sup> La calligrafia della lettera sembra infatti quella del figlio Teddy. Ciò significa che fu probabilmente dettata dal letto. Il figlio avrebbe definito questo episodio di febbre tifoide come «the only serious illness in his life», Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 316.

<sup>92</sup> Una profonda depressione colse Craig, ad esempio, già nei mesi che seguirono la chiusura della scuola, come egli stesso confessa a Yvette Guilbert nel 1917: «So I'm here – and recovered from a year's deepest depression, I hope to re-establish my "School", to re-start "The Mask", to begin the whole game again – and better», Gordon Craig, lettera a Yvette Guilbert, aprile 1917, BnF, AdS, non catalogata.

*Rapallo, 1922*

Gli anni successivi alla Prima guerra mondiale furono i più difficili della vita di Craig. Proprio il figlio racconta come il crescente interesse internazionale verso i suoi lavori (nel 1922 i suoi disegni avevano avuto un posto d'onore alla Mostra Internazionale di Teatro di Amsterdam) e le continue sollecitazioni gli procurarono grandi soddisfazioni ma anche improvvisi crolli nervosi, acuiti da una sempre crescente paura paranoide che le sue idee venissero plagiate.

Progressivamente, si rese conto che la strada meno dolorosa per tener testa alle sue nevrosi era quella dell'auto-isolamento, che aumentò il distacco con il turbolento contesto politico e sociale che lo circondava: «Craig was only forty-six in 1918 but he felt quite out of touch with the new world that was emerging around him»<sup>93</sup>, scrive ancora il figlio, che ricorda come «he no longer had the same desire to write about the Theatre of the future; so many of his younger followers had been killed, or had lost touch – he felt very much alone»<sup>94</sup>.

Nel 1922, Herry Kessler, amico, impresario e collaboratore di Craig, andò a trovarlo nell'abitazione di Rapallo:

*Thursday, 21 September 1922, Rapallo* - Arrived here early to visit Gordon Craig, whom I had not seen since 1914. He seemed hardly aged at all as he came with his son, almost grown up now, down the country road to meet me. We went back to his little house, steep above the sea, from which it is separated only by the road and the olive trees. Very simple, but a bower of flowers. [...] Light and spare, dedicated with almost religious fervor to a single purpose in life, the rooms are like monastic cells. I cannot help feeling that this single-mindedness is, somewhat childish. It was like paying a visit to a nursery, particularly when Mrs Craig and the son Teddy suddenly came out with some bloodthirsty Fascist opinions<sup>95</sup>.

Dalle parole di Kessler si evince già come egli riscontrasse un qualche tipo di legame tra l'isolamento, la confusione – nervosa e fisi-

<sup>93</sup> Edward Craig, *Gordon Craig*, cit., p. 318.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 319.

<sup>95</sup> Harry Kessler, *Berlin in lights: the diaries of Count Harry Kessler 1918-1937*, edited by Charles Kessler, New York, Grove Press, 1920, pp. 193-194 (corsivo nell'originale).

ca – di Craig e le crescenti opinioni fasciste “assetate di sangue” esternate dalla compagna e dal figlio Teddy. Continua Kessler:

However that may be, Craig, his wife, and their two children have been living here for the past five years, since the Theatre School failed, with all their thoughts and hopes fixed on a non-existent theatre, their project for an ideal theatre enterprise for which they only need to find a patron. I said that, if I had to live and work here, I would feel that the instrument I was playing had some strings missing. Craig laughed and retaliated that, on the contrary, this is an experiment in playing on two or three strings ‘with the rest of the piano left out’<sup>96</sup>.

Alla provocazione di Kessler che, avvertendo il clima disfunzionale di quella casa aveva evocato l’immagine dello strumento a cui manca qualche corda, Craig rispose con spiazzante e geniale lucidità: non si trattava di un piano dalle corde mancanti, ma del tentativo di suonare due o tre corde rinunciando all’abituale integrità dello strumento. È un’immagine esemplare, che potrebbe ritrarre in maniera efficace il modo in cui Craig percepiva se stesso in quegli anni, ostinatamente aggrappato a ciò che rimaneva dei suoi progetti, lottando per salvaguardarne l’elemento essenziale, nudo e indispensabile. Non il segno di una resa, ma un nuovo esperimento. Un’improbabile fuga in avanti, precaria, claudicante, afona ma determinata.

Ma l’«esperimento delle tre corde» è, in qualche modo, anche la prosecuzione di quel moto di semplificazione che parte da lontano, dalla ricerca dell’attore depurato dalle emozioni, dalla rinuncia agli orpelli rappresentativi della scena per ritrovare l’essenza di un movimento stilizzato e di una musica fatta di silenzio.

Sarebbe senza dubbio sbagliato individuare un legame rigidamente causale tra questa fase di straniamento e l’adesione alle idee del fascismo. Ma potrebbe essere altrettanto fuorviante non tener conto dello stato fisico ed emotivo in cui si trovava Craig quando apparve “l’uomo della provvidenza”.

Nel 1923, pochi mesi dopo la visita di Kessler, Craig riallacciò i rapporti con Dorothy Nevile Lees, da cui aveva avuto un figlio nel

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 194.

1916<sup>97</sup> e da cui si era allontanato abbandonando Firenze<sup>98</sup>. Ripresero così le pubblicazioni di «The Mask».

### *La rivolta e la disciplina*

Agli occhi di Craig, l'avvento del fascismo sembrò realizzare quello che era il suo ideale di rivolta nel segno dell'ordine:

I WAS once ardently pro-fascist and ardently pro-Mussolini. [...] When first I heard of Mussolini, I said to myself: "Someone at last to put things in order" *In Italy was the great disorder*. [...] Into a million or so Italians who are depressed after too many years of hard work and little pay, and those who were faint-hearted, he seemed to blow power.

I later came to see that he was kind as well as strong – clever and moderate, as well as inspired and extreme. Still later, I grew so excited about his existence, that I marvelled at all he did, for all he did seemed marvellous<sup>99</sup>.

Negli anni Venti, tra le pagine di «The Mask», appaiono sempre più numerosi degli apprezzamenti verso il fascismo. Dopo la marcia su Roma, Craig cita subito Mussolini a proposito di un incontro con Eleonora Duse<sup>100</sup> e, sempre nello stesso numero, scrive con speranza: «In

<sup>97</sup> Si tratta di David Lees, che avrebbe avuto una brillante carriera da fotografo fino al 2004, anno della sua morte.

<sup>98</sup> Il lavoro di Lees era stato imprescindibile per i primi otto anni della rivista. Fu lei a gestirne tutti gli aspetti organizzativi ma non solo, scrisse diversi articoli e interventi a nome suo o sotto pseudonimo, e realizzò la quasi totalità delle traduzioni. Un lavoro approfondito sulla rivista è stato realizzato grazie a due Dossier a cura di Matteo Casari, Monica Cristini, Samantha Marenzi e Gabriele Sofia: «*The Mask*». *Strategie, battaglie e tecniche della «migliore rivista di teatro al mondo»*, «Teatro e Storia», n. 40, 2019; *Dentro e fuori «The Mask». Craig e il teatro del suo tempo*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020.

<sup>99</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 61.

<sup>100</sup> «It is reported though how true the report may be, I will not vouch for that Signor Mussolini's visit to Madame Eleonora Duse to discuss with her the best way to bring the Italian stage into the service of the nation, was anticipated by exactly three days by our then English Premier, who, it is reported, sent his representative, a distinguished Minister, to call upon Miss Ellen Terry with precisely the same idea as that with which Signor Mussolini called three days later on Madame Eleonora Duse. It is understood that the Minister counselled caution to the great English actress», John Bull (pseud. Gordon Craig), *The theatre and the state*, «The Mask», v. IX, 1923, p. 25.

Italy, they will perhaps make, one day, something heroic from the coming of Mussolini. But that, too, will take time»<sup>101</sup>. Nei numeri seguenti i riferimenti a Mussolini si fanno sempre più frequenti. Craig prova tirar fuori Mussolini dalla cerchia dei politici per inserirlo nel pantheon delle grandi personalità: «If the Duce were one of the politicians we should not venture to say anything. But this is no politician, and he has no “politics”: he is a great man of common sense, and the only one in Europe who has what we call vision and is in power»<sup>102</sup>. Qualche numero dopo sarebbe tornato su questo tema, ribadendo: «They who live in England and only hear vaguely about the new Italy, cannot be expected to understand that the Mussolini renaissance is something outside and very far beyond politics»<sup>103</sup>.

Questi apprezzamenti devono essere letti anche all'interno di un quadro geopolitico non ancora coincidente con gli assetti che avrebbero portato al secondo conflitto mondiale. Il favore con cui Craig guardava al regime fascista era infatti perfettamente in linea con una parte del mondo culturale anglofono. Numerosi esponenti, anche di primissimo piano<sup>104</sup>, sostennero pubblicamente Mussolini, apprezzandone soprattutto l'antibolscevismo e la capacità di dare stabilità al paese. Fino

Nell'articolo viene indicata come data dell'incontro tra Mussolini e Duse il 4 dicembre 1922. Nello stesso numero della rivista, Craig racconta dell'incontro che sarebbe avvenuto a Roma prima di uno spettacolo: «Madame Eleonora Duse was acting here lately in Ibsen's *Ghosts*, D'Annunzio's *Citta Morta* and Praga's *Porta Chiusa*. On the first night's performance Signor Mussolini paid a visit to the great actress before the play began, and discussed with her the best means of bringing the Italian Theatre to represent the spiritual life of the nation», articolo non firmato, *Roma*, «The Mask», v. IX, 1923, pp. 42.

<sup>101</sup> Articolo non firmato, *The Noh plays of Japan by Arthur Waley*, «The Mask», v. IX, 1923, p. 34.

<sup>102</sup> Articolo non firmato, *Incorrect*, «The Mask», v. XI, n. 3, July 1925, p. 149.

<sup>103</sup> Articolo non firmato, *Man. An indictment, by A. M. Ludovici*, «The Mask», v. XIII, n. 3, July 1927, pp. 123-124.

<sup>104</sup> Tra i difensori di Mussolini c'è George Bernard Shaw, che nel 1925 aveva vinto il premio Nobel per la letteratura e che avviò sul «Manchester Guardian» una celebre diatriba con Gaetano Salvemini. Pur essendo in perenne conflitto con Craig, è probabile che in ambito più strettamente politico il celebre scrittore irlandese esercitasse comunque una certa influenza su di lui: cfr. James Fisher, «Colossus» versus «Master Teddy». *The Bernard Shaw / Edward Gordon Craig feud*, «Shaw», vol. 9, *Shaw offstage. The non-dramatic writings*, State College, Penn State University Press, 1989, pp. 199-221.

alla metà degli anni Trenta, le notizie riguardanti gli orrendi metodi di repressione e di riduzione delle libertà individuali vennero spesso minimizzate anche sui giornali stranieri, e lo stesso Craig ammette di aver volontariamente ignorato in più occasioni gli artisti e collaboratori che provarono a metterlo in guardia sulla reale natura del regime<sup>105</sup>. Con l'invasione dell'Etiopia e la guerra di Spagna l'ambiguità con cui il mondo anglosassone guardava al fascismo italiano lasciò spazio a un'opposizione più decisa. Non a caso furono gli stessi anni in cui le posizioni politiche di Craig cambiarono repentinamente.

Ma, al di fuori delle questioni storico-politiche, esiste forse un altro fattore di grande importanza che si colloca su un livello più prettamente artistico, quindi personale: Craig vedeva in Mussolini ciò che egli non era stato in grado di essere: un leader, un condottiero capace di avere dei seguaci ordinati e compatti. Il despota viene infatti paragonato a grandi personalità dell'arte e della filosofia, in maniera particolare a Lord Byron, celebre poeta romantico inglese, prototipo dell'artista-condottiero di un popolo, morto in Grecia per combattere contro l'invasione turca:

I'm as fond of the notion Byron and the notion Mussolini as any man, and that's all I ever mean. I like the swing of the first and the stride of the second. Two doctors, —one smiles, the other frowns. And if a frown in England would rid us of these great financiers and save them from committing suicide, it seems to me it would be better for us all. Assuredly better for our Theatre<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> «There were many artists I came into touch with, who did not believe in him. This struck me as fearfully blind – and grievously mad – for is so noble a man comes to awaken Italy and you Italian artists reject him?? I was speechless. When I dared (for I was only a foreigner in his lovely land). I suggested that in time they would come to see how great and noble were all his motives – how fine and delicate his technique, as he put his ideas and reforms into practice – and how, of all people and things in Italy, the artists and their art would benefit more greatly than any others. Not in “soldi” – in freedom and larger possibilities... and before any other nation», Gordon Craig, *Italy and Russia 1934-1935*, cit., pp. 61-62.

<sup>106</sup> Articolo non firmato, *Money. Real and fantastic*, «The Mask», v. XIII, n. 3, July 1927, p. 100. Un altro paragone con Byron era stato fatto qualche mese prima: «‘If there is anyone who believes that, to be a true Liberal, it is necessary to give some hundreds of irresponsible people, fanatics and scoundrels, the power of ruining forty millions of Italians, I refuse absolutely to give them this power’ (Mussolini Nov. 27 1922). Which seems to me more or less the way Byron liked to hear people speak even if he objected to have his own words so translated; but he unfortunately died some

Il parallelismo Byron/Mussolini viene ripetuto a più riprese. In alcuni articoli viene aggiunto anche Napoleone – che Byron stesso ammirava moltissimo – così da creare un chiasmo che prevedeva Napoleone e Byron da un lato, Mussolini e Craig dall'altro.

Quello della leadership rimaneva però il grande problema, che provocava il senso di frustrazione di Craig e alimentava l'attrazione verso Mussolini: «Fascism is not easy to define, but what is perfectly easy to see is that the Fascisti are men who work shoulder to shoulder, with mind to mind, and follow a leader»<sup>107</sup>. Questi concetti diventano espliciti in un breve ma incisivo paragrafo, *Revolt but with discipline*:

And why that exaggerated cry of *Liberty* – why then the excessive show of *independence*, and the unnecessary *Manifesti*. Revolt without discipline – revolt from intolerable restraint – revolt from unendurable conditions – revolt from a slow death: maybe these are good reasons for revolt. But because this revolt is without discipline it is worthless. Fascism was revolt with discipline; was human, – man against machinery; and therein lies all the difference<sup>108</sup>.

Le parole pubblicate dallo stesso Craig in corsivo non sono casuali. *Libertà* è un riferimento ai tanti teatri “liberi” che erano nati tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, da quello parigino di Antoine, a quello moscovita di Mardjanoff. *Indipendenti* è invece un chiaro riferimento al Teatro degli Indipendenti fondato da Anton Giulio Bragaglia nel 1922 e attivo fino al 1931<sup>109</sup>. Gli «inutili *Manifesti*» sono quelli delle avanguardie storiche, a partire proprio da quello dei futuristi che era stato tradotto in inglese e pubblicato su «The Mask» negli anni Dieci. Craig vuole sbarazzarsi di tutto questo e dare vita all'unica rivolta che ai suoi occhi ha senso, quella accompagnata da una formidabile disciplina. Inebriato dalla propaganda fascista, aveva avuto l'illusione che Mussolini fosse davvero riuscito a realizzarla in ambito

hundred years too early to do so. And who in our land troubles about what Byron liked to hear – or Blake either», Gordon Craig, *Mussolini. His political speeches. 1914-1923*, «The Mask», v. XII, n. 1, January 1926, pp. 42-43.

<sup>107</sup> Articolo non firmato, *Antoine and the Theatre Libre*, «The Mask», v. XIII, n. 1, January, 1927, pp. 35-36.

<sup>108</sup> Gordon Craig, *Machine*, «The Mask», v. XIII, n. 4, October 1927 (l'articolo è datato agosto 1927), p. 152.

<sup>109</sup> Craig dedica a Bragaglia un altro articolo polemico dal titolo, non firmato, *The Italian theatre*, «The Mask», v. XI, n. 1, January 1925, p. 50.

politico, tanto da aver trasceso la dimensione della politica stessa ed esser diventato un modello di leadership *tout court*. Sarebbe toccato a Craig fare la stessa cosa nel campo del teatro.

Con queste aspettative egli affrontò l'incontro con Mussolini del 1934 che, come abbiamo visto, si scontrarono con una realtà ben diversa.

### *Mosca 1935*

Riflettendo con Francesco Orestano sul fallimentare incontro con Mussolini, Craig gli chiede: «Have you thought about “Macbeth”?»<sup>110</sup>. Dopo il crollo della fiducia nel regime fascista, le vicende, i personaggi, gli intrighi del *Macbeth* vengono assunti da Craig a griglia di lettura della politica europea. Scrive, qualche mese dopo a Maria Signorelli: «I am non-political [...] I am reading *Macbeth* continually: I have done so for some 2 years. It's a play written by a useless man for all artists are useless, *non è vero?* The whole of the last 20 years of European life is in this useless man's play»<sup>111</sup>.

Quando, subito dopo il Convegno Volta, viene invitato a Mosca da Sergej Amoglobeli, direttore del teatro Maly, Craig fa una strana richiesta: «I should like to see a performance of the first five scenes of *Macbeth* (they are not long scenes) done by some Studio or group in Moscow when I arrive»<sup>112</sup>. Amoglobeli ritiene tale richiesta irricevibile: «Under the extremely depressive influence of *Macbeth* the spectator loses hold on reality and his optimistic conception of wordly things and thus becomes indifferent to the performance»<sup>113</sup>. Craig è sconcerato dalla risposta, ma sarà solo la prima di un gran numero di contraddizioni di cui si sarebbe reso conto durante il suo viaggio a Mosca nei mesi di aprile e maggio del 1935.

<sup>110</sup> Gordon Craig, lettera a Francesco Orestano del 26 novembre 1934, conservata nella cartella *Mussolini (entretien avec)*, 20-XI-34, cit.

<sup>111</sup> Gordon Craig, lettera a Maria Signorelli del 29 giugno 1935, in *Carteggio Craig-Signorelli*, a cura di Maria Signorelli, fascicolo unico di «Teatro Archivio», n. 12, gennaio 1989, Roma, Bulzoni Editore, p. 30.

<sup>112</sup> Gordon Craig, lettera a Sergej Amoglobeli del 14 dicembre 1934, in *Carteggio Craig-Signorelli*, cit., pp. 9-10.

<sup>113</sup> Sergej Amoglobeli, lettera a Gordon Craig del 7 gennaio 1935, in *Carteggio Craig-Signorelli*, cit., p. 18.



In questo periodo è l'ospite d'onore di molti spettacoli e incontra tutti i grandi maestri dell'epoca: Mejerchol'd, Tairov, Ejzenstein, Nemerovič-Danchenko, e lo stesso Stanislavskij<sup>114</sup>. Ammira gli attori di Mejerchol'd e la loro padronanza del corpo, e rimane letteralmente esterrefatto dalle compagnie di teatro Yiddish, in special modo il Teatro Habima (che presentava degli spettacoli prodotti quando Vachtangov era ancora in vita) e il Teatro Ebraico di Stato diretto da Solomon Michoels. L'antisemitismo strisciante che compariva a volte sui diari e tra le pagine della rivista<sup>115</sup> si converte in un impegno esplicito contro il razzismo e l'intolleranza. Riflettendo proprio sul Teatro Ebreo di Mosca, Craig scrive:

Intolerance and malice against the Negroes, the Jews, the Christians, the artists, the "illegitimates"... who are these intolerants ones – these people who consider themselves so superior – these terribly poor people<sup>116</sup>.

*Macbeth* rimane al centro delle sue riflessioni. La pièce è per Craig un laboratorio di riflessioni sulla difficoltà di gestire il potere, sulla capacità di esercitare una leadership. Dai diari emerge una questione ossessiva: come essere leader? Come dirigere un gruppo di artisti? Come ottenere credito e fiducia da chi ti sta di fronte? Ciò si traduce in un singolare angolo di osservazione sulle sue serate nei teatri moscoviti: egli si concentra molto raramente sugli spettacoli ma descrive con grande attenzione il modo con cui i registi si rivolgono ai membri delle loro compagnie e al pubblico.

<sup>114</sup> Sull'incontro con Stanislavskij del 1935 e più in generale sul rapporto tra Craig e il teatro russo rimando al mio articolo *Craig intempestivo. Il teatro russo e l'Übermarionette*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020.

<sup>115</sup> In una nota del 15 settembre 1933, ad esempio, Craig fa l'elenco di tutte le persone di origine ebraica che hanno tradito la sua fiducia, tra cui Max Reinhardt, *Gordon Craig's Paris Diary 1932-1933*, cit., pp. 130-131.

<sup>116</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 131. Subito dopo Craig aggiunge un riferimento a un articolo che deve averlo colpito molto. Si tratta del racconto della cantante e danzatrice franco-americana Josephine Baker che, tornata a New York dopo dieci anni di vita a Parigi, viene continuamente rifiutata dagli hotel della Grande Mela per il fatto di essere nera: «Nous allons d'un hôtel à l'autre. Toujours la même courtoisie, le même sourire froid, le même haussement d'épaules, le même refus formel, indiscutable, atroce», Josephine Baker, *Dix ans après ou Harlem 1936*, «Paris-soir», 5 janvier 1936, p. 5.

È colpito – ma anche impaurito – da Tairov, che lo aveva invitato a parlare con gli attori prima dello spettacolo:

So round I went – but all was still as death. No jolly carpenters bustling around – instead, a new scene of immense proportions, and in chunks, was filled with actors and actresses in military formulation, drawn up like an army of frozen soldiers and it seemed to salute me.

I've never reviewed troops, not being a General or a Colonel: but Sergeant Taiorff sprang forward and made his troops a harangue which made me shudder. What he said I can't guess; but it as the sound (that old thunder which I heard at the Convegno Volta in Rome when Taiorff spoke there) which removed all doubts.

He was telling his troops that I had come ten thousand miles at the speed of thirty miles a minute, to see them, and that there were but forty-five seconds before the curtain would rise, and they were there and there to cry "Heil!" and I was there and then to reply<sup>117</sup>.

Di fronte a un tale "eccesso" di organizzazione Craig non riesce a proferire parola. Ma la sua paura più grande è che Tairov abbia considerato questa disciplina militare come ciò che egli aveva teorizzato con l'*Übermarionette*:

The collectively cried "Heil!" but as I had no megaphone handy, I let the reply rip. I had no notion how to address actors, trained to stamp a great deal, to shout too much, and, when the curtain is down, to look like frozen, inhuman beings.

That is not my idea of uber-marionettes – perhaps Taiorff thought it was<sup>118</sup>.

La «rivolta con disciplina» sognata da Craig non era dunque una formula magica, ma un delicato, difficile, tormentato equilibrio tra i due elementi, perché l'eccesso di uno va inevitabilmente a discapito dell'altro.

Di tipo del tutto diverso era il modo di esercitare la propria leadership mostrata da Stanislavskij:

Stanislavsky comes onto his stage so quietly, so solemnly: no word said, but every movement, every shade of facial expression, saying: "I am the truth – I may

<sup>117</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 122.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

not succeed as I would wish – I may not convince you – you may condemn me; but whatever be the upshot, remember this: I have sought for the truth day and night and what I say is true – ‘I am the truth’... for if I am not, what else can be?<sup>119</sup>

Insofferente verso il credito che Stanislavskij aveva ottenuto negli anni, ancora amareggiato da ciò che il russo aveva scritto ne *La mia vita nell'arte*, Craig non gli perdona niente e paragona il suo modo di interagire con gli attori a quello del direttore di circo con le belve:

As a stage-director he is admirable, being a very patient and kindly teacher. He begs his students to trust him, and he teaches them according to his system. Young men and women without much natural talent respond to his persuasive logic: yet over some of us there creeps the suspicion that here is a stage-manager who is using the curious gift possessed by the trainer of elephants and seals – creatures only to be trained by kindness – creatures who after a few years of training acquire a capacity to do clever tricks which seem more extraordinary than they actually are<sup>120</sup>.

Agli occhi di Craig, la leadership di Stanislavskij è fondata su una subdola persuasione, sull'inganno di un sistema efficace, che illude i giovani attori di poter ottenere un talento che forse non hanno. È un modo di dirigere un gruppo agli antipodi rispetto a quello di Tairov, ma ugualmente lontano da ciò che Craig desidera. In entrambi i casi, la volontà creativa dell'attore sembra andare in secondo piano rispetto a quella del regista.

Su Mejerchol'd il discorso è diverso, il giudizio di Craig è meno netto. La personalità spigolosa del grande maestro russo lo spiazza. Descrive nel dettaglio il modo con cui appare in scena alla fine dello spettacolo:

Meyerhold barges on, looking down. He comes at full speed round a corner or central entrance – not down close to the footlights, but far up at the back. He seems to be hurrying; he has his overcoat on – its collar seems to be turned up – his neckerchief on – his cap in his hand, as though hurriedly pulled off: his face is without expression – is the face of a man hurrying to catch a train or an omnibus. He shows no sense of repose, though he may have large reserves of it: to the public he shows no char of manner – not a smile, not a nod to them, though he may have a lot to give.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 97.

He is a man who can dance well, but he seems gawky when before the public. In fact his entrance and bow (such it is) is angular, rough, one would imagine unwilling, forced – not contemptuous, but “Well there” he seems to say<sup>121</sup>.

Schivo, sfuggente, il Mejerchol'd incontrato da Craig non è più il leader rivoluzionario di dieci o quindici anni prima, colui che aveva abbattuto gli steccati tra arte e politica facendo convergere entrambe nella sua avventura umana. È un Mejerchol'd decisamente meno spavaldo, probabilmente già consapevole del cappio che il regime stalinista voleva stringergli attorno al collo. Craig, in quel momento, non ha ancora gli elementi necessari per capire ciò che stava accadendo al grande regista russo; rimane semplicemente confuso.

Ma non torna a casa a mani vuote. La sua ricerca di un modello di leadership viene soddisfatta, ancora una volta, da Solomon Michoels, direttore del Teatro Ebraico di Stato:

After the first or second act I go round to see Mikhoels. No speech to the company is asked for – none necessary, since we all understood ourselves, our aims, hopes and wishes, too well for “speeches.”

Here I was at home<sup>122</sup>.

Nel silenzio del regista, nell'immediata comprensione degli artisti, nella complicità del silenzio che non impone ma che vigila, Craig trova la sua leadership, il suo equilibrio tra rivolta e disciplina. Si sente finalmente a casa.

L'esperimento delle tre corde, che non suonano nel silenzio ma che suonano *il* silenzio, ha nella persona di Michoels il punto di arrivo. Craig sembra finalmente riconciliato con una parte di se stesso, o forse con una sua idea di teatro. Si sente pronto per fare delle scelte radicali: l'anno seguente abbandona l'Italia fascista e si trasferisce in Francia<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>123</sup> Il 30 dicembre 1935, in una lettera a Maria Signorelli, Craig scrisse con tono amaro: «And now (this 1935) to be told clearly that all that was useless – and not wanted. That I can only be considered a friend if I shout loudly, if I advertise to all positively that I do love Italy more and more and more and that unless I do so I cannot be held as a friend of Italy. This is my big disappointment. For it is at the same time a criticism of artistry, which we know seldom states in a loud voice and always comes gradually and appears unexpectedly and always more or less in disguise», Gordon

Michoels non ebbe la stessa fortuna. Nel 1942 venne chiamato a presiedere il Comitato Ebreo Antifascista e si impegnò per la causa degli ebrei russi. Nel 1948 Stalin gli ordinò di recarsi a Minsk per giudicare alcune opere del Teatro Ebraico di Stato e lo fece uccidere, inscenando un incidente d'auto<sup>124</sup>.

Negli anni Cinquanta, rileggendo i suoi appunti sul viaggio a Mosca, Craig annota in prima pagina:

For, after all who am I?  
 I am not yet among the celebrated dead, or among the boomed dead-alives  
 who are still living.  
 The world knows there was a Stalin, a Mussolini, a Shaw & a Mr Maple.  
 But who is EGC?  
 Reply is: "I thought he was dead years ago"  
 But no, he is not yet dead [...] Irving – Stanislavsky – Rehinardt & Meyer-  
 hold are dead & gone.  
 I am last at carry on<sup>125</sup>.

Craig, lettera a Maria Signorelli del 30 dicembre 1935, in *Carteggio Craig-Signorelli*, cit., p. 40.

<sup>124</sup> Cfr. Natalija Vovsi-Michoels, *Mon père Salomon Mikhoëls. Souvenirs sur sa vie et sur sa mort*, Montricher, Les Editions Noir sur Blanc, 1990 (prima edizione russa 1983); Antonio Attisani, *Solomon Michoels e Vaniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Torino, Accademia University Press, 2013.

<sup>125</sup> Gordon Craig, *Italy and Russia in 1934-1935*, cit., p. 1.



Valentina Venturini

MARIANO DOLCI RACCONTA  
L'ANIMA DEI BURATTINI  
E DEI LORO BURATTINAI

Avevo 18 mesi quando è morta mia madre, e non ne ho nessun ricordo. Alla sua morte mio padre fu avvertito che sarebbe stato oggetto di una prossima espulsione dalla Francia. Era stato protagonista, nel 1929, della Fuga da Lipari portando in salvo Carlo Rosselli, Fausto Nitti ed Emilio Lussu. [...] Partì dunque per l'Argentina (1939) affidando me e mia sorella, io di 2 anni e lei di poche settimane, ai nonni Nitti. Dopo pochi mesi scoppiò la guerra e mio padre tornò in Italia quando avevo 27 anni. Sono nato due mesi dopo l'assassinio dei Rosselli e di secondo nome mi chiamo Carlo. [...] Ho vissuto l'infanzia e parte dell'adolescenza con i nonni, e sono stato nutrito a pane e antifascismo<sup>1</sup>.

Mariano Dolci

*La storia non è una cornice. Come un'introduzione*

Quando si guarda ai tanti teatri che abitano e hanno abitato la nostra storia si scopre una potente corrente sotterranea che la agita da millenni e che scorre parallela al grande fiume del teatro alimentandone il flusso e determinandone, a tratti, lo stesso scorrere. Quella corrente è fatta dai tanti teatranti per i quali prima che mestiere il teatro è modo di condurre e articolare la propria vita, il proprio essere nella storia, nella società, nella cultura.

Abbiamo la tendenza a chiamare “teatro” ciò che viene fatto nel teatro o come teatro, perdendo spesso di vista che quello che crediamo

<sup>1</sup> Così Mariano Dolci in Franco Bertolucci, *Il burattinaio “anarchico”*. *Intervista di Franco Bertolucci a Mariano Dolci*, «A Rivista Anarchica», n. 437, ottobre 2019, pp. 77-87: 83.

essere l'orizzonte di quel teatro ne è, invece, l'essenza: il suo legame, appunto, con la storia e con la cultura. Il suo esserne parte integrante.

In questa corrente ritrovo il teatro di Mariano Dolci, maestro burattinaio e di teatro di figura il cui magistero, più che quarantennale, spazia dal teatro professionale a quello sociale, dal teatro per l'infanzia a quello nei contesti di fragilità, con particolare attenzione agli ambiti dell'educazione e del disagio mentale.

Attraversando quel singolare collettivo rappresentato dai tanti teatri che compongono il teatro di Dolci si comprende come la storia non sia una cornice, ma un qualcosa che si intreccia fortemente con la vita e con il teatro. Arte, politica e società sono inscindibilmente intrecciate con il suo teatro, ne determinano cambiamenti, ne ridefiniscono confini e principi.

L'infanzia è il suolo sul quale andremo a camminare per tutta la vita, così come il primo spettacolo – che non corrisponde necessariamente al primo visto nella nostra vita, ma al primo che ci ha segnato, che ci ha parlato attivando la nostra immaginazione – è il nostro imprinting, segna il nostro cammino nel teatro e spesso nella vita. L'imprinting di Mariano Dolci è in un'infanzia nutrita a pane e antifascismo, e nell'incontro, nella Parigi degli anni Quaranta, al Théâtre des Marionnettes dei Giardini del Lussemburgo, con Guignol, burattino francese creato nel XVIII secolo da Laurent Mourguet e divenuto così popolare che in Francia il suo nome è sinonimo di “burattino”.

C'era una baracca e c'è tuttora. Mi divertivo moltissimo, ma non avrei mai pensato che questo genere di teatro mi avrebbe poi interessato da adulto. Anche perché il messaggio che mandavano gli adulti con il loro comportamento era che si trattava di una cosa per bambini, una cosa con poca qualità. Sono tornato a Parigi quarantenne, e sono tornato a vedere lo spettacolo, in cerca del “mio” Guignol. Sono rimasto meravigliato e deluso dal risentire le stesse battute che avevo sentito tanti anni prima, vedevo i bambini che si divertivano, ma si trattava di giochi di parole che, dopo quarant'anni, erano sempre gli stessi. Allora ho cominciato a capire come mai gli adulti erano poco interessati a questo genere di spettacolo<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Intervista a Mariano Dolci realizzata da Valentina Venturini nel corso della lezione sui temi: Il teatro di animazione in educazione e nel sociale. Il laboratorio teatrale di Reggio Emilia. Loris Malaguzzi e Gianni Rodari. I burattini, strumenti di mediazione in educazione e nel sociale, insegnamento di Tradizioni, mestieri, teatro vivo, a.a. 2021/22, Roma, 3 dicembre 2021, DAMS dell'Università Roma Tre, inedito.



Il suolo sul quale inizia a camminare la vita di Mariano Dolci è segnato dall'incontro con i burattini, dalle imprese del padre, dalla guerra e dalla figura del nonno, Francesco Saverio Nitti, al quale Mariano deve l'incontro con il teatro.

Nitti appartiene alla nostra Storia: economista, politico, presidente del Consiglio dei ministri del regno d'Italia e più volte ministro, convinto antifascista, in esilio prima a Zurigo e poi a Parigi, dove la sua casa vicino a Montparnasse, quella in cui viveva con figli e nipoti, diviene, per vent'anni, punto di riferimento per diversi oppositori del regime tra i quali Carlo Rosselli, Gaetano Salvemini, Pietro Nenni, Filippo Turati. Una delle sue figlie, Luigia, studiosa di lingue indiane e anche lei attivista antifascista, nel 1936 sposa Gioacchino Dolci, antifascista e anche lui esule a Parigi. Mariano, il loro primo figlio, nasce a Belgrado nel 1937, sua sorella a Parigi nel '39, ma la madre muore per un'embolia post partum.

Del padre, disegnatore ma in primis attivista antifascista, aderente al Partito Repubblicano e al movimento clandestino Giustizia e Libertà, del quale aveva disegnato il simbolo, tratterà un bel ritratto proprio Carlo Rosselli, che era stato suo compagno di confino a Lipari:

Dolci è il più intelligente di tutti. Tutto lo interessa, tutto comprende. Silvestri (che ha pure altre virtù) fa la ginnastica sistema Muller. Dolci fa la ginnastica con le idee. Tutti gli attrezzi sono buoni. Passa dalla radio alla filosofia, dalla musica alla biologia. Gran signore, deve tutto a se stesso. C'è in lui un distacco costituzionale da tutto ciò che forma l'ambizione dell'uomo normale. Anche nella lotta, lotta per ginnastica morale, per guardarsi dal filisteismo borghese. Naviga e vola con la stessa indifferenza con cui prepara uno schema radio<sup>3</sup>.

L'humus con la quale il padre e il nonno hanno alimentato il suolo di Mariano è fatta di ideali e di immagini germinate nella sua fantasia quando tentava di "figurarsi" alcune loro imprese, come la clamorosa fuga da Lipari, con la quale Gioacchino Dolci liberò i suoi ex compagni di deportazione, o come il famoso volo su Milano dell'11 luglio 1930, compiuto insieme a Giovanni Bassanesi, per sorvolare la città e gettare dall'alto centocinquantamila volantini di propaganda antifascista.

L'antifascismo, la guerra, gli ideali politici ed etici del padre, del

<sup>3</sup> Carlo Rosselli, *Scritti politici e autobiografici*, Napoli, Polis Editrice, 1944, p. 40.

nonno, e della famiglia, restano come semi da piantare nell'infanzia in crescita di Mariano.

Viene poi l'incontro decisivo. Il Maestro. Ognuno di noi, nel percorso della vita, incontra qualcuno o qualcosa (una persona, un'immagine, o un teatro o uno spettacolo o un libro o un autore) che in qualche modo ci definisce, che rappresenta la nostra tendenza naturale, come una vocazione, che può essere elusa, rimandata, ma che alla fine viene fuori. L'incontro, per Dolci, è stato con Otello Sarzi<sup>4</sup>, anche

<sup>4</sup> Figlio d'arte e partigiano nella resistenza con i fratelli Cervi, Otello Sarzi (Vigasio [VR] 1922 - Reggio Emilia 2001) è stato un grande burattinaio ma anche un maestro della costruzione delle maschere della Commedia dell'Arte e un innovatore nelle sperimentazioni e nella ricerca di nuovi materiali e di nuovi linguaggi formali. Avviato sin dall'infanzia al teatro dal nonno Antonio (1863-1948), e dal padre Francesco (1893-1974) – il primo burattinaio, il secondo burattinaio, capocomico e attore –, Otello fu giovane aiutante nella compagnia itinerante di famiglia, nella quale vide passare personaggi alle prime armi poi divenuti celebri, tra i quali Federico Fellini. Il padre, che nel 1921 fu tra i fondatori del Partito Comunista d'Italia (dal 1943 Partito Comunista Italiano), aveva studiato come attore a Bologna, seguendo i corsi di recitazione di Luigi Rasi, e durante la prima guerra mondiale, nel periodo trascorso al fronte (in Africa), aveva allestito spettacoli sia di burattini sia di prosa con l'aiuto di Giuseppe Di Vittorio, Ercole Buco e Umberto Bianchi, di idee socialiste. Insieme all'attrice Linda Bozzi, che diverrà sua moglie, fondò la compagnia Il teatro viaggiante dei Sarzi, gruppo teatrale che, durante il periodo della dittatura fascista, svolgeva un'intensa attività antifascista accogliendo persone ricercate dalla polizia. Dopo l'8 settembre Otello è stato impegnato nella lotta partigiana ricoprendo incarichi di comando. Il padre, insieme ad altri Sarzi tra i quali Otello, fondò la compagnia di prosa La Comune che rappresentava, anche nelle località più sperdute, testi a contenuto sociale. Nel novembre del 1951 a Novara, per rallegrare un gruppo di bambini sfollati a causa dell'alluvione del Polesine, Otello tirò fuori i vecchi burattini e improvvisò uno spettacolo. Fu in quel momento che si rese conto della potenza comunicativa dei burattini. Proprio a Novara inizia la collaborazione con Gianni Rodari, che gli chiese di costruire maschere per i bambini che impersonavano Cipollino, Atomino e altri personaggi da lui inventati. Da quel momento Sarzi si dedicò in maniera esclusiva al teatro dei burattini, rinnovando il repertorio tradizionale del nonno, inserendovi autori quali Alfred Jarry, Samuel Beckett e Bertolt Brecht e realizzando figure anche di grandissime dimensioni con tecniche innovative (magistrale l'impiego del lattice, idoneo a conferire espressività ai personaggi ed elasticità di movimento). Nel 1957 fondò, a Roma, il T.S.B.M. - Teatro Sperimentale dei Burattini e Marionette (che debutta con *Un uomo è un uomo* di Brecht), che nel 1967 viene accolto al Beat 72 per due stagioni, quasi in contemporanea con Carmelo Bene. Nel 1969, su richiesta dell'amministrazione comunale, la compagnia Sarzi si trasferisce a Reggio Emilia collaborando all'inizio del progetto di una nuova pedagogia per l'infanzia nato attor-

lui cresciuto a pane e antifascismo, grande burattinaio innovatore del teatro di figura italiano del Novecento, figlio e nipote d'arte. Durante il ventennio fascista i Sarzi continuarono a lavorare con il teatro intrecciando in esso il proprio impegno politico e civile, accogliendo persone ricercate dalla polizia (emblematico il caso di Aldo Cervi, col quale crearono un forte e duraturo rapporto di amicizia) e partecipando attivamente alla Resistenza come, in particolare, fece Otello che, impegnato nella lotta partigiana, dopo l'8 settembre ricoprì incarichi di comando. Quando Mariano ricorda l'incontro con Sarzi lo fa sempre usando la metafora di Pinocchio e Mangiafuoco. Otello fu il suo Mangiafuoco perché per lui, e per il suo teatro, Dolci lasciò la scuola (insegnava "Matematica e osservazioni scientifiche" in una scuola media) e la "sua" matematica.

Da Sarzi apprese il mestiere e due grandi insegnamenti: la necessità di interrogarsi sulla natura del pubblico e sul rispetto che gli è dovuto, in particolare quando questo pubblico è composto da bambini. Il che presuppone un cambio di prospettiva: quando si *sceglie* di rivolgersi a un pubblico bambino quel pubblico si trasforma, *d'embrée*, in un insieme, particolarissimo e complesso, di individui. È un pubblico – anche se a questo punto l'uso del termine suona scorretto –, che non si dà più per conosciuto e subordinato, ma che si sceglie e che si ha la necessità di conoscere. E la conoscenza è imprescindibile, se si vuole attivare una relazione, così come, a monte, la relazione è imprescindibile in quanto fine e luogo di questo teatro<sup>5</sup>.

Interrogarsi sul rispetto che è dovuto al pubblico significava lavorare per un pubblico di cui si cercava di conoscere il volto. Significava

no al pedagogo Loris Malaguzzi coordinatore della rete delle scuole dell'infanzia e dei nidi di Reggio Emilia, proseguendo nell'opera culturale ed educativa iniziata ai tempi della fondazione del suo Teatro Sperimentale. Il significativo patrimonio del suo teatro (centinaia di burattini, alcune baracche, manifesti, recensioni critiche, video, audio, foto e libri), è conservato dalla Fondazione Famiglia Sarzi <<https://www.fondazionefamigliasarzi.it>> (17/08/2022), presso il Museo Casa dei Burattini Otello Sarzi a Corte Tegge, Cavriago (RE). L'unico testo esistente su Otello Sarzi è quello di Fulvio De Nigris, *Otello Sarzi burattinaio annunciato*, Bologna, Patron, 1986.

<sup>5</sup> Fondamentali, a questo proposito, anche se applicate ad altro contesto teatrale, le riflessioni di Fabrizio Cruciani sul cambiamento del concetto di pubblico nella Francia della seconda metà del Novecento: Fabrizio Cruciani, *La resistibile ascesa del pubblico come popolo in Francia*, in Id., *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 150.

immaginarsi “un” teatro e inventarsi linguaggi per entrare in relazione con il pubblico che si era scelto.

«La fortuna che ha un attore – ripeteva Giovanni Moretti (1936-2019), tra i padri fondatori del movimento del teatro ragazzi e precursore dell’animazione teatrale in Italia – è quella di *trovare una sua lingua teatrale*, e dunque bisogna passare la vita a fare la punta alla propria matita...»<sup>6</sup>. Quando si sceglie di lavorare con l’infanzia è necessario rendersi conto che teatro non è solo “cose da dire”, ma cercare un “modo per trovare le cose da dire”, creare un linguaggio che permetta di entrare non tanto in *comunicazione* quanto in *relazione*. Ragionamenti impensabili in un’epoca in cui i bambini erano semplicemente bambini, categoria non definita e considerata facile anche dal punto di vista dello spettacolo.

I semi di questa piccola ma importante rivoluzione erano stati gettati dal pedagogista Loris Malaguzzi<sup>7</sup>, coordinatore delle rete di scuole e nidi d’infanzia comunali di Reggio Emilia, il quale, d’accordo con

<sup>6</sup> Il corsivo è mio.

<sup>7</sup> Loris Malaguzzi è considerato il fondatore della filosofia educativa della città di Reggio Emilia, motore della nascita e della costruzione della rete di scuole e nidi d’infanzia comunali. Nato a Correggio nel 1920, è stato maestro elementare a Sologno, piccolo paese delle colline reggiane che lasciò in lui un segno importante. Si è laureato in Pedagogia all’Università di Urbino nel 1940. «La sua vocazione di pedagogista ha inizio nella primavera del 1945, cinque giorni dopo la fine della guerra, quando gli giunge la notizia che in un sobborgo della città (Villa Cella), la popolazione con moto spontaneo aveva iniziato a edificare una scuola per bambini piccoli. [...] Malaguzzi fu colpito da questa iniziativa popolare spontanea, prese la bicicletta e corse lì mettendo a disposizione la sua cultura e le sue doti organizzative», Mariano Dolci, *Il burattino sulla scena educativa*, cit., n. 17, p. 21. È qui il nucleo della nascita del movimento di Reggio Emilia. Nel 1950, dopo aver seguito un corso di Psicologia presso il CNR a Roma, inizia a lavorare come psicologo per i bambini in difficoltà presso il Consultorio Medico Psicopedagogico Comunale di Reggio Emilia. Nel 1963, sempre a Reggio Emilia, contribuisce in modo importante a organizzare la prima rete di servizi educativi che include anche asili per bambini dai 3 ai 6 anni. Nello stesso anno viene aperta la prima scuola dell’infanzia comunale (per bambini da 3 a 6 anni) e nel 1971 il primo nido dell’infanzia comunale (per bambini dai 3 mesi ai 3 anni). Sulla sua esperienza come consulente in queste scuole, Malaguzzi ha realizzato un testo destinato agli insegnanti, pubblicato nel 1971 da Editori Riuniti: *Esperienze per una nuova scuola dell’infanzia – Atti del seminario di studio tenuto a Reggio Emilia il 18-19-20 marzo, 1971*. Nel 1980 ha creato, sempre a Reggio Emilia, il Gruppo Nazionale Nidi e Infanzia. Nel 1992 ha ricevuto il Premio Lego e nel 1993 il Premio Kohl. È morto a Reggio Emilia il 30 gennaio 1994.

l'amministrazione comunale, tra il 1968 e il 1969 invitò Sarzi e la sua compagnia per dar vita a un innovativo progetto culturale che segnerà la storia del teatro e della scuola e che è il primo atto di quello che poi sarà il "movimento delle scuole di Reggio Emilia", meglio conosciuto come Reggio Emilia Approach<sup>8</sup>. Ogni volta che Dolci e Sarzi entravano in una scuola, la loro attenzione era attratta da una frase affissa all'ingresso: «Il bambino può parlare cento lingue e noi gliene rubiamo novantanove». Era tratta da una poesia di Malaguzzi, *E invece il cento c'è*<sup>9</sup>, ed era una petizione di principio. Divenne il manifesto di un vasto movimento che allora in Italia stava operando per cambiare la scuola. Partiva da un'immagine diversa, ricca ed elevata, dei propri destinatari, i bambini, e degli strumenti espressivi da mettere a loro disposizione. In quel contesto Dolci apprese un altro insegnamento che sarà la base del suo teatro: i burattini e le marionette devono essere considerati linguaggi, in quanto permettono a chi li anima e a chi li costruisce di esprimersi e comunicare.

Luce e fuoco del movimento era stato anche Gianni Rodari, che aveva partecipato ai lavori delle équipes di Malaguzzi e arricchito le ri-

<sup>8</sup> Il Reggio Emilia Approach è una filosofia educativa per la scuola dell'infanzia nata in Italia grazie al pedagogo Loris Malaguzzi che operò nelle scuole dell'infanzia italiane nella provincia di Reggio Emilia negli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale. Tale filosofia è fondata sull'immagine di un bambino con forti potenzialità di sviluppo e soggetto di diritti, che apprende attraverso i cento linguaggi appartenenti a tutti gli esseri umani e che cresce nella relazione con gli altri. I bambini sono produttori e "costruttori attivi" delle proprie conoscenze e gli adulti sono aiutanti e guide nel processo di apprendimento. Sul Reggio Emilia Approach cfr., almeno, <<https://www.reggiochildren.it/reggio-emilia-approach/>> (17/08/2022).

<sup>9</sup> Loris Malaguzzi, *Invece il cento c'è*: «Il bambino / è fatto di cento. / Il bambino ha / cento lingue / cento mani / cento pensieri / cento modi di pensare / di giocare e di parlare. / Cento sempre cento / modi di ascoltare / di stupire di amare / cento allegrie / per cantare e capire / cento mondi / da scoprire / cento mondi / da inventare / cento mondi / da sognare. / Il bambino ha / cento lingue / (e poi cento cento cento) / ma gliene rubano novantanove. / Gli dicono: / di pensare senza mani / di fare senza testa / di ascoltare e di non parlare / di capire senza allegrie / di amare e di stupirsi / solo a Pasqua e a Natale. / Gli dicono: / di scoprire il mondo che già c'è / e di cento / gliene rubano novantanove. / Gli dicono: / che il gioco e il lavoro / la realtà e la fantasia / la scienza e l'immaginazione / il cielo e la terra / la ragione e il sogno / sono cose / che non stanno insieme. / Gli dicono insomma / che il cento non c'è. / Il bambino dice: / invece il cento c'è».

flessioni attraverso i suoi “Incontri con la Fantastica”<sup>10</sup>. L’incontro con Rodari, così come quello con Malaguzzi, segnerà nel profondo il fare e pensare teatro di Mariano Dolci. Un incontro che diventò frequentazione e collaborazione di lavoro:

Sarzi e i suoi amici hanno fatto molto per i burattini – scrisse poi Rodari nella sua *Grammatica della Fantasia* –. Ma io credo che abbiano fatto la cosa più importante quando hanno cominciato ad andare nelle scuole non solo per fare degli spettacoli, ma per insegnare ai bambini a fabbricarsi i loro burattini e a muoverli, a costruirsi le baracche, a preparare le scene, le luci, il commento musicale, a inventare storie, sceneggiarle e recitarsele. Mariano Dolci ha una bella barba da Mangiafuoco. Appena lo vedono, i bambini capiscono che possono aspettarsi da lui cose straordinarie. Mariano cava dal sacco alcune teste rotonde, bianche, e insegna ai bambini ad appiccicarvi il naso e gli occhi, a disegnarvi la bocca, a inventar loro un carattere e un corpo, a vestirle, a infilarci le dita... Nelle scuole per l’infanzia di Reggio Emilia la baracca dei burattini è un mobile fisso. In qualsiasi momento un bambino ci si può nascondere, acchiappare il suo burattino preferito e metterlo al lavoro. Se ci va anche un altro bambino, due storie diverse sono in scena contemporaneamente. I due bambini possono anche accordarsi e stabilire un turno: prima sarà il burattino A a prendere il bastone e picchiare il burattino B, poi sarà B a picchiare A. Ci sono bambini che parlano solo attraverso il burattino. Ci sono bambini che, mentre muovono il burattino-coccodrillo, si scansano vivacemente, per non essere mangiati. Sono ben loro che hanno le dita al posto giusto, nel corpo artificiale della belva: ma non si sa mai<sup>11</sup>...

All’esito del lavoro nelle scuole con la compagnia Sarzi, nel 1973

<sup>10</sup> Gli “Incontri con la Fantastica” (6-10 marzo 1972), rivolti agli insegnanti di Modena e Reggio Emilia, furono voluti e organizzati da Loris Malaguzzi e dal Comune di Reggio Emilia come momento di riflessione e formazione per gli insegnanti delle scuole dell’infanzia. Tali incontri prevedevano lezioni frontali teoriche con insegnanti e professionisti il pomeriggio (tra i quali, soprattutto Gianni Rodari), mentre la mattina era impiegata nella messa in pratica coi bambini dei concetti teorici espressi durante gli incontri. «Se avessimo anche una Fantastica, come una Logica, sarebbe scoperta l’arte di inventare [storie]»: questa è l’intuizione semplice e rivoluzionaria che Rodari sperimentò concretamente in quelle straordinarie giornate di formazione, durante le quali aprì la sua cassetta degli attrezzi, giocando con insegnanti e bambini a inventare storie, partendo da una parola sola che “cade come un sasso nello stagno”, o da due parole come in tante delle sue *Favole al telefono*, mettendo in campo ipotesi fantastiche, prefissi sbagliati, errori creativi, svelando la sua *Grammatica della fantasia*, manifesto teorico dedicato all’arte di inventare storie, pubblicato da Einaudi nel 1973, proprio all’indomani di quelle giornate.

<sup>11</sup> Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 91.

il comune di Reggio Emilia assume Dolci, creando per lui il ruolo del “burattinaio municipale” e affidandogli la direzione del “Laboratorio di animazione teatrale”, oggi “Laboratorio di animazione permanente Gianni Rodari”, diretto da Dolci per trent’anni. Burattini e burattinaio entravano nei “ruoli” della scuola. Dalle colonne della sua rubrica quotidiana su «Paese Sera», Rodari, alias Benelux<sup>12</sup>, definì quella decisione «un bell’esempio di creatività burocratica». Riteneva centrale la loro istituzionalizzazione nella scuola: «non perché qualcuno diventi artista, ma perché nessuno sia schiavo»<sup>13</sup>. Si era posto seriamente il problema di quale potesse essere il loro linguaggio specifico, la loro “grammatica”. Di quella che, anche attraverso la collaborazione con Dolci, definì “burattinologia applicata”.

Sono anni di piccole/grandi rivoluzioni, anni in cui il teatro esce dai luoghi deputati e dilaga nelle strade, nelle piazze, nelle classi delle scuole, sotto i tendoni dei quartieri periferici, nelle mense delle fabbriche, alla ricerca di un pubblico più ampio, diverso da quello costituito dai suoi frequentatori abituali. Un pubblico fino ad allora escluso dal consumo degli spettacoli; un pubblico con il quale ingaggiare un dialogo e con il quale lavorare in relazione. Contro l’*habitus* mentale (e culturale) che considerava il teatro un accadimento preordinato proposto da un gruppo specialistico a una collettività di cui si postula un atteggiamento passivo; contro un approccio professionistico subordinato all’estetica del prodotto e al meccanismo dello spettacolo-merce. L’obiettivo è quello di pensare il teatro come forma espressiva della collettività e, anche, come un linguaggio attraverso il quale far incontrare componenti diverse della stessa società.

È in questo contesto che nasce il movimento del teatro ragazzi (con tutte le riflessioni del caso, oggi ancora in discussione: “per”?, “coi”?, “dei”? ragazzi); e che il rapporto tra chi agisce e chi assiste si ribalta quasi naturalmente dando vita all’animazione teatrale (all’epoca chiamata “drammatizzazione”), alle cui radici troviamo Franco Passatore e Silvio Destefanis, fondatori di quello che di lì a pochi anni sarebbe diventato il Teatro Gioco Vita che nel 1974 viene invitato a Reggio Emilia per realizzare le sue “Esperienze di gioco e animazione

<sup>12</sup> Dal 1973 al 1980 Rodari firma, con lo pseudonimo di Benelux, il corsivo di prima pagina del «Paese Sera» su temi politici, di cronaca e di costume.

<sup>13</sup> Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, cit., p. 3.

teatrale”. Era un progetto ideato e coordinato da Diego Maj, ancora oggi direttore artistico del gruppo, che lasciò in Dolci un segno importante.

Se credete nelle possibilità espressive dell’uomo-bambino, libero dagli schemi di una tradizione culturale e dalle repressioni di un sistema educativo, se siete convinti di essere in confronto a lui molto meno espressi ed espressivi; se pensate che attraverso la drammatizzazione da parte del bambino del ruolo degli adulti egli percepisca attivamente le nostre ambiguità per rifiutarne completamente la funzione di depositari dell’educazione e della cultura; se pensate di trasferire il gioco e la felicità dagli eccezionali momenti del tempo libero a tutti i momenti della vita e quindi soprattutto nelle ore di scuola; se credete che l’espressione sia un bene di tutti, mentre l’arte sia il battage pubblicitario del sistema che la produce; se pensate di essere utili ai bambini con queste premesse, anche se vi sentite impreparati ad assolverne i compiti, *allora restate con noi a lavorare, i bambini saranno i nostri educatori*<sup>14</sup>.

Siamo di fronte a uno sconvolgimento: il passaggio dell’attenzione dallo spettacolo (che sia quello fatto “per” i bambini o che sia il saggio finale fatto “con”/“dai” bambini) al processo. Offrire gli spettatori come spettacolo, trasformarli in attori<sup>15</sup>, significava trarre il massimo profitto dall’inversione delle parti tra spontaneità e mestiere, ambito nel quale i bambini offrivano un ideale terreno di ricerca.

La prima scoperta teatrale di Mariano non sono stati i burattini, ma il modo di farne teatro di Otello Sarzi; a questa scoperta si è collegata quella della loro straordinaria potenza in educazione, e poi quella, anche questa insospettata, nel contesto del disagio mentale. Era il 1973, l’anno in cui Dolci era stato assunto come “burattinaio municipale”. L’impegno nella scuola lo appassionava al punto da decidere di lasciare la compagnia Sarzi per dedicarsi completamente a quello. E, insieme, a una nuova opportunità, apparsa, per caso, sul suo orizzonte. Una sera faceva spettacolo, in piazza, con la compagnia Sarzi. Quella sera la direzione era affidata a lui. Tra il pubblico c’era un gruppo di ragazzi con

<sup>14</sup> Franco Passatore, *Io ero l’albero, tu il cavallo*, Rimini, Grimaldi, 1972, p. 12. Il corsivo è dell’originale.

<sup>15</sup> Come aveva teorizzato Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à M. d’Alembert sur les spectacles*, Amsterdam, 1758, édition critique par Maximilien Fuchs, Lille, Giard/Genève, Droz, 1948. Trad. it. Jean-Jacques Rousseau, *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Firenze, Sansoni, 1971, p. 269.



gravi problemi mentali, portati ad assistere allo spettacolo dall'equipe medica che li aveva in cura. Nessuno aveva avvertito la loro presenza e nessuno se ne sarebbe accorto se, al termine dello spettacolo, i medici, sorpresi delle reazioni dei ragazzi, non fossero andati a parlarne con Dolci. Di qui nacque la collaborazione con l'ospedale psichiatrico di Reggio Emilia – dove, per undici anni, ha condotto ateliers di burattini con finalità terapeutiche –, e poi quella nei centri diurni e, ancora, nell'ospedale psichiatrico giudiziario.

L'incontro con il disagio mentale ha generato in Dolci la necessità di concepire e, anche, di costruire un'altra lingua da dare al suo teatro, anche questa modellata sulle caratteristiche specifiche dei propri destinatari e arricchita, modificata e adattata, costantemente, in relazione agli obiettivi che quel teatro si prefiggeva e alle reazioni, di volta in volta diverse, dei suoi beneficiari. È quello che Dolci chiama "traduzione", ovvero la necessità di tradurre e adattare il linguaggio dei burattini al contesto in cui lo si usa.

In questi percorsi trasversali, oltre a stimolare la creazione di diverse lingue teatrali, i burattini hanno svelato a Dolci un altro dei loro principi fondativi: la capacità di far incontrare componenti diverse della stessa società che altrimenti non sarebbero entrate in contatto. All'inizio i bambini sono stati il tramite per far arrivare questo teatro nell'ambito del disagio mentale. Alla fine, che poi coincide con un altro inizio, il disagio mentale ha come richiamato a sé i bambini, usandone la stessa lingua teatrale. All'indomani della legge Basaglia, Dolci scelse di continuare il lavoro con i malati di mente organizzando laboratori teatrali permanenti nei centri diurni. Ebbe la geniale idea di proporre gli spettacoli del suo gruppo non al "solito" pubblico che li seguiva in ospedale (medici, infermieri, altri pazienti e familiari), ma ai bambini delle scuole dell'infanzia, innamorati dei burattini e sinceri per istinto.

Il corto circuito generato da quest'incontro poco ortodosso ha creato relazioni inaspettate. Ma cos'è il teatro, in ogni sua lingua o declinazione, se non, anzitutto, arte della relazione?

Ancora una volta lo spettacolo non era il fine ma il mezzo, ed era necessario per creare la *relazione*.

Lo scopo, appunto, era un altro e passava attraverso la *valorizzazione* e il *senso* del processo. Dolci è sempre consapevole della doppia strada del teatro, del valore pieno che questo può raggiungere se non si separano i due momenti, e per questo ha sempre curato tutte le singole

tappe per evitare che il momento finale dello spettacolo potesse compromettere i “benefici” del processo.

Come racconta la loro presenza nella storia del teatro e della società, i burattini si sono spesso rivelati una modalità espressiva congeniale all’essere umano. Linguaggi cui affidare l’espressione di sentimenti ed emozioni spesso neanche intuiti. I burattini aspirano a una loro libertà, hanno la tendenza a prendere la mano al burattinaio e a fargli dire cose che questi non aveva preventivato: «sono convinto – sottolinea Dolci a ogni sua lezione – che il creatore abbia molto da imparare (su se stesso) da come si comporta il suo personaggio». Sembra fargli eco Ettore Petrolini: «l’uomo tiene il burattino attaccato a se stesso come la chitarra, che è l’unico strumento che si suona attaccato al nostro corpo, di modo che ci sembra di suonare noi stessi»<sup>16</sup>. Come se l’assenza di distanza creasse una relazione intima tra l’oggetto e il suo manipolatore, una relazione profonda che oltrepassa e svuota di senso la convinzione che vorrebbe l’oggetto completamente asservito al suo animatore e l’animatore *deus ex machina* di una figura inerte, soffio vitale di un corpo e di un’anima altrimenti inesistenti. Sono invece molti i maestri burattinai a vedere il burattino come un’aspirazione con cui confrontarsi e identificarsi. L’altro da sé che raccoglie i desideri, i limiti e le fantasie del suo manovratore. Un “altro” che però può essere tale solo perché dotato di una vita propria, capace di staccarsi, piano piano, dall’anima di chi lo manovra. In molti burattinai torna, come una costante che Dolci colloca tra gli “universali del burattino”, la convinzione che questi abbia una sua tendenza all’autonomia e che quella tendenza sia il suo segreto. Ogni burattino ha un’anima, una vita e un carattere che preesistono alla sua creazione e che sono determinati, anche, dall’essenza della materia che lo compone. Senza contare che, come rilevano molti burattinai costruttori dei loro burattini, anche i materiali hanno una loro anima e una loro forza che influenza la forma, il carattere, le azioni e le parole del burattino. Così come ogni burattinaio degno di questo nome è convinto che la manipolazione del fantoccio sia influenzata dall’“anima” del burattino.

Come se un oscuro frammento d’anima trasmettesse un suo segre-

<sup>16</sup> Cfr. «Minerva. Rassegna internazionale», anno 1936, p. 343.

to messaggio alla mano e di qui al cuore dell'animatore, influenzandone la voce e il pensiero<sup>17</sup>.

Il senso di questo scritto è nella scheggia di uno specchio che, dal volto di Mariano Dolci, fa emergere i principi che definiscono il suo teatro. Il volto dello specchio è quello, noto, del maestro del teatro di figura che ha lavorato con Rodari e Malaguzzi nelle scuole, nel teatro sociale, nei manicomi, nei contesti di disagio. È il volto che emerge dai suoi scritti<sup>18</sup> e dai numerosi studi a lui dedicati.

Lo specchio di cui parlo è però poco più che una cornice con al centro una grossa scheggia costituita dalla sua voce che è come un gorgo che risucchia i tratti del volto. Seguire quella voce è come guardare quel volto attraverso la scheggia: lo specchio ritrae le fattezze conosciute, ma la scheggia rileva la sua essenza o, meglio, quella che, per me, è la sua essenza. Apparentamenti, legami, collegamenti, rapporti che vanno avanti e indietro nei contesti da lui frequentati con il teatro ridefinendone i principi e i confini, l'ethos e la tecnica.

Il racconto che segue è tratto dalla viva voce di Mariano Dolci: una voce che ho lasciato emergere montando e mescolando brani tratti da una lunga intervista da me realizzata in occasione di una delle lezioni

<sup>17</sup> Guido Ceronetti, *La marionetta e l'anima*, in *Dare gioia è un mestiere duro: trent'anni più due del Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti*, a cura di Andrea Busto e Paola Roman, Caraglio (CN), edizioni Marcovaldo, 2002, p. 176. Il testo citato era già apparso in Id., *La vita apparente*, Milano, Adelphi, 1982 e poi in Id., *Marionettista*, Mantova, edizioni Corraini, 1993.

<sup>18</sup> Tra i quali: *I burattini. Strumento pedagogico per la scuola*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1972; *La mano e il burattino*, Milano, Fratelli Fabbrini, 1977; con Maria Pia Prodi, *Costruire il burattino (proiezioni e identificazioni di pazienti psicotiche (I))*, «Rivista sperimentale di freniatria», vol. CVII, Suppl. al Fasc. 1, 1983, pp. 316-324 <<https://www.rivistafreniatria.it/VediMacro.phtml?IDMacro=1332&sLang=IT>> (17/08/2022); con Maria Pia Prodi, *Comunicare attraverso il burattino (Drammatizzazione di pazienti psicotiche)*, «Rivista sperimentale di freniatria», vol. CVII Suppl. al Fasc. 1, 1983, pp. 325-328 <<https://www.rivistafreniatria.it/VediMacro.phtml?IDMacro=1333&sLang=IT>> (17/08/2022); con Vito Minoia, *Il burattino sulla scena educativa. L'esperienza di Mariano Dolci nelle scuole dell'infanzia italiane* [2009, *Dialogo sul trasferimento del burattino in educazione*], Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2020; con Paula G. Eleta, *Il burattino poliglotta 2.0: un approccio innovativo per l'apprendimento delle lingue seconde e straniere* [2017], s.l., edizioni Amazon, 2020; *Burattini di mediazione nelle carceri in Francia*, «L'integrazione scolastica e sociale», vol. 19, n. 2, maggio 2020, pp. 57-62.

che ogni anno tiene per il mio corso Tradizioni, mestieri, teatro vivo<sup>19</sup>, frammenti ricavati dalle lezioni da lui tenute negli anni precedenti<sup>20</sup>, da un'intervista realizzata da Franco Bertolucci nel 2019<sup>21</sup>, da un suo intervento al Festival dell'Outsider Art e dell'Arte Irregolare<sup>22</sup> e da parole, frasi e intuizioni provenienti dagli scambi avuti in occasione della redazione di questo scritto.

## Mariano Dolci

### *Infanzia e antifascismo*

Io e mia sorella fummo iscritti a scuola sotto falso nome: c'era il timore di ritorsioni fasciste per compiacere Mussolini e per condizionare mio nonno. Nella prima infanzia tutti ci parlavano in francese per non farci scoprire a scuola e ci era raccomandato di non parlare con i tedeschi. Di fronte a noi gli adulti in casa parlavano delle notizie che arrivavano a mezza voce, in italiano e per sottintesi; questo per proteggerci e non turbarci inutilmente, ma anche per evitare che potessimo parlare con i compagni di scuola di quello che si diceva in casa. A quanto potevo capire succedevano cose brutte, sentii nominare un paio di volte il Vélodrome d'Hiver<sup>23</sup> dove erano radunati anche bambini, e più volte la parola ebrei. Una grande carta dell'Europa era affissa nel soggiorno, e un filo di lana rossa pendente dall'alto, reso teso da un peso di quelle monetine con il buco, tracciava la linea angolosa del fronte per via degli spilli che venivano spostati a ogni notizia certa venuta dal fronte.

<sup>19</sup> Mariano Dolci, *Il teatro di animazione in educazione e nel sociale. Il laboratorio teatrale di Reggio Emilia. Loris Malaguzzi e Gianni Rodari*, lezione del 3 dicembre 2021 nell'ambito del corso Tradizioni, mestieri, teatro vivo, a.a. 2021/22, docente Valentina Venturini.

<sup>20</sup> In particolare quella del 18 marzo 2021: *I burattini, strumenti di mediazione in educazione e nel sociale*, lezione tenuta nell'ambito del corso Tradizioni, mestieri, teatro vivo, a.a. 2020/21, docente Valentina Venturini.

<sup>21</sup> Franco Bertolucci, *Un burattinaio anarchico. Franco Bertolucci intervista Mariano Dolci*, cit.

<sup>22</sup> Mariano Dolci, *Burattini per dirlo*, intervento al Festival dell'Outsider Art e dell'Arte Irregolare, Bologna, 2-4 ottobre 2020, video <<https://www.festivalarteirregolare.it/mariano-dolci/>> (17/08/2022).

<sup>23</sup> Il Raffle du Vel' d'Hiv, rastrellamento del Velodromo d'Inverno, fu la più grande retata di ebrei condotta sul suolo francese durante la seconda guerra mondiale: tra il 16 e 17 luglio del 1942 più di tredicimila ebrei, tra cui molti bambini, vennero arrestati a Parigi per essere mandati nei campi di sterminio nazisti.

Per il nonno era un periodo doloroso, considerata la sua radicata germanofilia; apprendere che gli orrori nazisti erano perpetrati dal popolo che aveva prodotto Beethoven, Goethe, Schopenhauer... Quando fui più grande mi disse, con la sua ben nota mancanza di modestia: “Sono tra le quattro persone in Italia che hanno letto e capito tutto *Il Capitale* di Marx”.

Un giorno, una lunga macchina nera si portò via il nostro vicino, il signor Levi e sua moglie e non li rivedemmo più. Per qualche tempo ogni giorno vennero un paio di soldati ad accudire i numerosi canarini dei Levi. Questa sensibilità per evitare sofferenze agli animali sembrava scandalizzare gli adulti di casa, ma non me bambino. Un giorno portarono via i canarini e poi anche mio nonno. Ricordo quando tornò a casa dalla prigionia, due anni dopo, tosato, con grossi scarponi chiodati e un cappotto militare che, considerata la sua bassa statura, gli arrivava fino ai piedi<sup>24</sup>.

Seppi successivamente che anche parenti del ramo francese della mia famiglia avevano aderito alla resistenza, tra cui lo zio Francis Halbwachs e suo fratello Pierre (ebreo e comunista, una funesta combinazione in quel contesto), che poi fu inviato nel campo di concentramento di Buchenwald in Germania insieme al padre Maurice che vi morì.

Poi, finalmente, nell'agosto del '44 Parigi fu liberata. Finalmente perché negli ultimi giorni i bombardamenti erano continui e sempre più rumorosi. Noi dormivamo su materassi per terra lontani dalle finestre. Sul cielo c'erano grandi aerostati detti salsicce e per le strade camion e carri armati dell'esercito tedesco in ritirata. Alcuni stranamente erano carichi di biciclette, macchine da cucire o altro. C'era l'obbligo di tenere le finestre aperte e di non affacciarsi. A mia nonna venne un colpo quando suonarono alla porta e comparvero due soldati tedeschi. Erano poco più che bambini, con gli elmetti troppo grandi per loro, erano pallidi e stremati, volevano solo un po' d'acqua per riempire le borracce. Dopo i tedeschi cominciarono a passare a tutta velocità le auto dei partigiani con le bandiere con la croce di Lorena e la scritta FFI<sup>25</sup>. Quando fecero prigionieri degli ufficiali in una casa vicino la nostra i miei ci svegliarono e ci unimmo alla folla festante che insultava questi giganti della guerra pallidi e umiliati. I miei zii erano commossi:

<sup>24</sup> Il 30 agosto 1943 i nazisti prelevarono Francesco Saverio Nitti dalla sua casa parigina per internarlo, insieme con gli ex presidenti francesi Édouard Daladier e Paul Reynaud, in una località tirolese da dove fu liberato dalle truppe francesi il 2 maggio 1945. La drammatica esperienza della deportazione, che traspare negli scritti di quel periodo (Francesco Saverio Nitti, *Meditazioni dall'esilio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1947) fu da lui raccontata nel *Diario di prigionia* (vol. V degli *Scritti politici*, pubblicato postumo, Bari, Laterza, 1967).

<sup>25</sup> La croce di Lorena era il simbolo di France Libre, movimento di liberazione e resistenza francese nato durante la Seconda guerra mondiale. L'acronimo FFI stava per Forces Françaises de l'Intérieur, nate, nel 1944, dalla fusione dei principali raggruppamenti militari della Resistenza interna francese.

“Vi abbiamo svegliati perché vediate questo spettacolo che noi abbiamo aspettato per venti anni”.

*Dalla scuola al teatro. Il Maestro*

Da ragazzo, e poi da universitario, frequentavo la Facoltà di Scienze naturali perché ero interessato all’etnologia. Catturavo e studiavo la fauna sotterranea, facevo parte del Circolo Speleologico Romano<sup>26</sup>. In quel periodo non ero particolarmente interessato al teatro; ero molto impegnato politicamente, scrivevo articoli su giornali anarchici e partecipavo alle manifestazioni di protesta. Insegnavo Matematica e osservazioni scientifiche in una scuola media e già conoscevo Otello Sarzi, un burattinaio di grande talento che, tra l’altro, abitava vicino a casa mia. Non aveva una lira, ha passato anni in cui è riuscito a fare un solo spettacolo. Un anno intero per uno spettacolo e l’anno seguente due. Eravamo amici, frequentava casa nostra, gli prestavo le scarpe buone quando doveva andare a fare bella figura per cercare di vendere gli spettacoli. All’epoca frequentavo giovani dell’estrema sinistra, ma erano grandi rivoluzionari a chiacchiere. Otello, invece, la Resistenza l’aveva fatta veramente, con le armi, i suoi racconti erano affascinanti, faceva parte del gruppo dei fratelli Cervi in Emilia. Ho così iniziato a seguire i suoi spettacoli e presto ho scoperto che erano tutti legati da un nesso, anche quelli per bambini, anche quelli “leggeri”: c’era sempre un legame di solidarietà umana e di pace. Ripensandoli mi commuovo ancora. Lentamente avevo cominciato a seguire la compagnia, a scaricare i bauli, a montare la baracca e, a poco a poco, ad avere piccole mansioni: “potresti fare la farfalla quando passano le oche?”. Pian piano mi sono interessato e ho cominciato a essere parte integrante della compagnia, arrivando anche a dare dei contributi alla preparazione degli spettacoli. Ho la presunzione di dire che negli anni in cui sono stato con Otello almeno uno spettacolo l’ho fatto io: si chiamava *Finestra sull’infinito* ed era tratto da un racconto di Borges. Otello non solo lo ha accettato, ma lo ha rappresentato in giro per il mondo, quando è partito per l’India e poi per l’Africa.

Per me, come per chi voleva occuparsi di burattini, la conoscenza di un maestro come Sarzi è stata un privilegio, ma dovevi ascoltarlo e insieme osservarlo lavorare. Non spiegava, mostrava: non aveva la stoffa del maestro, di quello che insegna. Era naturale: seguiva, nel mestiere, quella che aveva appreso come una seconda natura, quando a tre/quattro anni aveva cominciato a usare i burattini lavorando in baracca con suo nonno che era diventato cieco. Otello aveva il compito di portargli i burattini già “aperti”, al cambio di scena di buttare quello che

<sup>26</sup> Fondato il 5 luglio 1904, il Circolo Speleologico Romano è una delle prime associazioni speleologiche dell’Italia centrale; promuove la conoscenza geografica, la ricerca e la documentazione scientifica del mondo sotterraneo. Cfr. <<http://www.circolospeleologicoromano.it/csr/>> (17/08/2022).

non serviva più e di fargli trovare subito ciò che serviva per la scena successiva. Essendo in arte dai suoi tre-quattro anni, non riusciva a capire le nostre difficoltà di persone della piccola borghesia che andavamo lì e pretendevamo di fare delle prove prima di andare in scena. Lui non capiva, si limitava a dire: “tu fai questo”, “tu entri quando lui esce...”. E allora dovevamo fare le prove da soli, quando lui non c’era. Per educarci all’improvvisazione gli piaceva farci delle trappole: quando toccava a lui dare la battuta la cambiava perché dovevamo riuscire a ricucire il filo dello spettacolo. Ho cominciato a partecipare sempre più intensamente alla vita e all’attività della compagnia e quando Otello, nel 1961, creò a Roma il Teatro sperimentale dei burattini e delle marionette – TSDM, mi sono subito iscritto ricevendo la tessera numero 2, che conservo ancora.

Conciliare il lavoro nel teatro con quello nella scuola era sempre più difficile, insegnavo a più di 60 chilometri da Roma, spesso finivamo lo spettacolo a mezzanotte o all’una e la mattina seguente, alle 8.30, dovevo essere in classe. Ho dovuto scegliere. E ho fatto come Pinocchio che non si presenta a scuola e segue il circo di Mangiafuoco. Ho lasciato l’insegnamento per entrare nella compagnia di Sarzi come professionista.

A quel tempo Otello era un pioniere, perché cercava di riformare il repertorio non limitandosi a lavorare sul rinnovamento dei materiali e delle modalità di animazione, ma partendo dal tentativo di ribaltare l’idea che era alla base del teatro dei burattini, quella che era, ormai, il suo scontato sottinteso, ossia che si trattasse di un teatro minore, folcloristico, popolare e, soprattutto, “per bambini”, ossia per un pubblico facile, che richiede uno sforzo minore. La sua “ardua impresa” era invece quella di presentare i burattini come “qualcosa di impegnato” (rappresentava Majakovskij, Garcia Lorca, Brecht, Beckett, Irvin Shaw), come un teatro rivolto, insieme, a un pubblico bambino e a un pubblico adulto, capace di parlare a entrambi, come molto teatro di figura del passato anche prossimo (penso al ciclo dei pupi siciliani).

È stato il primo a fare spettacoli non esclusivamente dedicati all’infanzia, anzi alcuni erano troppo difficili per i bambini. E questo, a quell’epoca, spaventava e, anche, allontanava perché vigeva il pregiudizio che se una cosa era “impegnata” doveva essere noiosa. In realtà la compagnia viveva sugli spettacoli per le scuole, ma, per rispondere a una nostra esigenza, una o due volte l’anno riuscivamo a fare uno spettacolo sui temi che ci interessavano e a proporlo non dico proprio gratis, ma quasi.

### *Dal teatro alla scuola. Il movimento di Reggio Emilia*

Alla fine degli anni Sessanta l’amministrazione comunale di Reggio Emilia, insieme al pedagogo Loris Malaguzzi propose a Sarzi e alla nostra compagnia una lunga tournée nelle scuole comunali dell’infanzia. A Reggio Otello era conosciuto, era stato un partigiano coraggioso e aveva combattuto nella lotta di liberazione a fianco dei fratelli Cervi. Ho conosciuto papà Cervi e ho visitato la

sua casa, ho frequentato quell'ambiente; ho incontrato anche Don Dino Monari, il sacerdote della Repubblica partigiana di Montefiorino che ha resistito ai tedeschi con le armi. Era la prima volta che affrontavo un pubblico di bambini piccoli, ed è stata un'esperienza che mi ha segnato profondamente. Lavorando al fianco di Sarzi ho compreso che i burattini erano diversi da come ero abituato a vederli e a concepirli, che potevano esprimere cose che gli attori umani, con i loro linguaggi, non sarebbero mai riusciti ad esprimere. E che le tradizioni, anche quelle più rigide degli ultimi sprazzi della Commedia dell'Arte, di Arlecchino, Brighella, Sandrone, eccetera, possono esprimere anche cose attuali. Il rispetto della tradizione non significa mancanza di libertà, al contrario!

A Reggio Emilia ho avuto il privilegio di collaborare con Malaguzzi e con tutta la sua équipe, perché Malaguzzi è stato geniale, ma è stata tutta una città che ha contribuito a creare quella determinata situazione, sono state soprattutto le donne. In quei luoghi c'era una tradizione di mondine. Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento le donne dovevano allontanarsi da casa per più di quaranta giorni per la raccolta del riso. Questa era una grande novità, perché fino ad allora era impensabile che una donna lasciasse la famiglia per un periodo così lungo. Tra queste donne si creò uno spirito di solidarietà: chi partiva lasciava i figli alle donne che non partivano le quali presero l'abitudine di organizzarsi per gestire il gruppo dei bambini. Ben presto queste donne compresero che riunire i bambini in gruppo aveva degli effetti positivi e negli anni continuarono a tenerli insieme, anche quando non ne avevano la necessità. Sono nati così degli embrioni di scuole libere, scuole spontanee fatte da genitori. Ma il fascismo non poteva accettare l'esistenza di scuole non statali e nel 1938 ne decretò la chiusura. Quando, alla fine della seconda guerra mondiale, esattamente una settimana dopo la liberazione, Malaguzzi è arrivato in un sobborgo di Reggio Emilia, Villa Cella, le donne avevano materialmente costruito una scuola per l'infanzia. È un fatto stupefacente: per loro la prima cosa da fare, in una città distrutta dai bombardamenti, una città in cui mancava tutto, dal cibo a qualsiasi servizio, era costruire una scuola per i loro bambini. La realizzarono in una settimana, raccogliendo e riciclando le macerie lasciate dalle bombe. Quella scuola esiste ancora e sulla facciata è stata posta una lapide in ricordo di quell'evento. Cinquant'anni dopo con Malaguzzi siamo andati a intervistare le anziane ancora in vita chiedendo loro le ragioni di quel gesto: "volevamo una scuola per i nostri figli, una scuola che fosse con la nostra cultura". Esistevano anche altre scuole, come quelle gestite dalle suore, ma le donne volevano che i loro bambini vivessero della loro cultura e della loro solidarietà. È interessante come Malaguzzi abbia ascoltato queste donne che si fecero maestre della loro scuola. E come abbia contribuito a diffonderne le idee e le proposte educative, soprattutto quando, con grande difficoltà, è diventato direttore delle scuole dell'infanzia. Le scuole comunali facevano fatica a nascere, ed è stata un'impresa far capire che le scuole dovevano essere laiche e di tutti.



*I burattini sono un linguaggio*

Furono le educatrici, costantemente impegnate a sperimentare insieme ai bambini i linguaggi espressivi più vari, a scorgere nei burattini un altro tra questi. Al termine della nostra lunga tournée le maestre chiesero a Malaguzzi, e all'amministrazione comunale, di trovare il modo di ospitare la compagnia per un certo tempo, in modo da poter carpire tutti i nostri segreti. Era il 1971. Malaguzzi organizzò dei corsi di aggiornamento per le educatrici di Reggio Emilia e di Modena. I corsi di costruzione e di animazione, ai quali si erano iscritte una quarantina di insegnanti, si svolgevano sul grande palcoscenico del Teatro Municipale di Reggio Emilia a sipario chiuso. Li conducevamo Otello Sarzi, suo figlio Mauro e io che, in quanto ex-insegnante, ero particolarmente interessato a questa esperienza. Malaguzzi era sempre presente e interveniva continuamente, riprendendo e commentando le dichiarazioni per poi piegarle verso prassi educative innovative e verso una nuova immagine di bambino. Fin dai primi incontri mi resi conto che quello che in quanto burattinai cercavamo di trasmettere non era ciò che poi serviva realmente in una comunità di bambini piccoli; l'ottica e le finalità dei professionisti erano completamente diverse da quelle degli educatori. Fu pertanto la frequentazione delle insegnanti, con le loro perplessità, a far nascere in me degli interrogativi sul senso del nostro lavoro: "questi prodotti sono troppo pesanti per un bambino, o troppo costosi... questi procedimenti di costruzione troppo lunghi, ... questi strumenti sono difficili da usare e pericolosi, queste colle e queste tempere sono tossiche ecc.". Queste riflessioni mi portarono a chiedermi perché i burattini dovessero rimanere nelle mani dei professionisti e se non potessero, invece, trasferirsi in quelle delle maestre e, infine, in quelle dei bambini. Mi resi conto che ero portatore di qualche competenza, ma che dovevo cambiare atteggiamento: invece di continuare a impartire lezioni, mi sono messo al servizio delle scuole, visitandole ogni giorno come una specie di consulente. Seguivo i loro progetti cercando il modo di collaborarvi. Da parte mia si trattava di operare una sorta di "traduzione" dei miei strumenti per trasferirli dal mondo dello spettacolo a quello dell'educazione. L'ambiente era molto vivace, intelligente, in continua sperimentazione, e si respirava un entusiasmo coraggioso. Così maturai l'idea di trasferirmi definitivamente a Reggio Emilia. Nel marzo del 1972 venne Gianni Rodari per gli "Incontri con la Fantastica"<sup>27</sup>, ai quali ho partecipato. Il giorno della vigilia mi trovavo in una scuola intento a seguire i bambini che costruivano i loro burattini, quando entrarono Malaguzzi e Rodari il quale rimase colpito e quasi affascinato dal nostro lavoro: "ogni bambino costruisce il suo burattino e poi fanno lo spettacolo?". "No, veramente cerchiamo di farli parlare e di farli improvvisare tra di loro". "Ma vi ci vorrà un tendone, una baracca?". "Lo abbiamo costruito nella scuola". È questo che colpì Rodari, questo quello che per lui era l'"importante": avevamo portato i burattini

<sup>27</sup> Cfr. nota 10.

nelle scuole non solo per fare spettacoli, ma per insegnare ai bambini a costruirli e a muoverli, a inventare storie per loro mettendo in moto la loro fantasia.

### *La Spagna dopo Franco*

La mia conoscenza con Rodari si approfondì nel luglio 1977, quando ebbi il privilegio di far parte del gruppo di esperti invitati nella Spagna appena liberata dalla dittatura fascista a tenere corsi alla Escola d'Estiu (scuola d'estate) di Barcellona organizzata dall'associazione di insegnanti Rosa Sensat. Questa scuola estiva nata e cresciuta all'epoca della Repubblica fu ovviamente proibita durante la dittatura. Tuttavia negli ultimi anni del fascismo la Escola d'Estiu riusciva a svolgersi clandestinamente; gli eroici partecipanti iscritti rischiavano molto per il solo fatto di riunirsi. Alla prima scuola estiva finalmente libera nel 1977 si iscrissero 10.000 insegnanti a 300 corsi di formazione. I formatori erano quasi tutti catalani fatta eccezione per 11 italiani che i compagni spagnoli avevano in precedenza avuto modo di conoscere viaggiando in Italia con visto turistico (in realtà per incontrare situazioni, comprare libri e conoscere persone e novità educative come non era possibile fare in Spagna). Quattro simpatiche compagne erano venute, negli anni precedenti, a Reggio Emilia per conoscere il mio lavoro e così fui tra gli invitati insieme a Rodari e altri. Trascorremmo due settimane di grande festa e di studio dove i catalani poterono finalmente parlare la loro lingua (proibita per quarant'anni) e riappropriarsi della loro imponente tradizione educativa. Vi era un'immensa fame di informazioni, di aggiornamenti e voglia di uscire dall'oscurantismo in cui aveva vissuto la Spagna per quarant'anni.

Fuori dalle ore di corso, stimolati dall'ambiente, noi italiani potemmo dibattere a lungo tra di noi e con gli amici catalani. Tornammo in Italia contagiati da tanto entusiasmo. I contatti non si interruppero e, ottenuta un'aspettativa dal Comune di Reggio, mi stabilii tre mesi a Barcellona per avviare la nascita di un centro come quello che dirigevo a Reggio. Per quarant'anni sono tornato ogni anno alla Escola d'Estiu, come anche a quelle di Palma di Maiorca, Esplugues, Sant Cugat per tenere corsi di burattini o di ombre. Questi soggiorni mi hanno offerto l'opportunità di conoscere e di condividere un'immagine nuova, forte e convincente di bambino come la continuano tuttora a costruire gli amici di Rosa Sensat con il loro lavoro. Questi amici e amiche costituiscono ormai una parte importante della mia identità.

### *“Burattinologia applicata”*

In quegli anni di sperimentazione ho imparato che tutte le parole sono importanti. A Reggio ho sperimentato il significato del verbo “sostenere”. Questo era il senso del nostro lavoro nelle scuole, sostenere i bambini e le maestre nelle loro scoperte. Non si trattava di insegnare le nostre convinzioni teatrali, ma di

sostenerli e di renderli coscienti delle loro. L'uso di questo verbo era stato suggerito dallo psicologo Jerome Bruner che seguì da vicino l'esperienza educativa di Reggio Emilia, tanto che la città lo nominò cittadino onorario<sup>28</sup>.

Quando si osservano le soluzioni "teatrali" adottate dai bambini nei loro giochi di finzione, nate, peraltro, senza che i giocatori abbiano la necessità di accordarsi previamente tra di loro, ci si accorge che, spesso, di queste soluzioni resta poco o nulla. Tornando a osservare lo stesso gruppo dopo qualche giorno, il più delle volte di quelle soluzioni non troveremo traccia, perché i giocatori ne hanno trovate altre, spesso altrettanto geniali, destinate anch'esse a essere dimenticate. Questo perché il bambino non è un artista che si propone di ricercare e perfezionare un suo linguaggio espressivo formale. Sotto l'urgenza del momento ricorre, per esprimersi, a tutti i linguaggi e alle sinestesie tra di loro senza porsi altre preoccupazioni. Le geniali soluzioni espressive dei bambini nei giochi di finzione sono dunque destinate a vita breve, a meno che non vi sia un adulto, di cui loro abbiano stima, che li renda coscienti di aver espresso qualcosa di interessante. Allora la "trovata" spontanea si fissa e si sedimenta con le altre già acquisite. Questo ruolo degli adulti è per me racchiuso nel verbo "sostenere". Mi torna alla mente la frase con la quale Maria Montessori traduce la richiesta che il bambino ci rivolge implicitamente: "aiutami a fare da me!".

Nelle scuole dell'infanzia di Reggio Emilia hanno teorizzato che tutti i linguaggi vanno incoraggiati con uguale dignità. L'adulto ci deve essere, l'adulto sa molte più cose del bambino, è una risorsa per il bambino e il bambino lo sa: ma l'adulto non deve avere in testa un teatro troppo tradizionale, né un'idea tradizionale di bambino, quella, cioè, di vaso da riempire, o di foglio bianco su cui scrivere. Il bambino si fa da solo, cresce da solo, acquista le sue conoscenze da solo, però ha bisogno di farlo in gruppo, ha bisogno soprattutto di altri bambini, un bambino da solo diventa come il bambino lupo della foresta: non sa più parlare, cammina a quattro zampe... ha bisogno della socialità. E ha anche bisogno di adulti che sappiano "lasciarlo libero" di esprimersi e di farglielo fare spingendolo a usare i linguaggi a lui più congeniali. Cosa significa lasciare liberi i bambini? Non vuol dire abbandonarli. Non possono scoprire tutte le proprietà dei materiali o tutte le valenze della cultura da soli, vanno aiutati. Sostenuti. E qui entrano in gioco gli adulti. Nel mio lavoro mi è capitato tante volte di voler incontrare solo gli adulti per spiegare quello che stavo facendo e quello che, secondo me, andava fatto. Oltre e prima dello spettacolo di fine anno, che non era l'obiettivo del mio laboratorio e che facevamo per contentare i genitori che se lo aspettavano, c'era il processo. In genere si parte con delle improvvisazioni, e su questo, solitamente, non c'è bisogno di stimolarli perché già fanno dei giochi, si tratta di applaudire

<sup>28</sup> Nel suo *I processi di conoscenza dei bambini e l'esperienza educativa di Reggio Emilia*, (Reggio Emilia, Centro Documentazione e Ricerca Educativa Nidi e Scuole dell'Infanzia, 1996, p. 25), Bruner scrive dell'esperienza di Reggio Emilia, confermando la validità delle sue teorie educative.

le loro trovate che io chiamo gli “scarabocchi del teatro di burattini” perché non sono ancora spettacolo. Gli scarabocchi che sembrano promettenti vanno incoraggiati, non è facile perché bisogna organizzarli sul momento: se vi sembra che la cosa sia da incoraggiare bisogna farlo subito. Naturalmente ci saranno degli sbagli, dei fallimenti, ma anche di questo dobbiamo essere coscienti, non aver paura, non si può mai sapere con certezza cosa fare. Mi torna alla mente una frase di Bruner, una di quelle che ripeteva spesso nel corso delle sue visite a Reggio Emilia: “non ha una vita chi non la racconta”, solo quando noi abbiamo espresso qualcosa a qualcuno ne siamo veramente padroni.

*I burattini come strumenti di mediazione. L'incontro con il disagio mentale*

Era il 1973. Eravamo in un paese di montagna, nella provincia di Reggio Emilia. Facevamo uno dei nostri spettacoli di burattini, organizzato in una serie di piccoli numeri legati e introdotti da un burattino presentatore. Il presentatore era l'unico burattino che aveva il permesso (anzi era incoraggiato) di dialogare con il pubblico, e per questo si trattava di un “ruolo” che richiedeva grande esperienza e completa padronanza della tecnica. Fino a qualche tempo fa non solo i bambini interagivano con i burattini, ma anche molti adulti facevano delle battute rivolgendosi direttamente al burattino, e il burattinaio doveva essere pronto nella risposta e capace, nello stesso tempo, di non perdere il controllo dello spettacolo e il filo della storia. Quando c'era Otello il ruolo era il suo e il burattino che usava per quel ruolo era sempre Fagiolino. Quando lui non c'era il presentatore lo facevo io, o suo figlio Mauro. Avevamo inventato un personaggio che si chiamava Pippo, ma tutti conoscevano Pippo Baudo e nel sentire quel nome la sala schiamazzava, così Pippo divenne Peppo de Peppolis. Quella sera il presentatore ero io. Tra il pubblico c'era un gruppo di bambini con gravi carenze psichiche, della cui presenza non ero stato avvertito. Alla fine dello spettacolo gli accompagnatori vennero da me dicendomi che erano rimasti molto sorpresi da come alcuni di loro, generalmente molto torpidi, chiusi nel loro mondo, in parte autistici, erano stati svegliati, erano tornati ad agire e reagire e avevano fatto grandi sforzi per tentare di entrare anche loro in comunicazione con Peppo. Invitai questi bambini dentro la baracca, gli presentai tutti i burattini, Peppo compreso, che volevano conoscere. Proposi loro di animarlo, mettendolo nelle loro mani e, con il nostro aiuto, ci sono riusciti. Mi hanno addirittura aiutato a smontare la baracca e a mettere tutto a posto, seguendo e partecipando a tutte le operazioni del dopo spettacolo. Una settimana dopo il medico che aveva assistito allo spettacolo con quei ragazzi mi convocò all'ospedale psichiatrico San Lazzaro di Reggio Emilia. Mi chiese se secondo me era possibile ottenere la stessa reazione anche con malati adulti affetti da patologie più gravi. Mi portò a visitare l'istituto. Ricordo quella visita come un'esperienza traumatica: persone sedute in terra tra lo sporco, persone che mendicavano una sigaretta e infermieri che buttavano la cicca per terra e c'era la rissa per raccoglierla, persone legate, grate alle finestre in modo che non si potes-

se uscire... attraversammo reparti con persone sedute sui divani o stese nei letti da più di vent'anni, ne ricordo uno che era seduto da trentasei anni.

L'incontro con queste persone fu scioccante. Non pensai, però, di rinunciare. Pensai, invece, che prima avrei dovuto capire meglio dove mi trovassi, chi fossero le persone rinchiusi e perché lo fossero. Speravo che un minimo di conoscenza teorica sulle malattie mentali mi avrebbe aiutato a trovare un modo per entrare in contatto con i ricoverati.

Mi presi del tempo per riflettere anche perché, nel frattempo, avevo deciso di occuparmi solo delle scuole e avevo lasciato la compagnia Sarzi. Provai a coinvolgere quattro amici animatori e tornai a parlare con lo psichiatra, chiedendogli di spiegarmi meglio la ragione di quella proposta. Era convinto che il nostro lavoro avrebbe potuto mettere in contatto il dentro col fuori: molte famiglie avevano dimenticato di avere dei pazienti, la città stessa aveva come rimosso la presenza, al suo interno, dell'ospedale psichiatrico, e per quei pochi che se ne ricordavano quello era un luogo di cui aver paura, pieno di persone pericolose e violente. I pregiudizi erano molti e radicati e quel medico sperava di poterli combattere attraverso di noi, portando fuori gli spettacoli dei malati o facendo entrare da fuori persone comuni. Accettai. Ci venne affidato un reparto e una grande sala con tavoli e sedie. Portammo un paravento e quattro/cinque burattini e iniziammo a improvvisare piccole scene. È stata un'esperienza angosciosa: tutte queste persone sedute sul divano e sulle sedie che non guardavano neanche, e quelli che guardavano rimanevano ebeti. Le nostre spiritosaggini non erano raccolte e ci sentivamo sempre più inibiti. Alcuni, addirittura, venivano dietro il paravento a chiedere se avevamo una sigaretta... Dovevamo trovare un'altra strada. Vicino a quel reparto c'era uno dei due bar dell'ospedale, quello gestito dai pazienti. Ci siamo spostati là e, poiché per noi era imprescindibile coinvolgere i malati, abbiamo cominciato ad assumere anche persone non del reparto ma interessate veramente. Chiunque entrava in quel bar vedeva noi e i nostri burattini in azione. Costruimmo una struttura meno rigida ma "vera", e così cominciai a progettare una baracca professionale con quinte, sipari e così via. E questo destò l'interesse di un folto gruppo di pazienti che forse non comprendeva lo scopo al quale quella struttura sarebbe servita, ma voleva assolutamente partecipare alla costruzione, segando le assi, cucendo stoffe... Forse questi lavori ricordavano loro delle competenze di prima, una certa nostalgia. E così abbiamo cominciato a ritardare i lavori, se un'asse era segata male bisognava rifarla, con tutti gli inconvenienti di dare questo compito a persone non più abituate a lavorare. Ci fu chi andò in escandescenza perché voleva abitare nella baracca, un altro perché una volta erano finiti i chiodi tanto che, poiché all'interno dell'ospedale non c'era un'officina, dovettero prendere la motocicletta e andare in centro a comprarli. A poco a poco il gruppo si formava e diventava sempre più numeroso, molti cercavano di aiutarci o credevano di aiutarci anche se, senza rendersene conto, ci mettevano i bastoni tra le ruote; l'importante era la loro partecipazione, che era vera e fattiva. Mentre la baracca era in costruzione, dall'altra parte della sala c'era un tavolo dove uno di noi costruiva, costantemente, burattini in cartapesta. Finalmente qualcuno ha co-

minciato a prendere in mano un burattino, a chiamarlo e a parlarci, anche se molti altri sono andati via perché non avevano questa intenzione. A poco a poco hanno cominciato a venire. Ero convinto che queste persone che avevano subito delle ingiustizie incredibili perché erano state rinchiusi magari ingiustamente, a volte solo a causa di un esaurimento mal curato, avessero qualcosa da dire contro il direttore, contro la vigilanza e i controlli, contro gli infermieri... E allora, con il mio burattino, lanciavo dei temi che in qualche modo potessero spronarli. Delusione totale! Quello che usciva, nelle prime animazioni, erano frasi del tipo “ringraziamo il signor direttore che ha convinto il signor Mariano che è tanto bravo...”! Da non crederci! Questa gente, così provata, non parlava con la propria voce, con la voce della propria esperienza, parlava con la voce dell’istituzione. Poi, però, qualcosa è scattato: alcuni, interessati, hanno preso l’impegno di animare i burattini con costanza e, di settimana in settimana, hanno iniziato a dare i primi segni: qualcuno ha iniziato a parlare non con la voce dell’istituzione, ma con quella dell’ambiente in cui era stato ricoverato per la prima volta, o con la voce del prete, o dei carabinieri, o del primo medico, o dei vicini... Non era ancora la loro voce; era la voce di quello che la gente pensava dei malati di mente. Insistendo, almeno tre o quattro – con molta emozione da parte nostra e forse anche dei pazienti – hanno fatto parlare i burattini con la loro “vera” voce che diceva cosa pensavano veramente dell’istituto che li teneva rinchiusi, quali erano le loro speranze... Il burattino era la voce della loro anima per tanto tempo rimasta senza parole.

### *Quel che mi ha insegnato un reparto femminile*

Tutto è iniziato nel reparto femminile nel quale ho lavorato per otto anni, sempre con le stesse pazienti. Ed è iniziato da un paio di orecchie. Ogni paziente aveva costruito il proprio burattino ma la dottoressa Maria Pia Prodi – che ancora ringrazio per aver creduto in questo tipo di sperimentazione – mi fece notare che più di una paziente aveva realizzato il suo burattino senza orecchie. Non me ne sarei accorto perché anche i bambini, nel costruire i loro burattini, non mettono le orecchie. Da allora ho cominciato a farci caso perché la dottoressa interpretava quella mancanza in un modo ben preciso: dopo anni passati in ospedale, senza poter mai uscire, senza poter decidere nulla della propria vita, queste persone avevano scelto di fare un’attività gratificante, un’attività nella quale potevano tornare a decidere da sole, anche solo scegliendo il colore degli occhi del burattino, o quello dei capelli... Possono sembrare particolari insignificanti ma si trattava di persone che da almeno vent’anni stavano sedute su un divano senza fare niente, persone che attraverso questa attività potevano tornare ad esercitare la loro libertà. Per questo, secondo la dottoressa, non volevano essere disturbate, non volevano sentire i suoi o i miei giudizi, non volevano essere giudicate, e così, forse inconsciamente, avevano deciso di eliminare l’organo dell’udito. Era una scelta simbolica. Iniziai a interrogare le pazienti. Fino a quel momento le avevo sempre lasciate libere di fare le loro scelte, ma avendo qualche sospetto decisi di

intervenire, consapevole del rischio di influenzarne le scelte. Provai a interloquire con frasi del tipo: “secondo me manca qualcosa...”. Quasi sempre mi rispondevano che mancavano le orecchie ma che non davano nessuna importanza a questa assenza; qualche volta, invece, all’ennesimo “no, non manca niente” al quale continuavo a ribattere, la paziente, quasi con rabbia, finalmente rimarcava la propria scelta: “mancano le orecchie, ma non le voglio fare. E basta!”. Così mi è sembrato il caso di tornare dalla dottoressa per confermarle che per alcune pazienti quanto aveva diagnosticato era giusto<sup>29</sup>.

Un problema fondamentale, quando si lavora in questo ambiente, è quello dell’interpretazione. Più volte il mio modo di guardare si è scontrato con quello dei medici curanti. Nel caso della Prodi ho imparato moltissimo, ma quando si è presentata la situazione rovesciata ho fatto fatica. Per un periodo l’ospedale ospitò un’*équipe* di psichiatri tedeschi di grande livello scientifico che chiese di osservare il nostro lavoro. Uno dei medici, il capo dell’*équipe*, si bloccò di fronte ad un burattino completamente dipinto di giallo. Dopo avermi chiesto quale paziente avesse costruito quel burattino, il medico parlò con la sua interpretazione: il giallo indicava una mancanza di colori e da questo stabilì che il paziente era schizofrenico. Non pensò neanche lontanamente di chiedere se nel giorno in cui il burattino era stato dipinto ci fossero altri colori a disposizione o se vi fossero ragioni che avessero indotto quella scelta. L’uso del giallo, invece, rispondeva ad un’esigenza pratica: nel processo di costruzione, incollando fogli di carta di giornale, anche se la carta viene dipinta con la tempera, questa non riesce a coprire il testo stampato, per cui normalmente, prima di passare ai colori che i pazienti volevano dare al burattino, facevo utilizzare un colore neutro che coprisse la stampa e solo dopo su quella copertura neutra i pazienti potevano usare i loro colori preferiti per definire la figura. Questo accorgimento mi aiutava anche a rassicurare le persone che non avevano mai usato i pennelli. Quando molti di loro sbagliavano a dipingere, io prendevo un colore neutro, cancellavo tutto, e il paziente poteva così ricominciare a fare il disegno che voleva: spesso gli psicotici, come i nevrotici, erano terrorizzati dal fare delle scelte perché pensavano che se avessero sbagliato gli altri avrebbero pensato che fossero malati di mente e anche per loro stessi l’errore sarebbe stato una conferma del loro stato.

È evidente che queste persone vanno sostenute e confortate. Quando si costruivano i burattini si completava la testa e poi rimandavo l’uso della tempera alla settimana successiva. Ebbene, il paziente del caso che interessò l’*équipe* medica, aveva colorato la testa completamente di giallo, come tutti gli altri, solo che la settimana successiva, quando ognuno aveva caratterizzato il suo burattino, era stato assente e il burattino era rimasto giallo.

<sup>29</sup> Sul lavoro con le pazienti psicotiche seguite dalla dott.ssa Maria Prodi cfr.: Mariano Dolci, Maria Pia Prodi, *Costruire il burattino (proiezioni e identificazioni di pazienti psicotiche (1)*, cit.; Mariano Dolci, Maria Pia Prodi, *Comunicare attraverso il burattino (Drammatizzazione di pazienti psicotiche)*, cit.

*Dopo Basaglia: l'incontro tra bambini e disagio mentale*

Quando, nel 1978, è stata approvata la legge Basaglia che disponeva la chiusura dei manicomi, sono stati necessari sei o sette anni prima che i degenti potessero effettivamente uscire. In quegli anni mi sono trovato a lavorare con persone sempre più torpide e aggressive poiché i malati che stavano meglio gradualmente tornavano in famiglia, o venivano spostati in case famiglia o in case di riposo. Quelli che rimanevano erano, ahimè, quelli che stavano peggio. Quando l'ultimo dei pazienti se n'è andato, ho trasferito tutto il mio materiale nei centri diurni nei quali i pazienti venivano quotidianamente di loro iniziativa. Proponevo giochi con animazioni sempre libere, stimolando l'espressione spontanea. Cercavo di ottimizzare tutti gli stimoli che arrivavano da loro per organizzare uno spettacolo che poi avremmo presentato a un pubblico esterno. Così facendo ognuno di loro riceveva una forte gratificazione e per questo dovevo stare molto attento a raccogliere (e poi a scegliere) gli stimoli che venivano un po' dall'uno un po' dall'altro, in modo da mantenere un equilibrio e dare soddisfazione a tutti. Lavoravamo per mesi alla preparazione degli spettacoli che provai a proporre in un circuito particolare. Sentivo che il linguaggio di queste persone era molto simile a quello dei miei bambini delle scuole e che l'incontro tra queste due realtà poteva essere fecondo per entrambe. Proposi così una tournée negli asili e nelle scuole dell'infanzia di Reggio Emilia. Un tour il cui inizio fu complesso, ma che si trasformò in un'attività che è durata sette anni. All'inizio abbiamo trovato alcune resistenze, non tanto delle scuole quanto dei genitori. La prendevamo alla lontana. Una volta che lo spettacolo era pronto scrivevamo una lettera: "Cari bambini, siamo un gruppo di burattinai senza lavoro, abbiamo uno spettacolo, possiamo venire da voi?". I bambini, insieme alle maestre, rispondevano chiedendo di vedere che tipo di burattini usavamo e noi mandavamo le foto. Ma loro insistevano dicendo che volevano vederli dal vivo, quei burattini. E allora andavo io, da solo, con i burattini, e giocavo con i bambini, stimolando interazioni con le figure. Alla fine dell'incontro i bambini mi chiedevano sempre di tornare. Questo gioco di incontri alternati a lettere che ci inviavamo a vicenda durava circa un mese e la corrispondenza non era per abituare i bambini, ma per abituare i genitori che non sempre erano pronti ad accettare che nella loro scuola sarebbe arrivata una compagnia con una decina di malati dell'ex ospedale psichiatrico. Dopo una serie di incontri e lettere riuscivo a prendere un appuntamento per allestire lo spettacolo che avevamo preparato al centro diurno. Il giorno concordato arrivava a scuola un pulmino e scendevano tutti i malati di mente con l'attrezzatura, allestivamo e facevamo lo spettacolo. L'esperienza era sempre positiva, sia per i malati perché per loro era la vita, sia per la scuola, maestre e bambini. Quando i pazienti facevano gli spettacoli all'interno dell'ospedale, il pubblico era composto dagli altri pazienti e dai loro familiari, al massimo dagli infermieri, cioè persone già predisposte ad applaudire. I pazienti più sensibili se ne accorgevano e si convincevano sempre di più che il pubblico applaudiva non perché fossero bravi, ma perché erano "matti" e avrebbe applaudito qualsiasi cosa avessero fatto. Con i bambini questo rischio



non c'era. Ricordo perfettamente quando, prima e anche durante lo spettacolo, i malati mettevano l'occhio nel buco della tela per vedere il pubblico, per vedere questi bambini a bocca aperta che seguivano la preparazione e poi l'evolversi dello spettacolo. Era evidente che non c'era nessuna condiscendenza nei loro confronti e loro ne gioivano. Per tutti loro si trattava di un'esperienza straordinaria.

Nel corso dei sette anni in cui abbiamo svolto questa attività siamo passati dai burattini a guanto a quelli a bastone, e poi abbiamo chiuso il ciclo con degli spettacoli con le ombre. La cosa inaspettata è il successo ottenuto e le reazioni dei bambini. La presenza dei malati di mente permetteva, sia ai bambini sia ai malati, di venire a contatto con una realtà altra, diversa da quella abituale. Ad ogni spettacolo seguiva un piccolo incontro nel corso del quale entrambe le categorie entravano in contatto. Qualche volta abbiamo proiettato anche un piccolo video sulle condizioni di vita dei malati. I bambini si rendevano conto che avevano a che fare con delle persone interessanti, non i soliti adulti che quando vedono un bambino fanno le domande "di prassi": come ti chiami? che cosa fai? dove sei nato? cosa vuoi fare da grande? Oppure domande minatorie del tipo: vuoi più bene a papà o mamma? Invece questi burattinai facevano domande diverse: perché siete così piccoli? Siete soddisfatti dello spettacolo che avete visto? Eravate contenti quando eravate nella pancia della mamma?.

Si dice che la finalità delle cure psichiatriche sia quella di condurre i malati alla ragione, ma ragione e immaginazione si sviluppano congiuntamente perché queste facoltà sono le due facce della stessa medaglia. Impossibile rafforzare l'una senza l'altra. Perché allora non tentare di portarli all'immaginazione?

### *Gli "universali" dei burattini*

In tutti i contesti che ho attraversato con il mio teatro ho sempre agito con i miei burattini seguendo un mio particolare interesse, che è quello dell'influenza che gli strumenti esercitano su chi ne fa uso, e che ho rintracciato in tutti i contesti. I francesi li chiamano "gli universali dei burattini" che si ripresentano qualsiasi sia il soggetto che li usa, sia quando li costruisce, sia quando li anima.

Per decenni ho osservato me stesso, i miei colleghi burattinai, il mio maestro, ma anche i momenti di improvvisazione dei bambini, dei loro genitori, delle educatrici, dei pazienti dell'ospedale psichiatrico o di quello giudiziario, o dei centri diurni, degli studenti universitari, dei carcerati. Sempre, nel professionismo come negli altri contesti, nonostante si trattasse di persone appartenenti a categorie molto diverse che tra l'altro usavano i burattini con finalità diverse, arrivava il momento in cui il burattino sembrava "prendere la mano" al suo animatore. Tutta la storia dei burattini a guanto è la prova provata della tendenza dei burattini a una loro libertà, autonoma e prevaricante la razionalità del manovratore. Per secoli i burattinai sono stati perseguitati, isolati, banditi, in alcune città potevano lavorare solo a carnevale, dovevano fermare i loro spettacoli quando suonava l'*Avemaria*, si cercava di limitare la loro azione in quanto troppo contestatori e

irriverenti. Perché? I burattinai non sono diversi dai marionettisti e dagli attori, è lo strumento che li porta a dire qualcosa in più. Francesco Sarzi, padre del mio maestro, ha fatto tutta la sua carriera durante il fascismo e passava quindici giorni agli arresti e due-tre mesi fuori. Ha passato tutta la vita così. Quando gli chiedevo perché non cercava di controllare ciò che poteva essere compromettente, lui mi rispondeva: “cercavo di farlo, ma quando cominciavo a parlare il burattino mi prendeva la mano e diceva cose che non era opportuno dire”. In un regime autoritario questo è un problema, ma nei contesti che frequento con il mio teatro è una grande risorsa.

In tante occasioni mi sono sorpreso a constatare che il mio burattino diceva delle cose alle quali non avrei pensato senza il burattino, che però erano mie. Col tempo ho capito e sperimentato sempre meglio questa tendenza del burattino all'autonomia, anche perché quando c'erano gli insegnanti a seguire gli spettacoli chiedevo loro di azionare il magnetofono quando c'era il dialogo tra bambini e me e quando poi mi riascoltavo mi veniva un accidente! Come è possibile che io abbia fatto queste battute sciocche credendo di essere divertente? Possibile che io abbia questi pregiudizi sulle donne? Possibile che me ne accorga solo ora e che ancora adesso, dopo aver fatto quelle battute, ne sia del tutto inconsapevole? Compresi che le uscite del mio personaggio, per quanto imprevedibili, non erano avulse dalla mia personalità; anzi avevano la tendenza a esprimere proprio i miei lati in ombra e poco lusinghieri, i miei pregiudizi.

Con il ripetersi, seppur raro, di episodi analoghi in cui il personaggio mi ha preso la mano, mi accorsi che le cose che il burattino andava improvvisando erano sì inaspettate e sorprendenti, ma non erano affatto incoerenti con la mia personalità; provenivano da una mia parte profonda e avevano la spiacevole tendenza a esprimere proprio i miei lati in ombra, solitamente più controllati, se non proprio rimossi. Forse può essere significativo notare che, presa coscienza di questa tendenza, i momenti in cui il burattino mi ha preso la mano sono diventati sempre più rari. Si sono attivate delle resistenze, delle difese.

### *L'anima dei materiali. Esercitare la propria libertà*

Sono i materiali che impongono e determinano il progetto. È come se, nel processo di costruzione, sia necessario sentire l'identità del materiale. Qualcosa di simile lo troviamo nelle sculture in avorio. Anche se realizzate nel Medioevo, o nel periodo cristiano, nella Cina o nel centro dell'Africa, hanno tutte un'aria, come si dice in Francia, “di famiglia”, perché è il materiale che impone la tecnica di lavorazione, e nel caso dell'avorio il fatto che le fibre siano in un solo senso e che il materiale sia affusolato verso una direzione specifica determina certe forme. Come scrive Michelangelo nei suoi sonetti, questa non è una limitazione alla creatività, ma uno stimolo. Pensiamo al David: tutti lo ammirano e ammirano anche la mano che regge il sasso. Ma il sasso è di gesso perché il blocco di marmo utilizzato da Michelangelo era già stato usato da un altro scultore che

aveva lo lavorato lasciandovi un buco in cui poi Michelangelo è andato a mettere il sasso per coprire il foro sulla mano di David. Nel fare la mano lo scultore si è dovuto adattare alla realtà della materia, così come ha fatto per i calcagni che sono sproporzionatamente esili: anche qui ha dovuto adattare il suo progetto alle dimensioni e alla disponibilità del marmo che aveva. Ma sono state proprio queste limitazioni oggettive della materia che hanno stimolato la creatività di Michelangelo. Con i burattini è lo stesso: le costrizioni imposte dal materiale e la natura stessa del materiale possono costituire degli stimoli, degli ostacoli *a contrario* che permettono al costruttore e all'animatore di uscire fuori dalla logica quotidiana ed esercitare la propria libertà.

Altro elemento importantissimo di esercizio della propria libertà è quello costituito dalla distanza della figura dal corpo e dagli occhi dell'animatore che incide profondamente sulla forma che avrà tendenza ad assumere l'espressione.

Fondamentale, in questi differenti meccanismi di identificazione/separazione, l'influenza esercitata dall'assenza dello sguardo. Tradizionalmente, infatti, l'animatore non può guardare le sue figure agire, così come non può guardare il suo pubblico. Il fatto di non sentirsi guardato e di non guardare gli altri libera, permette di dire cose che in genere non si direbbero. È lo stesso meccanismo della lettera anonima in cui la certezza di rimanere in incognito dà il coraggio di scrivere cose che a voce non si direbbero mai. Tutto è favorito dal fatto di non essere guardato, dall'assenza dello sguardo. Vedersi, riconoscersi, è la base della nostra identità. Metà della base, perché altra fase fondamentale e altrettanto importante nel processo di costruzione della propria identità è lo sguardo degli altri. Quando ci rivolgiamo agli altri, questi, nei loro sorrisi, nelle loro parole e atteggiamenti ci rimandano l'immagine che hanno di noi. Con gli altri come specchio noi costruiamo l'idea che abbiamo di noi stessi. In particolare i bambini che, secondo Gianni Rodari, sono completamente immersi in questo processo.

A incidere sulla performance del manovratore sono, dunque, l'assenza (o la possibilità) dello sguardo, ma anche, e insieme, lo sguardo e le reazioni del pubblico. Questi meccanismi sono tutti evidenti con i burattini per i quali l'assenza dello sguardo e la distanza sono determinanti. Il burattino agisce con una distanza, quella che c'è tra lui e me che lo animo, ma è una distanza che mi annulla perché la sua forza e il fatto che io, burattinaio, sono nascosto dalla baracca, mi annullano. Oltre ad annullarmi, però, quella distanza mi condiziona perché è ovvio che lui non parla da solo, non ha la voce, ma che voce avrà? quella che io gli darò e che mi verrà spontaneo dargli al solo guardarlo.

Ritengo che tutto sia importante per chi si occupa di risvegliare e potenziare l'espressione e la comunicazione nella scuola o nei contesti del disagio, ossia per chi è interessato a porsi all'ascolto del mondo interiore delle persone con cui lavora. Fondamentale, allora, avere sempre presente, fin dalla costruzione, la funzione del suo prodotto che può risultare, a volte, una vera opera d'arte, ma che non è mai concepito solo per questo. Deve rimanere sempre funzionale a una determinata comunicazione teatrale tenendo conto delle esigenze della manipolazione.

*La mano, l'anima e il motore del fare*

Le mie competenze, e i miei interessi, sono soprattutto sul burattino a guanto, che è lo strumento con il quale, per una scelta ben precisa, ho lavorato di più. È stato per me molto importante ragionare sulla funzione e sull'azione della mano. Il burattino a guanto è, rispetto al burattinaio, un "altro da sé" ma il suo corpo è una parte di quello del burattinaio: è la sua mano. Considerando il ruolo che la mano ha avuto nell'origine della nostra specie, è per me molto importante ricordare che all'interno del burattino vi è una mano. Gli stretti rapporti che intercorrono tra la mano e la formazione dell'intelligenza erano già noti agli antichi. Nel V secolo a.C. Anassagora dichiarava che "l'uomo è il più intelligente degli animali perché ha le mani" e Aristotele lo seguirà in questo. Le moderne teorie dell'evoluzione confermano come l'abbandono della vita sugli alberi, e la posizione eretta dei nostri progenitori, abbiano liberato la mano, rendendola adatta a una quantità di mansioni diverse. Gli arti degli animali, muniti di zoccoli, artigli ecc. sono estremamente specializzati per compiere determinate ma limitate funzioni, mentre la mano è rimasta più versatile ed è proprio per questo che può servirsi degli strumenti più diversi. Usare strumenti è frutto di intelligenza, ma anche causa di nuova intelligenza. Il bambino lattante comincia a conoscere le cose, ossia ad "apprendere", quando comincia a "prendere". L'etimologia di tante parole collegate alla nostra intelligenza conserva tracce delle operazioni manuali che hanno ispirato il concetto: "intelligenza" (da "legare tra"), "astrarre" ("tirare fuori"), "capire" (da "captare", diciamo ancora "ho afferrato l'idea"), "comprendere", "maneggiare un concetto", ecc. Ma a parte i riferimenti all'intelligenza, sono anche tanti quelli legati all'affettività: "stringimi la mano", "dammi una mano", "concedimi la tua mano", "sono toccato". Specialmente noi latini affidiamo parte della comunicazione alle mani per chiarire un concetto che "non passa" con le sole parole. La mano agisce, crea e a volte si potrebbe dire che pensi. Grandi pittori e scultori ritengono le mani esseri pensanti. Per il poeta Paul Valéry la "mano mentale" è la sede dello spirito creatore. "Questa mano – aggiunge – è un filosofo".

Dicendo che la mano pensa questi artisti riconoscono che in qualche modo essa partecipa al processo creativo modificando, a volte drasticamente, i progetti dell'autore.

Come nota Maria Montessori a proposito della versatilità della mano, noi sappiamo che cosa farà da grande il neonato con i suoi piedi, ma non sappiamo cosa farà delle sue mani. Sono ancora valide tante intuizioni montessoriane riguardo le relazioni tra la mano, lo sviluppo dell'intelligenza e del carattere:

Lo sviluppo dell'abilità della mano è legato, nell'uomo, allo sviluppo dell'intelligenza e, se consideriamo la storia, allo sviluppo della civiltà. Potremmo dire che quando l'uomo pensa, egli pensa e agisce con le sue mani [...]. Lo sviluppo dell'abilità della mano va perciò di pari passo con lo sviluppo dell'intelligenza. [...] L'intelligenza del bambino raggiunge un certo livello, senza fare uso della mano; con l'abilità manuale egli raggiunge

un livello più alto, ed il bimbo che si è servito delle proprie mani ha un carattere più forte [...]»<sup>30</sup>.

La dualità corpo/mente è stata spesso dissociata nel corso della storia. Ci sono stati periodi in cui la mente creatrice ha disprezzato la propria mano, e periodi come il Rinascimento, in cui la mano dell'artista è intimamente responsabile della produzione della sua mente. In tante immagini medievali, alla ricerca del simbolo più nobile e trascendente per rappresentare l'onnipotenza del Creatore, gli artisti hanno scelto quella di una mano.

La mano, l'organo di chi fa, di chi crea, di chi anima.

<sup>30</sup> Maria Montessori, *La mente dei bambini*, Milano, Garzanti, 1960, p. 150.



L'USO DELLA FOTOGRAFIA NEI LIBRI  
DELLA DANZA DI INIZIO NOVECENTO.  
CASI STUDIO E ZONE DI INTERSEZIONE

DOSSIER

A cura di Samantha Marenzi

Samantha Marenzi, *Introduzione*

Arnaud Rykner, *Utilizzi mediatici della fotografia di teatro: l'attore in stampa*

Scheda: Samantha Marenzi e Simona Silvestri, *1896-1906. Due libri illustrati a cavallo tra i due secoli e al confine tra arte, scienza e cultura performativa*

Simona Silvestri, *Le fotografie del sistema dalcroziano: l'atelier Boissonnas e i processi di visualizzazione del ritmo*

Samantha Marenzi, *Culture visive della danza. Le fotografie nei libri di Hans Brandenburg e Arnold Genthe tra Germania e America*

Raimondo Guarino, *L'immagine e la luce dell'archetipo*





# Samantha Marenzi

## INTRODUZIONE

Gli studi sui rapporti tra il teatro e la fotografia hanno visto un notevole sviluppo negli ultimi anni<sup>1</sup>. Oltre a osservare le immagini fotografiche per la loro specificità tecnica, culturale, estetica e linguistica, tali sviluppi hanno reso possibile un ampliamento delle prospettive sia in termini disciplinari – approfondendo il dialogo tra arti visive e arti performative e allargandolo agli studi iconografici e mediologici – sia rispetto ai sotto-generi e alle destinazioni delle immagini, che vanno dalle fotografie di scena ai ritratti d'attore, dagli studi sul movimento alla fotografia di nudo, fino a cristallizzarsi in categorie più specifiche come è quella della fotografia di danza. L'intreccio tra i generi caratterizza la tipologia delle immagini e le biografie professionali e artistiche dei loro autori, che a loro volta spaziano dal territorio del professionismo e della fotografia commerciale fino alle più radicali sperimentazioni artistiche.

Alcuni eventi recenti hanno condensato tali traiettorie e messo in relazione tra loro gli studiosi italiani impegnati in percorsi di ricerca sulla fotografia come documento del teatro del passato e fonte per la storia dell'attore<sup>2</sup>, e sul suo contributo alla scrittura scenica contemporanea<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Tale campo di indagine è stato a lungo frammentario. Tra i pionieri in Italia ci sono Massimo Agus e Cosimo Chiarelli, che hanno animato un festival sulla fotografia di scena arricchito da giornate di studio e, sia sul versante delle pratiche che degli studi storici, hanno dato un importante contributo alla sua definizione (cfr. sotto la loro curatela *Occhi di Scena: Fotografia e Teatralità*, Pisa, Titivillus, 2007).

<sup>2</sup> Basti segnalare l'importante studio di Marianna Zannoni, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Pisa, Titivillus, 2018, e il più recente volume di Giada Cipollone, *Ritrattistica d'attore e fotografia di scena in Italia 1905-1943. Immagini d'attrice dal Fondo Turconi*, Milano, Scalpendi, 2020.

<sup>3</sup> Si vedano su questo il Dossier *Teatri da camera* curato da Silvia Mei in «Cul-

Lo studio dei rapporti tra fotografia e teatro tra Otto e Novecento è stato oggetto di un convegno presso la Fondazione Cini a Venezia nel novembre 2019. L'evento, pensato come un dialogo tra studiosi di teatro e studiosi di fotografia, ha costituito una importante occasione di sintesi dando vita a una pubblicazione di atti che si pone ad oggi come la più completa ricognizione di casi studio sul tema<sup>4</sup>. A ospitarla è l'importante rivista di studi teatrali «Drammaturgia»<sup>5</sup> che dedica agli atti un voluminoso numero: il punto di arrivo di una serie di percorsi individuali che diventa, auspicabilmente, un punto di partenza comune.

In una alternanza di prospettive, è invece «RSF. Rivista di studi di fotografia» che ha in progetto la ricognizione delle collaborazioni tra teatro e fotografia in Italia nella seconda metà del Novecento. Il progetto ha visto un prezioso momento di discussione nel seminario “Fotografia, teatro, performance” che si è svolto l'8 Aprile 2022 in una versione chiusa al pubblico durante la quale tutti gli autori e le autrici hanno presentato lo stato di avanzamento delle loro ricerche. Gli esiti saranno pubblicati in un numero monografico attualmente in corso di stampa<sup>6</sup>.

Tra i due, sia cronologicamente che in termini metodologici, si è svolta nell'ottobre 2021 la prima edizione del convegno “Grafie del corpo. Studi e ricerche sul rapporto tra fotografia e arti performative”, pensato nel quadro di un ampio laboratorio di ricerca teorico e pratico organizzato da Officine Fotografiche. Progettato come l'inizio di un appuntamento annuale, il convegno ha coinvolto, oltre a studiosi archivisti e bibliotecari, anche fotografi e performer, mettendo in dialogo tra loro ricercatori che si collocano in ambito scientifico o all'interno delle pratiche artistiche<sup>7</sup>.

ture Teatrali», n. 24, 2015, e gli studi di Arianna Novaga, in particolare la tesi di dottorato *Il ruolo della fotografia sulla scena del teatro di ricerca contemporaneo. Tra documento e intermedialità*, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2015/2016.

<sup>4</sup> Il convegno “Il teatro in fotografia. Attori e fotografi nell'Italia della Belle Époque” si è svolto a Venezia nel novembre 2019. Il comitato scientifico era composto da Maria Ida Biggi, Stefano Mazzoni, Emanuela Sesti, Tiziana Serena e Marianna Zannoni.

<sup>5</sup> «Drammaturgia», n.s. 8, 2021.

<sup>6</sup> Il progetto e il numero della rivista sono a cura di Cosimo Chiarelli e Giovanni Fiorentino.

<sup>7</sup> Il convegno ha visto il mio coordinamento scientifico e la curatela mia insie-

Questo Dossier nasce in continuità con tali iniziative, ma si differenzia dagli studi su teatro e fotografia per due ragioni.

La prima riguarda l'ambito performativo che è qui oggetto di indagine, che potremmo definire l'arte del movimento dei primi decenni del Novecento. La danza, e in generale la sua cultura che sconfinava verso la ginnastica (nelle esperienze della *Körperkultur* tedesca e della ritmica dalcroziana), e che partecipa al recupero del modello antico come sorgente dei linguaggi artistici moderni. La matrice figurativa svolge un ruolo essenziale nella rigenerazione dell'arte coreutica primo-novecentesca, e anche per questa ragione la sua traduzione visiva pone questioni nuove ai processi di documentazione e di trasmissione.

Dal punto di vista dei rapporti con la fotografia, questo è il terreno in cui si mescolano i generi (il ritratto, il nudo, la registrazione degli esercizi, la fotografia artistica, addirittura la fotografia archeologica che caratterizza le esperienze di diversi fotografi interessati al corpo e alla danza) e le destinazioni (manuali tecnici, libri biografici, locandine, promozione sui periodici, brochure, mostre) dell'immagine meccanica: questo aspetto determina la seconda caratteristica del Dossier, che non studia le fotografie ma il loro utilizzo nei libri di danza. I criteri di selezione e montaggio, l'accostamento ai testi, i cambiamenti tra le diverse edizioni. I libri appaiono qui come documenti, oggetti di studio, tracce materiali di esperienze transitorie. Epicentri di relazioni. Contenitori di materiali eterogenei. Campi di forze in cui confluiscono le traiettorie biografiche e le tendenze culturali, le istanze artistiche e le necessità sistematiche. E dove si incontrano, sia in modo reale che culturale, fotografi, scrittori e danzatori<sup>8</sup>.

me con Giordana Citti, Francesca Pietrisanti e Simona Silvestri. Gli atti sono in corso di pubblicazione ma l'intero convegno è stato proiettato in streaming ed è visibile in due parti <<https://www.youtube.com/watch?v=OFNdSp0SFVg>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=NCqmYjQxkRc>> (14/08/2022).

<sup>8</sup> Poco meno di venti anni fa Judith B. Alter apriva questo orizzonte di indagine attraverso il suo studio *Dancing and mixed media. Early Twentieth-Century Modern Dance Theory in Text and Photography* (New York/San Francisco, Peter Lang, 1994), dove emergevano i legami tra la danza la scrittura e la fotografia sigillati nei libri divulgativi e nei manuali di inizio secolo. Già da quella prima ricognizione appariva evidente la necessità di sperimentare modalità articolate per osservare la danza attraverso la produzione visiva e la cultura del libro, ricostruendo storie e reinventando traiettorie disciplinari. Lo studio dei "mixed-media" si rivelava fondamentale per comprendere le pratiche e le loro strategie di trasmissione, e per osservare il fenomeno

Infine, in questo terreno coabitano maestri e allievi, sia tra gli artisti presi in esame che tra gli studiosi coinvolti.

Il contesto di studi da cui il Dossier prende vita è un gruppo di ricerca sui rapporti tra fotografia e danza nella prima metà del Novecento da me coordinato a partire dal 2018. Avevo iniziato a occuparmi di fotografia e danza in modo sistematico attorno al 2015 dopo una lunga avventura nelle pratiche (della fotografia e della danza) e un percorso di ricerca scientifica che mi aveva portato a maneggiare documenti di natura diversa come scritti, carteggi, fotografie, dipinti, storie, frammenti sonori. Il cantiere sulla fotografia di danza intrecciava i metodi di studio e di ricerca d'archivio con le conoscenze della tecnica e della storia della fotografia e una esperienza teorico-pratica nella danza, elementi utili ma insufficienti a sondare un terreno vastissimo e quasi del tutto inesplorato. Un progetto che richiedeva l'investimento di un tempo lungo e di un lavoro collettivo. Il gruppo permetteva una straordinaria proliferazione a partire da un oggetto di studio che appariva piuttosto come un possibile campo di ricerca e che da subito si era rivelato fertile, brulicante di presenze dimenticate e di possibili linee di indagine il cui interesse per gli studi andava molto al di là della specificità dei casi e degli argomenti approfonditi. In questi anni il progetto ha visto diversi esiti, sia collettivi che personali. Una monografia<sup>9</sup>, che invece di essere il punto d'arrivo ha costituito il possibile punto di partenza per studiare le immagini di danza, osservandole come diaframmi tra la cultura visuale e quella coreutica, zone di confine e di trasformazione, punti di equilibrio tra le pratiche artistiche e le pratiche performative, tra i codici della raffigurazione e le regole dell'efficacia espressiva. Un sito/archivio sulla fotografia di danza<sup>10</sup> della prima metà del Novecento, che raccoglie il patrimonio disperso negli archivi digitali e ricostruisce, per ogni fotografia, almeno due biografie, quella del fotografo e quella del performer, con relative bibliografie. Un progetto di Atlante che ha assunto diverse forme negli ultimi anni: mostre, installazioni multime-

di creazione della cultura della danza in relazione agli altri linguaggi espressivi del suo tempo. Lo studio era soprattutto dedicato ai libri come strumenti pedagogici, e mostrava il ruolo della fotografia nel passaggio delle tecniche.

<sup>9</sup> Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

<sup>10</sup> <<https://www.fotografiaedanza.it/>> (14/08/2022).

diali, seminari di ricerca, laboratori di scrittura e di ricognizione icono e bibliografica, conferenze-spettacolo, relazioni in convegni e giornate di studio, cataloghi e pubblicazioni<sup>11</sup>, e soprattutto la formazione di pannelli tematici come tavole di lavoro a cui partecipano studiosi con diversi gradi di esperienza. Delle ricercatrici giovani (sia nel campo della fotografia applicata che degli studi storico-artistici o storico-teatrali), degli studiosi esperti che hanno voluto seguire il progetto indicando orizzonti concettuali, riferimenti storici, possibili sviluppi, strategie di lavoro e temi di interesse. Tra le prime c'è Simona Silvestri, qui co-autrice di una scheda su alcuni libri a cavallo tra Otto e Novecento che mostrano le zone di intersezione tra scienza, arte e cultura performativa, e autrice di un saggio sulle fotografie di Frédéric Boissonnas incluse nei volumi sul metodo ritmico di Jaques-Dalcroze. La raffigurazione della ritmica nell'opera del fotografo ginevrino è un tema che Silvestri ha affrontato da diverse prospettive, e che qui approda al problema del montaggio, della trasformazione del metodo e del ruolo della fotografia nella sua formalizzazione e trasmissione. Tra i secondi c'è Raimondo Guarino, studioso del teatro e della sua cultura materiale, storico dei libri, che partecipa al Dossier con una sintesi dei suoi studi degli ultimi anni sulla fotografia di danza in Germania negli anni Venti, in particolare nella tensione tra esperienza corporea, raffigurazione e scrittura.

Il mio contributo si concentra su due libri che hanno partecipato alla definizione della danza moderna nei primi decenni del Novecento mettendo a punto le formule della sua trasmissione attraverso i testi e soprattutto attraverso le immagini. *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg, che esce in Germania nel 1913 (e poi in due diverse edizioni nel 1917 e nel 1921), e *The Book of the Dance* di Arnold Genthe, pubblicato a New York nel 1916. Il libro di uno scrittore e quello di un fotografo, delle vere e proprie mappe degli intrecci tra cultura coreutica e cultura visiva e delle migrazioni di immagini ed esperienze tra l'Europa e gli Stati Uniti.

In apertura del Dossier Arnaud Rykner, studioso di riferimento della fotografia teatrale in Francia<sup>12</sup>, firma una premessa tecnica sui

<sup>11</sup> *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, Roma, Editoriale Idea, 2020.

<sup>12</sup> Arnaud Rykner ha curato i due numeri della «Revue d'Histoire du Théâtre»

processi che hanno permesso all'immagine riproducibile di intrecciarsi alle tecniche tipografiche e diffondere capillarmente le immagini degli attori facendo dei periodici e delle collane illustrate dei veri e propri corrispettivi spettacolari dei palcoscenici francesi tra Otto e Novecento.

Nei contributi raccolti trovano spazio informazioni di diversa natura: tecniche, artistiche, biografiche, culturali, estetiche. Sono moltissime, e in diversi casi si intrecciano tra loro facendo affiorare terre che resterebbero invisibili senza una tale sovrapposizione. Più che raccogliere degli studi, il Dossier si pone come la rappresentazione in scala di un territorio brulicante di storie grandi e piccole dove azioni immagini e parole sono poste sullo stesso piano. Una cartografia dei saperi del corpo trasmessi attraverso la loro scrittura e la loro raffigurazione.

dedicati a *La Photographie de scène en France. Art, document, média (Des origines à la Belle Époque*, n. 283, 2019, e *Des Années folles à nos jours. Capter l'invisible*, n. 284, 2019).

Arnaud Rykner

## UTILIZZI MEDIATICI DELLA FOTOGRAFIA DI TEATRO: L'ATTORE IN STAMPA<sup>1</sup>

La comparsa della fotografia nel campo teatrale, all'inizio del decennio 1850-1860, provoca rapidamente dei veri e propri sconvolgimenti nel modo di leggere e di accogliere i testi consacrati al teatro, che si tratti delle biografie degli attori, delle interviste degli artisti, delle cronache e perfino delle opere drammatiche. Alla dimensione simbolica del linguaggio (in riferimento a una delle tre classificazioni del segno secondo Peirce) e alla dimensione più propriamente iconica della rappresentazione teatrale (il «fare come se» del teatro) viene ad aggiungersi la dimensione risolutamente indicale della fotografia<sup>2</sup>. Nondimeno, questa efficacia indicale, che la rende un vero e proprio motore dell'avvento della (prima) «società dello spettacolo» (ripren- do l'espressione di Debord), la fotografia la associa alla sua capacità di trarre vantaggio da tutti i progressi di cui godono le arti visive in generale, contribuendovi essa stessa in larga misura. Nulla di ciò che le permette di iscriversi più profondamente nel grande libro illustrato

<sup>1</sup> Il presente articolo è tratto dal volume *La Photographie de théâtre du Second Empire à la Belle Époque*, in corso di stampa presso la casa editrice Cohen & Cohen di Parigi. La traduzione dal francese è a cura di Cristina Tosetto.

<sup>2</sup> Non saremo così naïf da ridurre ognuna di queste pratiche a una delle classi- ficazioni del segno; non vogliamo neppure appiattare tali classificazioni su una sola arte. Vogliamo semplicemente sottolineare che se ogni arte combina alla sua maniera le tre classificazioni indicate da Peirce (il teatro è esso stesso indicale in modo eviden- te, basti pensare alla semplice presenza dell'attore in scena), ogni arte tende anche a privilegiare l'una o l'altra. Di fatto, benché la fotografia possa essere una pratica sim- bolica (Philippe Ortel in *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes, J. Cham- bon, 2002 propone l'esempio delle marine di Le Gray che *significano* l'infinito o la solitudine del marinaio) o una pratica iconica (le marine di Le Gray sono composte come delle marine pittoriche), essa è *innanzitutto* un gesto indicale (una marina di Le Gray è la *traccia* luminosa lasciata da questa barca su un supporto sensibilizzato al cloruro d'argento).

del secolo le resta estraneo. Il rapido declino dell'uso del dagherrotipo (il cui grande inconveniente era di produrre un unico esemplare dell'immagine), e il trionfo della calotipia (grazie al suo processo che permette di produrre più stampe da un unico negativo) permettono alla fotografia, dai primi anni del decennio 1850-1860, di entrare nell'era della sua riproducibilità infinita. Se quest'ultima ha per corollario, come indicato da Walter Benjamin, una perdita di «aura», e tende a privare l'opera d'arte del valore culturale che le conferiva la sua stessa unicità a scapito di un valore d'esposizione che la rende condivisibile da tutti, ha anche come conseguenza di stabilire una maggiore prossimità con un più grande numero di spettatori. Tuttavia, anche se staminate in un numero importante di copie che saranno in seguito vendute nei negozi specializzati o alle porte dei teatri, le fotografie degli attori non possono pretendere di toccare realmente le masse finché un procedimento non permetterà di sincronizzare la loro produzione rispetto a quella delle opere a stampa. Se alcune opere, non specificatamente teatrali, vengono rivendicate in tutta fretta come «fotografiche», ciò avviene indirettamente: esse propongono solo delle litografie incise *da delle* fotografie, senza l'utilizzo di negativi.

È da notare che già nel 1844 William Fox Talbot aveva provato a pubblicare dei calotipi accompagnati da un testo: il primo volume del suo *Pencil of nature* comprende infatti ventiquattro fotografie incollate direttamente sulle pagine che l'autore commenta rapidamente, dopo una breve introduzione sulla storia del procedimento utilizzato. Eugène Piot ripropone l'esperienza in Francia solo sette anni più tardi, nel 1851, con la sua *Italie monumentale*. Nel 1858, la pubblicazione della biografia di Rachel ad opera di Janin, *Rachel et la tragédie*, si iscrive nella continuità di queste ultime opere. Essa costituisce quindi una tappa essenziale nella diffusione della fotografia teatrale e il suo utilizzo editoriale merita che si cominci proprio da qui.

Nel settembre 1858, un cronista del giornale «La Lumière» annuncia con entusiasmo l'uscita del libro:

L'opera importante [...] sarà illustrata da dieci fotografie che dobbiamo a uno dei maestri del genere e che rappresentano Rachel nei suoi grandi ruoli [...]. Ho visto delle stampe davvero magnifiche di questi scatti. Là, Rachel è viva. La ritroviamo nell'istante della scena suprema; è proprio il suo gesto, la sua posa, la sua fisionomia; è lei, sta per parlare, parla, o piuttosto, che silenzio eloquente! Tace! Ma, ancora una volta, è sempre lei, ancora viva. Queste fotografie sono



quindi opera del ricordo, un'opera di fantasia? Assolutamente no. Nel momento più importante della sua carriera, quando nessun segno annunciatore ne poteva far prevedere il termine, quando sembrava a tutti eterna, come sono eterne le bellezze dell'arte, lei si preoccupava della morte. [...] La povera donna temeva di essere dimenticata, o piuttosto aveva paura di lasciare in eredità solo un nome invece di un insegnamento. Ebbe l'energia di recitare la situazione principale dei suoi grandi ruoli, in pieno giorno, con il costume fedele, la luce voluta, esattamente calcolata, e tutto ciò davanti a un fotografo<sup>3</sup>.

Tuttavia, anche se non si tratta di «un'opera di fantasia», le fotografie in questione restano ancora delle immagini completamente fabbricate: benché De la Blanchère firmi con il suo nome tutte le stampe e se ne assicuri il deposito legale già dal 6 settembre 1858<sup>4</sup>, cioè poco prima dell'uscita del libro di Janin<sup>5</sup>, è evidente che una delle fotografie che rappresenta Rachel nel ruolo di Fedra [Fig. 1] è identica a quella che Mayer scattò qualche anno prima [Fig. 2], con la quale De la Blanchère realizza un semplice controtipo, che incolla in seguito su un disegno di scena di un «palazzo greco» preso in prestito da Cicéri<sup>6</sup> [Fig. 3] prima di fotografare nuovamente il tutto. Gli altri scatti che De la Blanchère si attribuisce (non senza qualche ragione, poiché ne rielabora almeno gli sfondi) sono anch'essi dei controtipi tratti da scatti di Mayer e Pierson? Non abbiamo potuto determinarlo. Ma ciò che conta soprattutto agli occhi dei lettori, è che un certo numero di questi scatti presenta Rachel in delle pose ancora più espressive, che si tratti di nuovo di *Phèdre*, di *Mithridate*, d'*Horace* [Fig. 4] (con lo sfondo, questa volta, della scenografia di *Caligula* di Dumas realizzata da Séchan<sup>7</sup>).

<sup>3</sup> [Ernest Lacan?], *Rachel et la photographie*, «La Lumière», 11 Septembre 1858, p. 146.

<sup>4</sup> N°7294 a 7303, copie conservate con la collocazione EO 231 pet. Fol.

<sup>5</sup> Quest'ultimo è menzionato ai numeri 11903 e 11904 dell'edizione del 20 novembre 1858 (II serie, t. II, n°47) della *Bibliographie de la France*. Se la data MDCCCLIX figura su tutti gli esemplari, alcuni – di cui almeno uno della Bibliothèque nationale de France (BnF) – porta ugualmente, nella parte inferiore, quella del 1858 in numeri arabi.

<sup>6</sup> Un tale montaggio è tra l'altro in contraddizione con le critiche che Janin formula, nel testo stesso del libro, contro i falsi palazzi greco-romani (*Rachel et la tragédie classique*, Paris, Amyot, 1859, pp. 42-43). Di conseguenza, la dimensione iconica sembra prevalere rispetto alla “fedeltà” al testo.

<sup>7</sup> Si veda la metà destra del disegno della scenografia realizzato nel 1837, conservato alla Bibliothèque de la Comédie-Française (Rés.MAQ.0034; <

Lasciando che l'attrice – tranne nel caso del prestito a Mayer et Pierson – adotti delle *posture* (più che delle pose) che *significano* il teatro, e inserendole in delle scenografie disegnate che permettono di immaginare una rappresentazione virtuale, De la Blanchère produce a modo suo degli autentici ritratti di ruoli che caricano il testo di Janin di una dimensione indicale mai raggiunta prima in una biografia d'attore in Francia.

Tuttavia, malgrado la sua novità e il suo interesse, l'esperienza tentata da Janin e De la Blanchère resta quantitativamente limitata; certo solo qualche centinaia di esemplari hanno potuto essere commercializzati, e nondimeno tutta la tiratura, poi il taglio e l'incollaggio di migliaia di fotografie (ogni esemplare del libro conteneva dieci scatti), presuppone già il ricorso ad una «stamperia fotografica» *pubblica*, di cui Gaudin lamentava ancora l'assenza in Francia cinque anni prima<sup>8</sup>. Si può pensare che a questa data l'uso della fotografia nell'editoria, malgrado la sua novità e la sua attrattiva, è inizialmente potuto sembrare come una forma di regressione che non giocava a favore dell'edizione, data la lentezza del dispositivo utilizzato. Il numero delle manipolazioni necessarie (stampa, taglio, posizionamento, incollatura), i risultati non sempre soddisfacenti (anche se l'opera di Janin è particolarmente curata), il costo elevato di fabbricazione e il fatto che con l'uso i neri sbiadiscono e la carta ingiallisca, senza dubbio non incoraggiavano lo sviluppo di massa di questi primi tentativi.

La diffusione della fotografia di teatro su larga scala presuppone quindi il passaggio alle tecniche di stampa capaci di sopperire agli inconvenienti dello sviluppo puramente chimico delle stampe, sempre conservando un contatto diretto con i negativi: il trasferimento degli scatti su delle matrici e poi l'inchiostrazione di queste ultime risultano la sola possibilità per ottenere delle stampe di massa e di qualità (dato che generalmente l'inchiostro sbiadisce meno delle emulsioni chimi-

die-francaise.bibli.fr/index.php?lvl=search\_segment&action=segment\_results&id=31&search\_index=2> (14/08/2022).

<sup>8</sup> Esclusa quella di Blanquart-Evrard a Lille. Si veda «La Lumière» del 22 gennaio 1854, p. 13. Si omette di evocare quella di Lemer cier, sicuramente a causa della mancanza di informazioni; ciononostante essa aveva già cominciato a sviluppare la serie degli attori della Comédie Française di Vallou de Villeneuve, mentre allo stesso tempo Moulin stampa i suoi propri scatti di Hamely e Kalpestri nella sua «stamperia fotografica» personale.

che nella lunga durata). Nel 1852, Lemerrier, cosciente della necessità di una tale evoluzione, mette a punto un processo di fotolitografia che l'anno seguente perfeziona, insieme a Lerebours, Barreswil e Davanne (gli ultimi due sono chimici di formazione); riesce quindi a restituire, attraverso un processo di stampa chimico-meccanica, le sfumature di grigio dei negativi originali: illuminando, attraverso dei negativi, delle pietre precedentemente ricoperte di asfalto siriano (detto bitume di Giudea) – secondo una tecnica direttamente ereditata dai primi esperimenti di Nièpce –, dissolvendo poi le parti non esposte alla luce e utilizzando la capacità assorbente del bitume inchiostroato, riesce a realizzare delle buone riproduzioni stampate. È così che nel 1853, pubblica il primo quaderno degli *[Essais de] [l]ithographie: [ou] impressions obtenues directement sur pierre par la photographie*, che comprende sei riproduzioni di scatti di Le Secq, per le edizioni Goupil & C<sup>ie</sup> che diventano rapidamente i pionieri di un mercato presto florido.

Inaugurato nel 1856 sotto l'egida della Società Francese di Fotografia, il concorso del duca di Luynes<sup>9</sup>, puntando a favorire il miglior procedimento di riproduzione fotomeccanica, alimenterà, durante più di dieci anni (doveva terminare nel 1859 ma sarà prolungato fino al 1867), un'emulazione che interesserà il campo più specifico della fotografia di teatro. Verso il 1863, Piallat comincia il suo *Album théâtral photolithographique (Système Piallat)* nel quale riproduce alcuni scatti realizzati da Carjat, in particolare di Boutin in *Les Chevaliers du brouillard* e di Lemaître in *L'Auberge des Adrets* [Fig. 5] e in *Le Père Gachette*<sup>10</sup>. Malgrado il risultato finale sia molto fedele agli scatti originali, la resa propriamente fotografica tende a scomparire dietro alla trama specifica dell'incisione.

È in effetti proprio grazie alla fotogliptia<sup>11</sup> che la fotografia teatrale

<sup>9</sup> Si veda in particolare Sylvie Aubenas, Michel Poivert, *D'encre et de charbon: le concours photographique du Duc de Luynes, 1856-1867*, catalogo della mostra della Bibliothèque nationale de France e della Société française de photographie, Passage Colbert, Galerie de photographie, Parigi, 27 aprile-28 maggio 1994.

<sup>10</sup> Si veda la collocazione Eo-459b-Boîte fol del Département des Estampes et de la Photographie della BnF.

<sup>11</sup> Uno strato di gelatina fotosensibile è inizialmente steso su una lastra poi esposta attraverso un negativo. Le parti illuminate dalla luce diventano insolubili e restano in rilievo dopo che la gelatina rimasta solubile è stata rimossa. Questi rilievi

conoscerà, dagli anni Settanta dell'Ottocento, una larga diffusione su dei supporti stampati. Questo processo, acquistato da Goupil al suo inventore, Walter Woodbury, nel 1867 (cioè tre anni dopo la sua messa a punto), poi rivenduto a Lemercier e Braun nella forma di una licenza d'uso secondaria nel 1870<sup>12</sup>, permette di avviare la creazione di una vera e propria industria da cui la fotografia di teatro seppe tirare il miglior vantaggio all'alba della Belle Époque. Il suo interesse è doppio rispetto a una stampa chimica tradizionale: oltre alla possibilità di aumentare considerevolmente il numero di copie ottenute in un breve lasso di tempo (e quindi di diffonderle non più a qualche centinaio di esemplari, ma per migliaia se necessario), ha il grande vantaggio di produrre delle stampe dai bei contrasti e particolarmente resistenti (di cui ci rendiamo conto, con il tempo, che la vivacità e lo charme perdurano quasi cinquant'anni più tardi). Per questi uomini e queste donne d'immagine che sono i nostri attori, un tale vantaggio non poteva che essere apprezzato.

Inizialmente, le fotografie uscite dalla stampa si presentano ancora come delle banali copie che devono essere tagliate, poi incollate in dei riquadri impressi in anticipo, procedimento che rallenta il lavoro editoriale. È così tuttavia che procedono Baschet con la sua *Galerie contemporaine*, iniziata nel 1876, o Goupil con i suoi *Camées artistiques*, creati nel 1880 [Fig. 6]. Il procedimento favorisce malgrado tutto una nuova alleanza tra il testo e l'immagine, sottolineando il valore d'esposizione di ogni artista arricchendolo contemporaneamente di un commento biografico e artistico. I più grandi fotografi di attori trovano allo stesso tempo un formidabile strumento di promozione dei loro scatti: Isidore Chalot, Benque, Numa Blanc, Adolphe Block, Adolphe Braun, Étienne Carjat, Dagron, Franck, Lochard, Mélandri, Mulnier, Nadar, Pierre Petit, Émile Tourtin, ecc., hanno ormai a loro disposizione degli strumenti molto efficaci di diffusione delle loro opere, le quali

messi a contatto con una lastra di piombo sottoposta a una pressione tra i 100 e i 300 kg al cm<sup>2</sup>, imprimono sul piombo stesso dei vuoti corrispondenti che accoglieranno l'inchiostro, permettendo di riprodurre le parti chiare del negativo sulla carta (detto in altre parole i neri e i grigi del modello).

<sup>12</sup> Si veda «Goupil & C<sup>ie</sup>» (di Pierre-Lin Renié) in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, edited by John Hannavy, New York/Oxon, Routledge, 2008, p. 603.

approfittano contemporaneamente del valore simbolico della scrittura nel cuore della quale si inseriscono e che le avvolge della sua autorità.

Ma è soprattutto nelle pubblicazioni che oscillano tra la rivista e il programma (dalle quattro alle otto pagine), che il procedimento mostra tutta la sua efficacia. Ogni copertina di «Paris-Théâtre», per esempio, creato da Eugène Paz dal maggio 1873 (e il cui ultimo numero è del marzo 1878), è ornato da una fotogliptia stampata da Lemercier che riproduce il ritratto di un artista drammatico o lirico. L'interesse, eccezionale a parer nostro, di questo periodico è di permettere di conservare in eccellenti condizioni un grande numero di stampe di attori firmate generalmente dai principali specialisti del genere (in particolare Carjat, Liébert, Nadar, Tourtin, Petit, Reutlinger, Franck, Gaston et Mathieu, ecc.) [Fig. 7]. Nella seconda di copertina figura regolarmente tra l'altro una lunga nota biografica che rende conto della carriera dell'artista messo in luce. La fotografia si presenta quindi non più solo come un surrogato a buon mercato del ritratto litografato, ma come componente attiva di un dispositivo mediatico di cui occupa risolutamente il primo posto. Come ha sottolineato Cosimo Chiarelli, è il successo stesso di questa pubblicazione che induce Paz a difendere energicamente l'onestà della sua iniziativa:

Servendoci del nuovo elemento del ritratto fotogliptico, abbiamo voluto colmare una lacuna della stampa artistica, e informare il pubblico mettendoci al di sopra di qualunque pressione, venga essa dall'amicizia o dal denaro. [...] Sappiamo che ci sono degli industriali che speculano sull'amor proprio degli artisti e che si fanno un piccolo salario, grazie a delle pubblicazioni più o meno onorabili. Si fa un articolo di giornale o una biografia come un trafiletto sulle mode. Quest'ultimo è pagato fin troppo, per conto dell'interessato che prova così il piacere di vedersi lodato in un foglio pubblico. *Noi non mangiamo di quel pane là!*<sup>13</sup>

La qualità e la praticità delle riproduzioni ottenute grazie all'invenzione di Woodbury (malgrado il costo ancora relativamente alto) ebbe delle ripercussioni anche sulle pubblicazioni al di fuori di Parigi

<sup>13</sup> Eugene Paz, *Notre but*, «Paris-Théâtre», n. 78, 12 novembre 1874. Citato da Cosimo Chiarelli in *Entre désir et résistance. Illustration et photographie dans les revues de théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, in *Le Document iconographique dans son contexte: le hors-champ des images du spectacle*, sous la direction de Alice Folco, Jean-Yves Vialleton, «European Drama and Performance Studies», n. 3, 2014, pp. 145-146.

che vi trovarono un mezzo pratico e relativamente rapido di pubblicare regolarmente e in numero importante delle buone fotografie di attori. A Mans, per esempio, «Le Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation» presenta sulla copertina di ogni numero una riproduzione degli scatti realizzati dal suo fotografo accreditato, P. Couturier, nel suo studio (si riconosce ogni volta il suo tappeto), poi stampata con l'inchiostro di seppia (al punto che si può esitare sulla natura dell'immagine ottenuta, la quale potrebbe sembrare una stampa su carta albuminata). Il fatto che la fotogliptia sia indipendente dal testo fa sì che ogni copia dello stesso numero del periodico può essere venduta con una fotografia diversa in copertina [Figg. 8-9]. In ogni caso, con il susseguirsi delle rappresentazioni si costituiscono delle collezioni quasi complete dei ritratti degli attori che recitano negli spettacoli del momento (come *La Mascotte* nell'autunno 1881 [Figg. 10-12]), che compongono, settimana dopo settimana, una sorta di enciclopedia visiva del teatro locale.

Tuttavia, la quantità di manipolazioni necessarie alla fotoincisione (collotipia del procedimento Poitevin ricompensato al concorso del duca di Luynes o la «woodburytipia» – altro nome della fotogliptia – che ne è in realtà una forma migliorata) è ancora troppo grande per introdurre la fotografia e singolarmente la fotografia di teatro nell'era della sua stampa industriale. Bisognerà aspettare un'invenzione maggiore, l'apparizione della mezzatinta (“foto-tipografia” di Charles-Guillaume Petit o la “fotoincisione autotipia” di Georg Meisenbach), poi il suo trionfo verso la fine degli anni ottanta dell'Ottocento e lungo tutto il decennio successivo, per assistere a una diffusione veramente massiva di queste immagini<sup>14</sup>. Gli inconvenienti dei primi procedimenti erano due: da un lato, malgrado le gradazioni già soddisfacenti permesse dalla gelatina in rilievo (rilievo più o meno pronunciato secondo le gradazioni dei toni), le nuance prodotte mancavano ancora

<sup>14</sup> Si veda la tesi di Thierry Gervais, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*, discussa il 6 novembre 2007 all'EHESS, e il suo articolo *La similitragrafia*, «Nouvelles de l'estampe», n. 229, 2010, pp. 8-25. Si vedano anche la tesi di Laureline Meizel, *Inventer le livre illustré par la photographie en France 1867-1897*, Université Paris I, 2017, e il suo articolo *De la “direction des hommes de goût”: les éditeurs français face à la photographie (1874-1896)*, «Revue française d'histoire du livre», n. 136, 2015, pp. 167-191.

di precisione; dall'altro, la produzione di matrici fotografiche in calcografia (l'inchiostro si depositava negli spazi cavi) non permetteva la stampa simultanea delle fotografie e dei testi, composti, questi ultimi, in rilievo. La mezzatinta propone una soluzione a questi due problemi: inserendo una trama tra il negativo e la futura matrice, questo procedimento divide l'immagine in caselle e permette di frammentarla in una moltitudine di zone che saranno trasferite sulla matrice grazie a dei gruppi più o meno densi di puntini neri – antenati dei nostri *pixel* (ciò permette di precisare la qualità dei grigi e la progressione dal bianco al nero più profondo) – anche se il risultato perde a volte definizione e vivacità; e più di ogni altra cosa, producendo una matrice in rilievo e non più in calcografia, la mezzatinta permette di stampare insieme e in una sola operazione testi e fotografie fino a quel momento separati.

È alla mezzatinta che dobbiamo la maggior parte delle serie generaliste stampate in cui il teatro trova a volte spazio (articoli di «La Revue illustrée», fascicoli di «Panorama», ecc.). Oltre a offrire un procedimento di riproduzione efficace delle fotografie teatrali nelle pubblicazioni generaliste, la mezzatinta diventa il vero e proprio motore sul piano dell'invenzione di nuove formule direttamente orientate verso il teatro. È così che nel 1895 viene pubblicato il primo numero di «Photo», o «Photo-programme», pubblicato da Mendel. In seconda di copertina, nelle piccole brochure che, come indica il nome della pubblicazione, servono da “programma” per gli spettatori, figura un paragrafo che rivendica ostentatamente l'obiettivo editoriale della redazione:

«Photo-Programme», rivista artistica illustrata, costituisce sia un ricordo che un riassunto elegante dei testi recitati sulle grandi scene parigine. Pubblica i ritratti e le biografie degli autori e dei principali interpreti, e offre la riproduzione fotografica delle scene emblematiche dell'opera rappresentata.

In «La Photo-Revue» di cui è editore, Mendel non esita a cancellare con un colpo di spugna tutte le imprese precedenti: data la cura con la quale è prodotto, «Photo-Programme» dovrà cancellare, sostituendolo, il banale programma che si compra di solito e nel quale non si trova nient'altro che una secca indicazione degli atti e la lista dei ruoli. È un nuovo progresso da registrare all'attivo della fotografia di cui le applicazioni tendono sempre più a entrare nella pratica corrente e all'avvento delle quali siamo felici di aver contribuito in larga misura<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> «La Photo-Revue», novembre 1895. Citata da Lucie Goujard nella sua tesi

Sono in evidenza, da un lato, dei ritratti di attori, presentati in degli ovali che ricordano le cornici antiche dei ritratti miniati, e, dall'altro, le «scene emblematiche» tratte dagli spettacoli che seducono il pubblico (delle scene ricreate sul palco e nella scenografia del teatro, non più in studio). Le fotografie sono anche capaci di attirare i pubblicitari desiderosi di vantare i meriti dei loro prodotti nelle pagine a lato, almeno da quanto indica la redazione della rivista che si fa promozione in questi termini (nel 1898):

La migliore pubblicità è quella di «Photo» programma illustrato dei teatri.

«Photo», la cui comparsa risale a 4 anni, ha ottenuto quasi immediatamente il più grande successo, in quanto è collezionato e ora rilegato come i giornali illustrati: esso offre dei vantaggi considerevoli e molto superiori a qualunque altra pubblicazione *dal punto di vista particolare della pubblicità*. In effetti, ogni inserzione che vi figura resta sotto gli occhi dello spettatore il tempo di una rappresentazione, perché ogni pagina di pubblicità si trova di fronte a un'altra pagina particolarmente interessante, o dal punto di vista informativo trattandosi di distribuzione o altro, o grazie alla riproduzione di scene via la fotoincisione<sup>16</sup>.

Un fotografo come Paul Boyer, che fornisce gli scatti riprodotti, approfitta di una tale opportunità per negoziare di tanto in tanto un trafiletto promozionale per le produzioni del suo atelier. «In vendita a Parigi nei principali teatri, negli uffici del giornale e nei principali chioschi», come indica un'altra pubblicità (pubblicata nel numero 33 dedicato alla creazione di *Cyrano de Bergerac* alla fine del 1897), ogni «grazioso album, di carta colorata, rilegato con un bel *faveur*» (nastro colorato più delicato delle nostre moderne graffette), è anche segnalato sulla seconda di copertina della maggior parte dei fascicoli, come il fatto che esso sia «in lettura nei circoli, nei grandi hotel, e nei principali caffè e ristoranti», ciò che assicura alla collezione, e quindi alle fotografie che ci interessano, una diffusione manifestamente degna di nota. Si può legittimamente pensare che una tale pubblicazione

*L'illustration des œuvres littéraires par la «photographie d'après nature» en France. Une expérience fondatrice d'édition photographique (1890-1912)*, Université de Lille, 2005.

<sup>16</sup> «Le Photo-programme», n. 200bis, stagione 1898-1899, *Théâtre des Folies-Dramatiques. Principales Scènes de Folies-Revue*. Ringrazio Cosimo Chiarelli che cita una parte di questa inserzione (nel suo articolo *Entre désir et résistance*, cit., p. 151) con un piccolo errore di nota di cui ci ha indicato la correzione.



contribuisca in questo modo a rivoluzionare lo sguardo degli spettatori, e quello retrospettivo, sulle rappresentazioni così documentate.

Lo stesso vale per un altro tipo di pubblicazione che la mezzatinta renderà possibile: la fotografia non si accontenta di accompagnare dei paratesti teatrali come nel caso dei programmi, ma offre delle nuove modalità di ricezione dei testi stessi dato che cominciano a essere pubblicati accompagnati da foto di scena. È il caso della collana “Les pièces à succès”, creata da Flammarion nel 1898 le cui pubblicazioni si organizzano in due serie di venticinque volumi ciascuna, pubblicati fino al 1901<sup>17</sup>. Il testo di ogni opera drammatica è illustrato da una dozzina di mezzetinte che riproducono delle fotografie di scena, realizzate da Cautin e Berger, in contemporanea alla pubblicazione, a volte a piena pagina, altre in primo piano centrato su uno o due attori [Fig. 13], ma sempre in bella (e a piena) pagina, con una replica per didascalia. Anche se manifestamente gli imperativi tecnici e tipografici primeggiano (tra il testo e le fotografie uno scarto è quasi sistematicamente introdotto, le fotografie talora anticipano talaltra superano nettamente il testo, e introducono una lettura fortemente asincrona delle due “piste” di questa supposta registrazione) il risultato così ottenuto tende a fare della fotografia una sorta di corrispettivo visivo della partizione puramente testuale; questo risultato costituisce in alcuni casi, una testimonianza veramente importante, come per tutti gli scatti che si sforzano di esporre alla vista il lavoro di un André Antoine o di un Firmin Gémier.

Il rischio è quindi di conferire agli scatti riprodotti un valore che sorpassa il loro ruolo illustrativo, come se questi fissassero la regia dell'opera in modo tanto intangibile quanto il testo (ciò è ancor più vero dato che, se la distribuzione è sempre indicata, non è data nessuna indicazione sul luogo e la data degli scatti, che bisogna dedurre dalla distribuzione stessa). Se questa pratica è comprensibile nella prospettiva di una riutilizzazione quasi sistematica della scenografia e dei movimenti scenici da una rappresentazione all'altra, com'è successo spesso

<sup>17</sup> I volumi non sono datati. Non è indicato nessun nuovo titolo per questa collezione al di là del volume XIX del *Catalogue général de la librairie française* che pubblica (p. 440) la lista dei diciotto titoli apparsi dall'anno 1900 con i numeri dal 33 al 50. Il numero 50 (*Pour la gosse!* di Jules Levy) è menzionato con data 1901 che è quindi manifestamente il *terminus ad quem* di questa collezione che ci sembra costituire una tappa importante nella storia della fotografia di teatro.

lungo tutto il XIX secolo, questa prassi diventa problematica dal momento in cui la regia comincia a imporsi come una lettura particolare, o unica, di un'opera «a due tempi<sup>18</sup>» (per riprendere l'espressione di Henri Gouhier). Quindi, delle due regie di *Gendarme et sans pitié*, di André Antoine, il volume 13 della collezione indica all'evidenza solo la regia del momento, precisamente quella del 27 gennaio 1899. Ma il confronto con uno scatto conservato nel terzo volume della raccolta di Mosnier (alla BnF), è sufficiente per mostrarci che a distanza di pochi anni (per quanto sia possibile datare il secondo scatto), il regista ha potuto cambiare la scenografia e la disposizione generale degli attori, quindi i movimenti scenici. Proprio quando l'edizione illustrata pretende di fissare l'opera attraverso un'immagine che vuole esserne la traccia esatta, in realtà, ciò che sembrano fissare per l'eternità le pubblicazioni illustrate con fotografie, sulle quali si baseranno alcuni registi futuri, non riflette che parzialmente, c'era da aspettarselo, le potenzialità di una data opera.

Articolando testi e immagini, il dispositivo tende quindi paradossalmente a imprigionare il testo in una morsa (che ne appiattisce l'immaginario su di un corpus di immagini predefinite) costrizione tanto più paradossale dato che il valore documentario della fotografia resta aleatorio. Tuttavia, conviene insistere sul carattere vivificante che provoca questo riassetto relativo tra i due media, di cui il pubblico sembra abbastanza curioso al punto che un testo come *Lui!*, di Oscar Méténier, è pubblicato lo stesso anno (1898) in un formato tradizionale (da Ollendorff) poi in un formato illustrato da fotografie di scena (da Flammarion), come primo volume della collana "Les pièces à succès". Questo genere di pubblicazione indica che il testo non è più il cuore esclusivo della rappresentazione, ma ne è una delle componenti, benché si tratti ancora di una componente essenziale. Indubbiamente, le edizioni precedenti accompagnate da incisioni avevano già in parte questo ruolo; ma esse mancavano della legittimità data dalle fotografie, indipendentemente dall'occhio critico con il quale si debba guardarle.

Se questo non spiega completamente il successo della collana di Flammarion (che finisce dopo cinquanta numeri, risultato già onorevole), ciò chiarisce le ragioni della popolarità del periodico «L'Illustra-

<sup>18</sup> Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

tion. Supplément théâtre» diventato «L'Illustration théâtrale» che, nato un anno dopo “Les pièces à succès” (nel novembre 1899), avrà una vita molto più lunga. Nel marzo 1913, esso diventerà la serie Théâtre del periodico «La Petite Illustration», e perdurerà fino allo scoppio della Seconda Guerra mondiale<sup>19</sup>, grazie alla direzione di René Baschet. Malgrado il titolo, questo periodico conta meno illustrazioni rispetto alla collana di Flammarion, (in generale «L'Illustration théâtrale» propone tra le otto e le dieci fotografie di formato ridotto rispetto alle immagini a piena pagina di “Les pièces à succès”), si limita in alcuni casi a delle semplici incisioni, e riprende talvolta esplicitamente degli scatti pubblicati nella rivista «Le Théâtre»; ciononostante il periodico riposa su un principio analogo a quello della collana sua antenata [Fig. 14]. Sfruttando una relativa varietà di fotografi (diversamente da “Les pièces à succès”), favorisce alla lunga un certo rinnovamento della pratica<sup>20</sup>. La disposizione degli scatti, generalmente all'inizio e alla fine di ogni atto, induce *de facto* la fotografia a *incorniciare* il testo vero e proprio, anche se a volte solo come *culs-de-lampe*. La cadenza regolare della pubblicazione la obbliga, tra l'altro, a seguire l'attualità teatrale, nella quale trova parte essenziale della sua iconografia. In conclusione, quale supplemento mensile de «L'Illustration» riservato ai suoi abbonati, esso tocca un pubblico tanto importante quanto quello del settimanale, cioè circa 50.000 copie vendute all'inizio del 1900. In fin dei conti, i circa ottocento volumi prodotti, in una tiratura così considerevole per l'epoca, installano definitivamente la fotografia di teatro nel paesaggio editoriale, facendo di essa non solo un ausilio ormai riconosciuto del testo, ma anche la garanzia di una certa contiguità di quest'ultimo con le scene del suo tempo.

<sup>19</sup> «L'Illustration. Supplément théâtre», dal n. 1 (4 novembre 1899) al n. 46 (10 dicembre 1904); «L'Illustration théâtrale», dal n. 1 (17 dicembre 1904) al n. 234 (22 febbraio 1913); «La Petite Illustration» (Théâtre), dal n. 1 (8 marzo 1913) al n. 43 (1 agosto 1914), poi nuova serie dal n. 1 (1 marzo 1919) al n. 465 (26 agosto 1939) (fonte: catalogo della BnF).

<sup>20</sup> Sulle sue trasformazioni nel dopoguerra e sulle fotografie di Henri Manuel e dei suoi due fratelli dello Studio Manuel Frères, rimando all'articolo di Maria Einman, *Entre virtualité et actualité. La photographie de scène dans l'entre-deux-guerres*, nel secondo volume che abbiamo consacrato a *La Photographie de scène en France*, «La Revue d'Histoire du théâtre», n. 284, octobre-décembre 2019, pp. 11-28.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

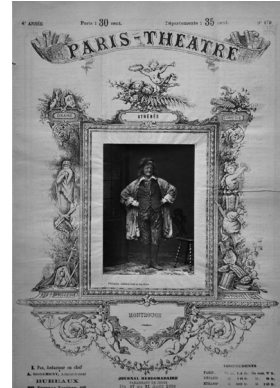


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI (RYKNER)

Fig. 1: Scatto di Henri de La Blanchère, 1858. Rachel interpreta Phèdre. Stampa su carta salata; montaggio a partire dalle fotografie 2 e 3 (*infra*); 12,5 cm x 9,2 cm. In Jules Janin, *Rachel et la tragédie*, Paris, Amyot, 1858, tra p. 216 e p. 217.

© Collezione privata

Fig. 2: Scatto di [Pierre-]Louis Pierson / Mayer et Pierson, 1855. Rachel interpreta Phèdre. Stampa su carta albuminata, formato "carte de visite", 6 cm x 9 cm.

© Collezione privata.

Fig. 3: Disegno di Cicéri, 1822. «La chambre romaine» (plastico di scena per la Comédie-Française). Piuma e lavis; 30,7 cm x 29,8 cm. Bibliothèque de la Comédie-Française, RES-MAQ-0006. © Collezione di la Comédie-Française / scatto Lorette

Fig. 4: Scatto di Henri de La Blanchère, 1858. Rachel interpreta Camille in *Horace*. Stampa su carta salata; montaggio a partire da uno scatto precedente e dalla riproduzione di un disegno da Séchan per *Caligula*; 12,5 cm x 9,2 cm. In Jules Janin, *Rachel et la tragédie*, Paris, Amyot, 1858, tra pp. 100 e 101. © Collezione privata

Fig. 5: Scatto di Etienne Carjat. Frédéric Lemaître interpreta Robert Macaire in *L'Auberge des Adrets*. Riproduzione fotomeccanica (sistema Pierrat), tratta dall'*Album théâtral photolithographique*, 1868. © Collezione photogravure.com, presentata con l'amabile autorizzazione di M. Katzman

Fig. 6: Copertina del n. CXXIV dei «*Camées artistiques*», 1882. Pauline Patry fotografata da Chalot, riproduzione fotogliptica di Lemercier. © Collezione privata

Fig. 7: Copertina del n. 170, 1876, di «*Paris-Théâtre*». Montrouge, l'Athénée (fotografia non identificata), riproduzione fotogliptica di Lemercier. © Collezione privata

Fig. 8: Copertina del n. 43 (2° anno), 6 novembre 1881, di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). Renoud interpreta Ribérou in *Les Brigands*, posa un ginocchio a terra con un fucile, fotografia di P. Couturier, riproduzione fotogliptica. © Collezione privata

Fig. 9: Copertina del n. 43 (2° anno), 6 novembre 1881, di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). Stesso numero del periodico ma con un'incisione diversa: Renoud interpreta Ribérou in *Les Brigands*, in piedi con un fucile, fotografia di P. Couturier, riproduzione fotogliptica. © Collezione privata

Fig. 10: Scatto di P. Couturier, 1881. Jeanne-Andrée e Montel interpretano rispettivamente Bettina e Pippo in *La Mascotte*. Riproduzione fotogliptica in copertina del n. 50, 2° anno (17 novembre 1881) di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). © Collezione privata

Fig. 11: Scatto di P. Couturier, 1881. Mlle d'Origny interpreta Fiametta in *La Mascotte*. Riproduzione fotogliptica in copertina del n. 49, 2° anno (15 novembre 1881) di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). © Collezione privata

Fig. 12: Scatto di P. Couturier, 1881. Mme Servant interpreta la Cantinière in *La Mascotte*. Riproduzione fotogliptica in copertina del n. 65, 2° anno (15 dicembre 1881) di «*Programme. Echo des théâtres et des concerts paraissant tous les jours de représentation*» (Le Mans). © Collezione privata

Fig. 13: Scatto di Cautin & Berger. *Lui*, d'Oscar Méténier (testo presentato per la prima volta l'11 novembre 1897 dalla compagnia del Grand-Guignol), Flammarion, "Les Pièces à succès", n. 1, [1898], p. 15. © Collezione privata

Fig. 14: «*La Petite Illustration*», n. 175 (1 aprile 1911), p. 4. *L'Oiseau bleu*, atto I, primo tableau, scatto di Auguste Bert (testo presentato il 2 marzo 1911 al teatro Réjane). © Collezione privata



1896-1906. DUE LIBRI ILLUSTRATI A CAVALLO  
TRA I DUE SECOLI E AL CONFINE TRA ARTE,  
SCIENZA E CULTURA PERFORMATIVA  
*LA DANSE GREQUE* DI MAURICE EMMANUEL E *L'ART ET*  
*L'HYPNOSE* DI ÉMILE MAGNIN

Scheda

(di Samantha Marenzi e Simona Silvestri)

A cavallo tra Otto e Novecento la tecnica fotografica, eccezionale strumento di osservazione dei fenomeni invisibili a occhio nudo, penetra nei libri. Vi accede grazie ai processi di stampa, e in modo indiretto attraverso la sua applicazione ai diversi campi del sapere e per la sua progressiva inclusione nella cultura dell'immagine. Oltre a sostituire le altre tecniche grafiche nelle illustrazioni dei volumi si pone, già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, come fulcro di progetti che la utilizzano in qualità di documento di fatti e prova di tesi sperimentali. In particolare nello studio dell'essere umano, la fotografia si presta a diverse applicazioni, che vanno dalla ritrattistica (col suo impatto sociale, estetico e culturale) alla ricognizione antropologica, dalla registrazione di esperimenti scientifici sulle malattie del corpo e dello spirito fino alla scomposizione del movimento che permette la comprensione delle regole motorie nei corpi più diversi: sani, malati, incoscienti o padroni del gesto, coinvolti nei movimenti meccanici del lavoro o in quelli espressivi della danza. L'eterogeneità di un tale campionario ha creato ampie zone di contatto tra territori diversi, come è accaduto con il ruolo che la fotografia ha assunto nel dialogo tra scienza, storia, arte e cultura performativa, ponendosi di volta in volta come oggetto o strumento di studio, documento o fenomeno in sé, impulso o traccia del passaggio transitorio dell'azione e dell'espressione. Due libri posti cronologicamente sul confine tra i due secoli offrono gli esempi emblematici dei terreni di intersezione dove sono sorti una nuova

cultura del corpo e dell'immagine. In entrambi la fotografia svolge un ruolo importante e contribuisce alla ridefinizione della danza e della sua percezione nel mondo moderno.

*Il movimento e l'espressione. Breve rassegna di libri illustrati*

La fotografia tardo-ottocentesca aveva messo a punto attrezzi, materiali, tecniche e strategie per cogliere il tempo utilizzando i corpi in movimento come veicoli della sua manifestazione. I cronofotografi, quasi sempre provenienti dal mondo della medicina e della scienza, sono stati degli importanti sperimentatori e hanno spesso mostrato, non sempre consapevolmente, il potenziale artistico dell'immagine meccanica, anche quando questa era utilizzata come strumento di osservazione e di verifica dei processi legati allo sviluppo temporale delle azioni e delle emozioni. Animali in volo o al galoppo, esseri umani in azione presi nelle attività di base come la camminata, la corsa, il salto, i gesti del lavoro e dello sport, sono stati i soggetti ideali per i fotografi che volevano rendere visibile il tempo. Anche la danza, soprattutto in quanto tecnica di movimento, è entrata in questo repertorio visivo. In modi molto diversi, la hanno ripresa i due più celebri protagonisti di questo genere di fotografia, il britannico Eadweard Muybridge, pioniere del dialogo tra immagine meccanica e movimento nelle sue diverse declinazioni, e il fisiologo francese Étienne-Jules Marey. La loro sperimentazione, nelle sue varianti di frammentazione del flusso temporale (Muybridge) e registrazione della durata in una singola immagine (Marey), inaugura una riflessione che avrà forti influenze sulla cultura visiva dei decenni successivi.

La sequenza di Muybridge che riprende una ragazza avvolta in una tunica bianca che gira su stessa mostrando i due ritmi (del corpo e del tessuto) è entrata a far parte della iconografia della danza influenzandone le formule. L'utilizzo del velo è al tempo stesso funzionale e simbolico<sup>1</sup>, utile a mostrare la dinamica, efficace esteticamente, e

<sup>1</sup> Rimando alla tavola dedicata alla formula del velo nel progetto di un Atlante della fotografia di danza che raccoglie materiali bio, biblio, e iconografici su questo campo di indagine. Il pannello, parte di un trittico sul tema dell'Antico, è visibile online <<https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/antico-veli/>> (08/08/2022).

riconoscibile nei termini di una danza pura, slacciata dalle sue tecniche e dai suoi stili e proveniente da una dimensione originaria situata in una antichità percepita anche come il grado zero del corpo che – in questi esperimenti di natura scientifica – spesso appare nudo. L'intento del fotografo era quello di frammentare gli aspetti meccanici della dinamica. La dimensione espressiva dell'operazione emergeva dalle strategie di montaggio delle immagini più che dal gesto del soggetto, quest'ultimo del tutto funzionale alla scomposizione del flusso. Nel famoso e monumentale *Animal locomotion*<sup>2</sup>, il volume dove è raccolta la sua lunga ricerca in gran parte condotta, come è noto, grazie ai finanziamenti di Leland Stanford, Muybridge sperimenta l'efficacia del montaggio adottando due formule, quella della sequenza verticale impostata sullo spazio e che esplicita i diversi punti di vista da cui è ripreso lo stesso gesto, e quella orizzontale che riflette la categoria del tempo, mostrando la serie di istanti consecutivi ripresi in sequenza da una batteria di apparecchi. In questa e in altre scelte della diffusione e illustrazione degli esiti delle sue ricerche, il fotografo sconfinava continuamente dal territorio della scienza a cui il suo lavoro è destinato in quello dei linguaggi artistici, caricando l'accostamento di immagini di un senso e di una efficacia espressiva che, insieme con la sua di registrazione di istanti molto vicini tra loro, gli varrà la collocazione negli studi cinematografici come precursore dell'invenzione delle immagini in movimento. Ma è il movimento *nelle* immagini a caratterizzare il suo repertorio, dove, vale la pena ripeterlo, non è il corpo a essere espressivo, ma la sua raffigurazione.

Altri cronofotografi evidenzieranno ulteriori aspetti del movimento, condividendo con Muybridge il legame con la scienza, l'invenzione di tecniche e apparecchiature, gli sconfinamenti nel territorio dell'espressione, ovvero la scoperta, proprio attraverso la lente di ingrandimento della fotografia, che il movimento manifesto non è separabile

<sup>2</sup> *Animal Locomotion: An Electro-photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements (1872–1885)* appare la prima volta in undici volumi contenenti 781 tavole nel 1887 (New York, Printed by J.B. Lippincott). La tecnica fotografica utilizzata per la pubblicazione è la coltopia, ma l'autore ha realizzato una enorme quantità di prove al cianotipo e in altre tecniche destinate a usi diversi da quelli del libro. Ad esempio, negli anni immediatamente successivi a questa prima edizione Muybridge mette a punto degli strumenti per animare le immagini e per proiettarle.

dal suo impulso interiore e che quest'ultimo può riguardare l'interno del corpo in termini anatomici (scheletro, muscoli, cervello, nervi) ma anche in termini astratti (l'anima, la psiche, la dimensione inconscia). La fotografia clinica a cavallo tra i due secoli è uno dei maggiori campi di sperimentazione in tal senso, e partecipa al legame tra arte e scienza che caratterizza le invenzioni dell'epoca e che fornisce una visione nuova del corpo e della vita.

Bastino qui pochi esempi di libri ottocenteschi che fissano questi passaggi da una zona all'altra del sapere e che nei decenni successivi alla loro realizzazione sono stati oggetto di un recupero che li ha spesso spostati dal dominio della divulgazione scientifica a quello dell'arte per il loro valore estetico, e in quello del teatro per la prossimità dei loro contenuti con le tecniche dell'espressione volontaria. A caratterizzare le pubblicazioni scientifiche dell'epoca è la necessità di controllo dei tempi e dei modi della manifestazione del movimento e dell'espressione, siano queste concentrate nel volto e dunque sintomatiche di impulsi psichici o emotivi, oppure sprigionate dal corpo e quindi relative a un sistema complesso di connessioni nervose e fisiologiche. L'espressione che si vuole documentare è spesso indotta e si avvale della disponibilità dei soggetti che si lasciano muovere attraverso i sistemi più diversi: scosse elettriche, indicazioni psicologiche, pressioni e manipolazioni corporee, sedute di ipnosi. In molti i casi i soggetti sono pazienti di istituti e ospedali. Il loro ruolo passivo e l'idea che le loro espressioni siano delle reazioni quasi automatiche, provenienti da uno strato profondo e incontrollato della coscienza, ne fa dei modelli ideali oltre che i soggetti reali del repertorio visivo a cavallo dei due secoli. Le pazze si fanno allora muse<sup>3</sup>, e le registrazioni delle loro reazioni agli impulsi di medici e fotografi delle vere e proprie opere che conservano le tracce dei più insondabili moti dell'anima e della psiche. Questa visione farà dire ad André Breton che l'isteria è un "mezzo supremo di espressione", come scrive nell'articolo con cui a nome del movimento surrealista festeggia i cinquanta anni della «più grande scoperta poetica della fine del XIX secolo»<sup>4</sup>, assumendo come data di nascita la pubbli-

<sup>3</sup> Parafraso dal titolo del volume di Asti Hustvedt, *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, London, Bloomsbury Publishing PLC, 2012.

<sup>4</sup> André Breton, *Le cinquantenaire de l'hystérie*, «La Révolution surréaliste», n. 11, 1928, p. 20.

cazione del volume *Iconographie photographique de la Salpêtrière*<sup>5</sup> e riproducendo alcune tavole del suo ricchissimo apparato fotografico realizzato da Paul Regnard, medico e fotografo. Le ricerche condotte da Jean-Martin Charcot alla Salpêtrière sono molto celebri così come le sue lezioni spettacolarizzate e l'attenzione riservata alla documentazione fotografica raccolta in riviste, volumi, pubblicazioni. Tra i suoi collaboratori c'è il cronofotografo Albert Londe, inventore di un apparecchio a dodici obiettivi, testimone degli esperimenti sulle induzioni delle crisi isteriche di cui coglie le esternazioni e dove appare nei panni di ipnotizzatore nelle fotografie che oltre a documentare gli effetti e i processi di individuazione della malattia, registrano le prassi mediche catturando una realtà di cui il fotografo e i medici sono spesso i veri e propri artefici.

Il caso della Salpêtrière, riletto a più riprese sotto il segno dell'immagine artistica e dell'azione espressiva<sup>6</sup>, ha dei precedenti importanti in termini di testimonianza fotografica e di raccolta di testi e figure in volumi illustrati che si fanno repertori di movimenti ed espressioni<sup>7</sup>. Quasi tutti raccolgono gli esiti di indagini lunghe, a cui i fotografi partecipano in modo attivo, penetrando e rendendo visibile l'universo misterioso della pazzia. Talvolta, sono i medici stessi ad avvalersi del mezzo fotografico. Ne è un esempio la galleria raccolta in *On the application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity*, presentato alla Royal Society of London nel maggio 1856, dove lo psichiatra Hugh Welch Diamond fotografa le pazienti del manicomio da lui diretto nella contea di Surrey, nel Sud dell'Inghilterra, per cogliere i demoni che attraversano i loro pensieri e mostrare loro le

<sup>5</sup> *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* ad opera di Désiré-Magloire Bourneville e Paul Regnard esce in 3 volumi nel 1877, 1878 e 1880 (Paris, Progrès médical).

<sup>6</sup> Non essendo questa la sede di una ricostruzione puntuale del tema recentemente molto studiato, si rimanda in estrema sintesi al volume che gli ha dedicato Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982 (trad. it. Genova-Milano, Marietti, 2008).

<sup>7</sup> Questa rapida carrellata di libri ottocenteschi si basa sulla ricognizione che ne ha fatto Giordana Citti nel quadro delle ricerche per l'Atlante della fotografia di danza, dove ha dedicato delle tavole al tema dell'Espressione fotografata in ambito scientifico, artistico e performativo: <<https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/espressione-scienza/>> (08/08/2022).

trasfigurazioni che questi provocano ai loro lineamenti, come potendo visualizzare, e quindi poi controllare, gli effetti della follia sulla fisionomia e sull'espressione.

L'uso della fotografia sui pazienti, oltre a costituire uno strumento di studio e di documentazione delle reazioni, conosce in questo contesto delle finalità terapeutiche, e costituisce in modo più o meno consapevole un repertorio utile a coloro che dell'espressione volontaria fanno la loro professione: gli attori.

Nel 1862, ancora su soggetti internati o ospedalizzati, esce *Mecanisme de la Physiologie Humaine* del neurologo francese Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, che attraverso lievi scosse elettriche sollecita il movimento dei muscoli del viso scomponendo la transitorietà delle espressioni in tavole che formano un vero e proprio atlante delle loro manifestazioni. A documentarle è Adrien Alban Tournachon, fratello minore del più noto Nadar. Nel 1872 Charles Darwin utilizzerà alcune di queste immagini per illustrare *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, la terza e ultima parte della sua trilogia sull'evoluzione. Il volume, insieme a disegni e incisioni, raccoglie anche le fotografie dello svedese Oscar Gustave Rejlander, che si scatta degli autoritratti esponendo al suo stesso obiettivo la rappresentazione gestuale e mimica delle emozioni da raffigurare.

Anche il fisiologo e neurologo Paolo Mantegazza si fa soggetto di alcune tavole dell'*Atlante della espressione del dolore* pubblicato nel 1876 come apparato iconografico della sua *Fisiologia del dolore*, dove il volto è lo schermo delle diverse espressioni provocate dai dolori fisici e da quelli morali, e la mimica è la tecnica per riprodurle e poterle documentare. Con maggiore consapevolezza e in modo esplicito rispetto agli esperimenti europei da cui Mantegazza trae ispirazione, l'italiano apre un confronto tra le espressioni provocate ai pazienti e quelle realizzate ad arte dagli attori, di cui figurano molti ritratti nella sua ricca ed eterogenea collezione di immagini. Le prime ritenute "naturali" e le seconde affettate e false, le espressioni delle emozioni sono qui un oggetto di analisi che utilizza come principale strumento di osservazione la fotografia che isola, blocca, ingrandisce, estetizza anche, consegnando alle regole della cultura visiva il lato oscuro e misterioso del sentire umano.

Dare forma agli aspetti invisibili della vita per poterli osservare e studiare nella loro traduzione visiva e nella lunga durata è lo scopo di

questo tipo di fotografia e in generale degli scienziati che ne fanno uso, applicandole dove possibile ai diversi tipi di movimento, non solo a quello che si manifesta all'esterno del corpo. Marey ad esempio scrive a più riprese sulla circolazione del sangue e sui movimenti nascosti dell'organismo che visualizza utilizzando l'idea che guida la sua sperimentazione fotografica. Nei suoi numerosi trattati il francese, che aveva messo a punto delle importanti tecniche di registrazione del movimento impressionando a più riprese, o per tempi molto lunghi, la stessa lastra, non fa un grande uso delle immagini fotografiche. Pubblica piuttosto diagrammi e trascrizioni grafiche del flusso sanguigno, del sistema nervoso, delle attività invisibili del corpo umano, in parte ispirate alle sue sperimentazioni che lo vedono inventare tute nere con strisce laterali bianche capaci di impressionarsi e far scomparire la forma del corpo, lasciando sulla lastra solo la scansione del suo movimento nello spazio, oppure fotografare il fumo che passa per griglie sottili mostrando la trasformazione della forma nelle diverse consistenze della materia e nella qualità del movimento passivo. Oltre ai diagrammi, vere e proprie trascrizioni grafiche del moto, Marey utilizza le illustrazioni tratte dalle fotografie, pubblicando disegni schematici o estremamente realistici inseriti nel testo (e non raccolti in tavole a parte) che non pongono particolari problemi di stampa ma la cui matrice è con ogni evidenza fotografica. Oltre ai processi di raffigurazione, ad essere sperimentati sono anche quelli di trascrizione e traduzione da una tecnica grafica all'altra. Marey arriva a dedicare degli studi specifici all'utilizzo del "metodo grafico" nell'osservazione del movimento, della corrente elettrica, delle variazioni di peso e temperatura, di tutti quei fenomeni per studiare i quali la nostra percezione «troppo lenta e troppo confusa<sup>8</sup>» si mostra inefficace. Il tema della raffigurazione meccanica e dei metodi di trascrizione del movimento fisico entrano dunque nella sua riflessione teorica: egli dedica loro una ampia trattazione negli stessi volumi in cui analizza l'oggetto della sua osservazione, come accade nell'ultimo dei suoi libri, *Le mouvement* del 1894, tradotto in inglese un anno dopo in un volume corredato da duecento illustrazioni. L'anno ancora successivo, il 1896, vede la collaborazione del fisiologo a uno studio che proviene da un'altra area e che utilizza l'osservazione fo-

<sup>8</sup> Étienne-Jules Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris, G. Masson, 1878, p. III.

tografica per la sua capacità di scomporre il movimento e prolungarlo nel tempo, in modo che le sue tracce visive possano essere accostate e comparate tra loro e con altre immagini realizzate in altre epoche, con altre tecniche ma con gli stessi obiettivi.

Si tratta de *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*<sup>9</sup> firmato dal musicologo Maurice Emmanuel, un libro molto diffuso ancora nei primi decenni del Novecento, presente sugli scaffali dei musicologi, degli antropologi, degli studiosi dell'antichità, degli storici dell'arte, e naturalmente dei danzatori.

### La Danse Greque antique d'après les monuments figurés, 1896

Nel frontespizio del libro di Maurice Emmanuel, che figura come Dottore in Lettere e Diplomato al Conservatorio, appare una dicitura molto precisa rispetto alle illustrazioni del volume. «Analyses cronophotographique obtenues avec les appareils de M. le D<sup>r</sup> Marey. Dessins de A. Collombar et de l'auteur». Collombar era un illustratore molto attivo, e specializzato nel trarre dalle fotografie disegni da adattare all'impaginazione dei libri. Le figure prese da immagini dettagliate migrano attraverso la loro schematizzazione in altri contesti ed entrano nell'apparato testuale addirittura prendendo il posto delle tradizionali lettere miniate. Accade ad esempio con le fotografie delle isteriche della Salpêtrière fotografate da Londe e da Regnard, che Collombar ricalca o copia, miniaturizza, semplifica lasciando solo la traccia essenziale della loro posizione e del loro movimento, e con cui illustra nel 1897 il volume *Hypnotisme, religion* di Félix Regnault. Nello stesso libro, inserisce alcuni disegni realizzati per il libro di Emmanuel relativi alle danze rituali e ai movimenti delle menadi, esplicitando quel legame tra (antica) possessione religiosa e (moderna) malattia nervosa che domina il dibattito a cavallo tra i due secoli e il passaggio dalla visione magico-spirituale a quella scientifica [Figg. 1-3]. La danza di inizio Novecento si pone al confine tra queste due forze<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Maurice Emmanuel, *La Danse Greque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1896.

<sup>10</sup> Alla danza in relazione ai territori della patologia e dell'azione indotta Simona Silvestri ha dedicato un ciclo di pannelli nell'Atlante della fotografia di danza sotto



L'apporto di Collombar al volume sulla danza greca è centrale perché l'apparato iconografico del libro è ricchissimo e in gran parte basato su disegni scontornati e impaginati all'interno del testo tratti dalle figure riprodotte su antichi fregi, sculture e manufatti di vario genere, e dalle fotografie realizzate da Marey. Solo alcune fotografie sono riprodotte fedelmente in tavole che le presentano a tutta pagina, e raffigurano delle sequenze di pose di una ballerina che esegue passi di balletto, e le riproduzioni di alcuni vasi con figure danzanti conservati al Louvre. Come è noto, tali figure hanno costituito la principale fonte di ispirazione per i danzatori di inizio secolo i quali, seppure con approcci stilistici diversi, hanno riconosciuto nella cultura antica la sorgente della modernità e hanno voluto rigenerare il valore simbolico, sociale, cerimoniale e sacro della danza. Emmanuel però usa queste figure con l'intento di ricostruire la danza dell'antica Grecia e di compararla col balletto, individuando punti di frattura e continuità tra due forme di espressione i cui scopi, oltre che le forme, sono diversi. Si mescolano nel metodo di Emmanuel le influenze della antropologia e la nascente cultura del collezionismo e del museo proiettata sulla modernità con un intento insieme conservativo e creativo, e appare evidente il potenziale dei metodi utilizzati dalla scienza per comprendere l'essere umano nello studio delle sue pratiche religiose, espressive e simboliche. Le tecniche moderne, come la cronofotografia, permettono di osservare il movimento della danza e di compararlo coi movimenti eseguiti e raffigurati secoli prima, trasportando gli uni e gli altri in quel tempo asincrono che è il tempo delle immagini.

Emmanuel, cercando le tracce di antichi movimenti dentro le impronte delle loro raffigurazioni, risveglia il processo inverso, quello dell'osservazione delle figure come sorgenti di nuovi movimenti, e il suo libro, oltre che un documento, si fa presagio dei metodi di creazione della danza che di lì a qualche anno avrebbero rivoluzionato la cultura coreutica.

Sans le secours de M. le D<sup>r</sup> Marey, membre de l'Institut, et de M. Hansen, Maître de Ballets à l'Opéra, je n'aurais pu tirer parti des images antiques qui

il tema generale della Coscienza. Si vedano quelli sulla Crisi <<https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/coscienza-crisi/>> e sull'Ipnosi <<https://www.fotografiaedanza.it/pannelli/coscienza-ipnosi/>> (08/08/2022).

servent de base à cet ouvrage. M. Hansen [...] a bien voulu me donner son avis sur chacune des représentations de mouvements empruntées aux monuments figurés. De plus, il a dirigé les expériences de Chronophotographie qui avaient pour objet l'analyse et la synthèse des mouvements de la danse<sup>11</sup>.

Marey mette a disposizione la sua apparecchiatura, Joseph Hansen dirige le sessioni fotografiche scomponendo i movimenti di base di una ballerina dell'Opéra in una serie di figure che Emmanuel compara con quelle prelevate dai monumenti dell'antica Grecia ricalcati da lui e Collombar a partire dalle riproduzioni fotografiche dei monumenti [Figg. 4-6]. Il mezzo fotografico e il balletto sono coinvolti sul piano della tecnica e messi al servizio di una interpretazione che utilizza le opere d'arte visiva come documenti e tracce della danza del passato, di cui si cerca di ricostruire la dinamica ma che viene osservata anche per il suo valore simbolico e per il suo ruolo nella cultura dell'antichità. Il presupposto di partenza è che le raffigurazioni riportino delle tracce fedeli dell'orchestica. Quest'ultima, lungi dal coincidere soltanto con la coreografia, comprendeva la musica e la poesia, a loro volta pensate da Emmanuel come possibili documenti necessari alla ricostruzione di questa antica arte la cui rinascita caratterizza fortemente la cultura a lui contemporanea.

Ces Images nous apprendront comment les Grecs dansaient *dans l'espace*; – la rythmique nous aidera ensuite à découvrir comment ils dansaient *dans le temps*; – les Textes nous diront pourquoi ils dansaient et quelle valeur morale était attribuée à la danse<sup>12</sup>.

Prendendo in esame solo la prima di queste tre fonti, Emmanuel mette a punto un metodo di lettura delle figure che possono essere rappresentative dei codici coreutici, ma anche di quelli figurativi, legati agli stili e alle tecniche di raffigurazione, all'assenza della prospettiva, alla simbolizzazione, e di quelli religiosi, che attribuiscono alle posizioni significati rituali in parte perduti. Ai vasi e ai rilievi vengono chieste, scrive Emmanuel, le prime lezioni di danza. Immagini documenti. Immagini maestre. L'autore analizza diverse tipologie di fonti: vasi di diverse epoche e stili, alto e basso rilievi,

<sup>11</sup> *Ivi*, pagina di ringraziamenti non numerata.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 6.

statuine e terre cotte. Nelle figure riconosce gesti che classifica come tradizionali, mimetici, simbolici o puramente orchestici, quando non meramente decorativi e funzionali alla forma del supporto. Di lì, Emmanuel si avventura nell'indagine del movimento in generale, quello quotidiano, quello espressivo, quello funzionale. Ne osserva i principi e ne scorge i riflessi nelle raffigurazioni della danza antica e di quella moderna, fino a improntare una accurata disamina sulle posizioni e sulle tecniche di danza. Trova nella comparazione tra le immagini antiche e moderne dei principi ricorrenti sia sul piano tecnico che simbolico ed espressivo, sperimentando un approccio antropologico che avrà seguito negli studi sulla danza di inizio Novecento in particolare nell'intreccio tra archeologia e storia delle religioni<sup>13</sup>. Emmanuel prosegue ricostruendo gli esercizi, i passi, le regole della coreografia antica e moderna, e ragionando sull'eredità estetica e formale e sull'imitazione dell'orchestica greca. Ma è soprattutto nel capitolo sui danzatori che, al di là delle ricostruzioni filologiche e delle analisi comparative, lo studioso consegna la danza del passato alle sperimentazioni del presente. Il capitolo individua, a parte le danze private, due categorie di danzatori: gli dei che danzano, o gli umani che danzano per gli dei. Trovando nuove forze e dando loro altri nomi, convocando la scienza accanto all'arte e alla religione, la possessione e la preghiera segneranno fortemente la danza dell'inizio del secolo e la sua raffigurazione.

L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales, 1906

A fine Ottocento, nel quadro del dialogo tra progresso scientifico e linguaggi espressivi, si assiste al formarsi di una stretta alleanza fra i domini delle scienze neurologiche e quelli dell'arte. Soprattutto

<sup>13</sup> Ne sono un esempio gli studi di Marcelle Azra Hincks, che sotto l'egida di Salomon Reinach pubblica *The Dance in Ancient Greece*, «Nineteenth Century», March 1906, e sulla rivista da lui diretta *Representations of dancing on early Greek vases*, «Revue Archéologique», t. 14, juillet-décembre 1909. Pochi anni dopo, nel 1913, Jane Harrison pubblica uno studio decisivo in questo senso, ricostruendo le origini rituali del teatro, della danza e dell'arte figurativa: Jane Ellen Harrison, *Ancient art and ritual*, London, Williams and Norgate, 1913.

il tema dell'inconscio, legato alle pratiche ipnotiche e mesmeriche, è affrontato su più fronti e si incontra con la creatività specialmente in relazione ai fenomeni medianici. Questa si connota come un vero e proprio campo di pratiche e riflessioni in cui le istanze di artisti, magnetizzatori e intellettuali sembrano sovrapporsi, alimentate dai movimenti simbolisti, esoterici e spiritualisti. In tale contesto si situa in una posizione centrale lo studio *L'art et l'Hypnose*<sup>14</sup>, di Émile Magnin, magnetizzatore ginevrino e professore all'École de magnétisme di Parigi, un volume corredato da un fitto apparato iconografico realizzato dal fotografo Frédéric Boissonnas<sup>15</sup>. È un'opera importante in quanto esplicita come i processi ipnotici o magnetici avessero accesso a un potenziale creativo latente, allontanandosi perciò dall'uso che ne veniva fatto in ambiente clinico e in una dimensione puramente patologica<sup>16</sup>.

L'oggetto delle riflessioni di Magnin è Magdeleine G., figura misteriosa che ha fatto della medianità un'arte con una propria estetica frutto di un'assenza di controllo sulla volontà, tanto da essere definita come una vera e propria danzatrice sin dalle sue prime apparizioni sulla scena. La donna, come spiega Magnin nell'introduzione, si era recata da lui intorno al 1902 affetta da un'emicrania che egli decide di curare portandola in uno stato di sonno indotto attraverso delle sollecitazioni sonore. All'ascolto del suono, dai primi semplici riflessi motori meccanici, a ogni variazione di intensità, colore, tempo e ritmo della musica Magdeleine manifestava una qualità espressiva raffinata. È una scoperta che Magnin decide di celebrare uscendo dal proprio studio e

<sup>14</sup> Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Genève-Paris, Atar-Alcan, [1906].

<sup>15</sup> Il fotografo, celebre soprattutto per la sua produzione di immagini archeologiche e impegnato in una vasta documentazione del metodo ritmico messo a punto da Emile Jaques-Dalcroze, era il cognato di Émile Magnin. I loro figli figurano, piccolissimi, in alcune fotografie che riprendono esercizi di ritmica e scene di danza in natura. Sulla produzione di Boissonnas relativa alla raffigurazione del ritmo e alla illustrazione di manuali di Jaques-Dalcroze si rimanda al contributo di Simona Silvestri raccolto nel presente Dossier.

<sup>16</sup> Basti menzionare la nota spettacolarizzazione delle crisi delle pazienti di Charcot che il neurologo portava avanti attraverso l'uso intensivo della fotografia. Le citate pubblicazioni che compongono l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* rappresentano il grande precedente ai volumi sui fenomeni ipnotici a cavallo tra Ottocento e Novecento.

organizzando tournée europee dove la *Traumtänzerin*<sup>17</sup> addormentata realizza, come dice il sottotitolo de *L'art et l'Hypnose*, l'interpretazione plastica d'opere letterarie e musicali, lasciando il pubblico attonito<sup>18</sup>.

Per il suo libro, Magnin trae ispirazione dal volume del parapsicologo francese Albert de Rochas, *Les sentiments, la musique et les gestes*<sup>19</sup> scritto nel 1900 di cui quasi ricalca la struttura. Anche in questo caso il soggetto è una medium, Lina de Ferkel, centro dell'analisi che De Rochas porta avanti sul sentimento e sulla sua corrispondenza mimica e gestuale all'interno della dimensione istintiva dell'ipnosi per mezzo di suggestioni verbali e sonore. Da questo volume Magnin riprende la questione della suggestione, motore delle danze sia di Lina che di Magdeleine e punto focale delle loro performance, dedicando un capitolo al confronto fra le due medium. Vi afferma che in entrambi i casi la suggestione agisce attraverso il magnetizzatore come un pensiero-guida in un corpo che, in uno stato superficiale di ipnosi, è privo di inibizioni, inerte ma reattivo. Secondo De Rochas, sotto l'influenza di processi ipnotici, tutto ciò che costituisce la personalità della donna è momentaneamente annichilito come fosse un automa<sup>20</sup>. Al contrario, Magnin rifiuta il paragone notando in Magdeleine qualcosa di più sottile a cui egli stesso non trova una spiegazione se non in termini di «manifestazione espressiva»<sup>21</sup>, come afferma anche lo psicologo Théodore Flournoy nella premessa al volume: nello stato di alterazione il corpo è capace di ricevere e di trasmettere con prontezza, precisione e raffinatezza, divenendo uno strumento vivo, non privo di una propria anima<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Questo soprannome, fra i molti con cui viene designata Magdeleine, è tratto dal volume dello psicanalista che patrocinava gli spettacoli, Albert von Schrenck-Notzing, *Die Traumtänzerin Magdeleine G. Eine Psychologische Studie Über Hypnose und Dramatische Kunst*, Stuttgart, Ferdinand Enke, 1904.

<sup>18</sup> Alle molte voci si aggiunge quella di Georg Fuchs che si riferisce a Magdeleine G. come a un miracolo artistico facendone il soggetto di *Der Tanz*, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1906. A lei Fuchs aveva inoltre dedicato l'articolo *Die Kunst der Magdeleine*, «Münchener neueste Nachrichten», n. 89, 23 Februar 1904.

<sup>19</sup> Albert de Rochas, *Les Sentiments, la Musique et le Geste*, Grenoble, Librairie Dauphinoise, 1900.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>21</sup> Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose*, cit., p. XV.

<sup>22</sup> Sulla concezione delle medium in bilico fra automa e marionetta cfr. Jonathan W. Marshall, *Kleist's "Übermarionette" and Schrenck-Notzing's "Traumtänzerin": Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism*, in Heinrich

Il legame fra i due volumi non è solo nelle tematiche, ma nell'importanza che assume la dimensione visiva, che in De Rochas viene affidata alla fotografia di Paul Nadar e all'opera del pittore Alfons Mucha il quale fa della medium il soggetto di un trittico, raffigurandola come musa della poesia, della musica e della danza. Ne *L'Art et l'Hypnose* la sfera artistica assume un'importanza ancora maggiore, e le teorie dell'autore, così come l'efficacia delle performance di Magdeleine G., vengono affidate al valore dell'immagine cercando nel lettore la stessa reazione di uno spettatore a teatro. Le fotografie sono realizzate sia al chiuso che all'aperto, nel primo caso nello studio di Boissonnas, nel secondo nella tenuta in campagna del fotografo, e vengono collocate nel volume inframmezzando il testo oppure come sezioni indipendenti, seguendo configurazioni differenti in base alla loro funzione nella scrittura. Nel complesso l'apparato iconografico si presenta come un vasto repertorio di posizioni: Magdeleine è sempre colta in una prospettiva frontale e il suo corpo è l'unico elemento della scena [Figg. 7-10].

Sotto alla maggior parte delle fotografie presenti nel volume sono riportati gli impulsi dei movimenti: parole o espressioni della sfera dei sentimenti («rabbia», «orgoglio», «paura», «follia», «gioia»); versi di poeti come Verlaine, Hugo e de La Fontaine; interi componimenti e partiture musicali (raggruppati nell'appendice finale). Queste fotografie, in particolare quelle con i riferimenti musicali, sollevano la problematica del tempo in relazione all'impulso e al movimento nell'immagine. La serie della Marcia Funebre di Chopin, che ritroviamo in *Magdeleine: Gestures while in the Hypnotic State*<sup>23</sup>, un piccolo opuscolo non datato, ne offre l'esempio più evidente: alle battute musicali viene associata un'unica posizione che condensa la durata del fraseggio. Boissonnas in questo caso, per restituire la complessità di un'opera musicale, decide di elaborare il repertorio di pose in sequenze lineari, al fine di comporre una partitura fisica. La sequenza si configura non solo come una successione di elementi, ma anche nella sua simultaneità percettiva: nell'opera così composta, il corpo trova nella sequenza una traduzione visiva del proprio ritmo e allude con evidenza a uno scorrere del tempo, insito nei fraseggi musicali.

*von Kleist and Modernity*, edited by Bernd Fischer e Tim Mehigan, New York, Camden House, 2011, pp. 257-278.

<sup>23</sup> Émile Magnin, *Magdeleine: Gestures while in the Hypnotic State. The photographs by Fred. Boissonnas*, Genève s.e., s.d.

In alcune sessioni fotografiche è ipotizzabile che la musica non ci fosse affatto, dal momento che le rappresentazioni sembrano realizzate intenzionalmente per la macchina fotografica e quindi innescate dalla presenza del fotografo. Nelle fotografie in interno il corpo di Magdeleine G. si staglia su un fondale neutro: i chiaroscuri morbidi modellano i movimenti in un tutt'uno materico con i drappeggi della tunica di cui è cinta; sul basamento, oggetto che ritorna spesso negli spogli allestimenti di questa serie, Magdeleine improvvisa le sue danze e il suo corpo sembra svelare una natura statuaria che cela una «carne palpitante»<sup>24</sup>.

Il riferimento all'antico partecipa alla definizione e alla trasmissione dell'immagine di Magdeleine e all'immaginario che essa nutre e che Magnin ha voluto costruire sin dalle prime pagine del suo volume, esplicitando un rapporto diretto fra i suoi processi ipnotici e le danze delle baccanti nell'antica Grecia<sup>25</sup>, in cui la musica apriva l'accesso a uno stato di trance e totale disinibizione. Come sostiene Céline Eidenbenz<sup>26</sup>, associando l'ipnosi all'antichità Magnin intende distaccarsi dal discorso scientifico dell'epoca, che vedeva il magnetismo nascere con Mesmer, legando le proprie teorie a un'origine più antica. È una strategia ben calcolata, iniziata da prima della stesura del volume, in una sessione fotografica all'aperto che risale all'agosto del 1903, quando Boissonnas era appena tornato dal primo viaggio in Grecia, un'esperienza fondante del suo percorso. Frutto di questo viaggio è una grande esposizione a Ginevra nella primavera del 1904<sup>27</sup> con gli scatti delle rovine del Partenone e di numerosi siti archeologici nei quali Boissonnas include 500 scatti sulle improvvisazioni di Magdeleine, una scelta interessante in quanto tale accostamento mette in relazione anche due diverse dimensioni del tempo. Parallelamente, calare Magdeleine nell'immaginario anticheggiante è una strategia che permette di legarla alla cultura performativa del suo tempo.

<sup>24</sup> Maurice Guillemot, *La mime endormie*, «Le Siècle», 20 Décembre 1903.

<sup>25</sup> Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose*, cit., pp. 1-2.

<sup>26</sup> Céline Eidenbenz, *L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas*, «Études Photographiques», n. 28, Novembre 2011.

<sup>27</sup> *La Grèce, sites célèbres et coin perdus*, esposta dal 15 aprile al 15 maggio del 1904 alla Maison Balland et C<sup>ie</sup>, in Rue du Stand.

Le inquadrature di Boissonnas sono caratterizzate dalla semplicità compositiva. Con lo stesso scopo del fondale neutro, anche negli scatti all'aperto Magdeleine viene posta su un basamento, affinché avendo alle spalle un orizzonte omogeneo e sfocato i suoi gesti risultino leggibili. La forte luce naturale che investe il corpo della danzatrice e il suolo, contribuisce a calare la rappresentazione in una dimensione irreal e Magdeleine, accompagnata da brani tratti dal repertorio di Wagner e di Verdi, sembra mossa da una forza esterna più che da un proprio istinto. Lo sguardo e la tensione del viso contribuiscono a creare questa sensazione: è soprattutto quando gli occhi sono chiusi, come a percepire la dimensione interiore, che lo spettatore o il lettore vengono condotti verso di essa. Dal rigore delle linee compositive fuggono i capelli e le pieghe della tunica, che esercitano sul movimento complessivo un'energia liberatoria.

Le sessioni fotografiche sono per Magnin uno strumento di indagine di cui si serve per analizzare la qualità degli impulsi esercitati su Magdeleine e come essi varino nella ripetizione:

Il importe que la suggestion soit neuve; en la répétant même à de grands intervalles, elle perd en exactitude et en intensité. La première incarnation de l'idée ou du sentiment suggéré est toujours de beaucoup la meilleure. Dans le séances photographiques, nous avons pu constater qu'en répétant deux ou trois fois de suite la même suggestion, nous obtenions le même geste, la même attitude, mais sans énergie; quant à l'expression, à la deuxième pose, elle était déjà pour ainsi dire figée, sans vie, en comparaison de la première<sup>28</sup>.

Queste annotazioni assumono il carattere di un resoconto di momenti della pratica medianica che si configura come pratica performativa<sup>29</sup>. Attraverso le parole di Magnin è evidente come non sia propriamente il caso scientifico a interessare ma Magdeleine come interprete. Non a caso il volume si conclude con due appendici: una raccolta di articoli e recensioni degli spettacoli della danzatrice e i programmi di sala che vanno da gennaio a giugno 1904. Se gli esponenti del mondo scientifico osservandola si soffermano sul caso clinico, i critici di teatro e di danza non si domandano se lei e Magnin siano dei mistificatori,

<sup>28</sup> Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose*, cit., p. 106.

<sup>29</sup> Céline Frigau Manning, *Musica e Ipnosi nella Parigi fin-de-siècle*, «Medicina nei secoli. Arte e Scienza», n. 31, 2019, p. 100.



perché qualora Magdeleine agisse consapevolmente l'efficacia scenica raggiunta sarebbe ancora più sbalorditiva<sup>30</sup>. Sullo stesso confine, ciò che emerge dal volume è il desiderio di riuscire a definire quali energie entrino in campo nel ritmo delle sue danze, energie che rimandano a un'ebbrezza dionisiaca regolata da leggi in profonda adesione con la natura e che permettono a Magdeleine di trascendere il quotidiano con un ritmo «extraquotidiano»<sup>31</sup>, come scrive Magnin, qui innescato dall'ipnosi, e ricostruito nel libro con l'ausilio della fotografia.

Insieme al tempo, la fotografia a cavallo tra i due secoli vuole cogliere i fenomeni a esso correlati sia sul versante della scienza che su quello dell'arte. Da un lato il movimento della vita e i suoi impulsi nascosti, dall'altro la musica, la poesia, la scrittura, che il corpo danzante rende visibili.

<sup>30</sup> Cfr. Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 9-23.

<sup>31</sup> Émile Magnin, *Magdeleine G: Gestures while in the Hypnotic State*, cit., pp. 2-3.



Fig. 1

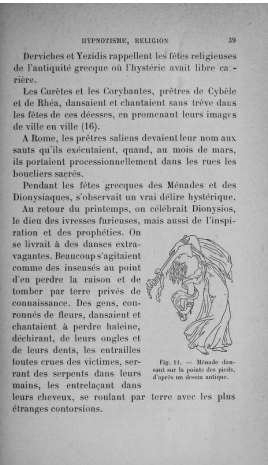


Fig. 2

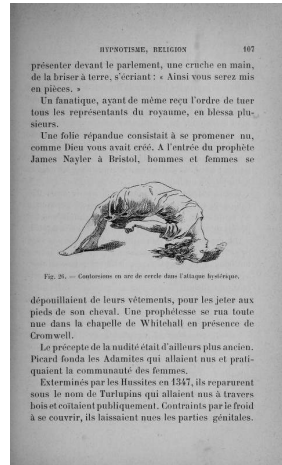


Fig. 3

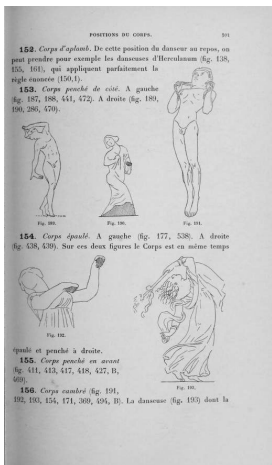


Fig. 4

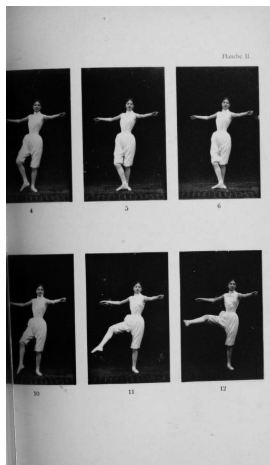


Fig. 5

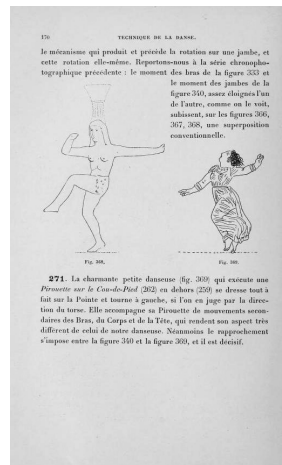


Fig. 6

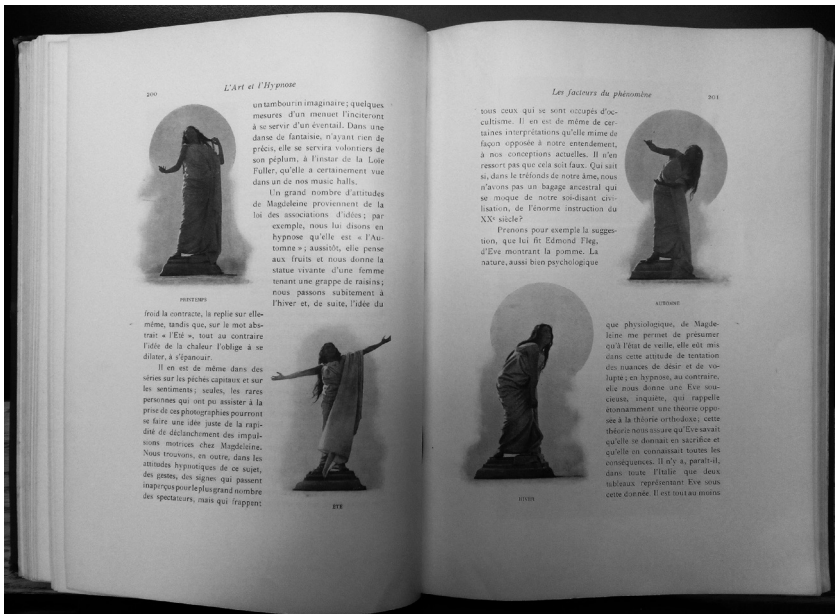
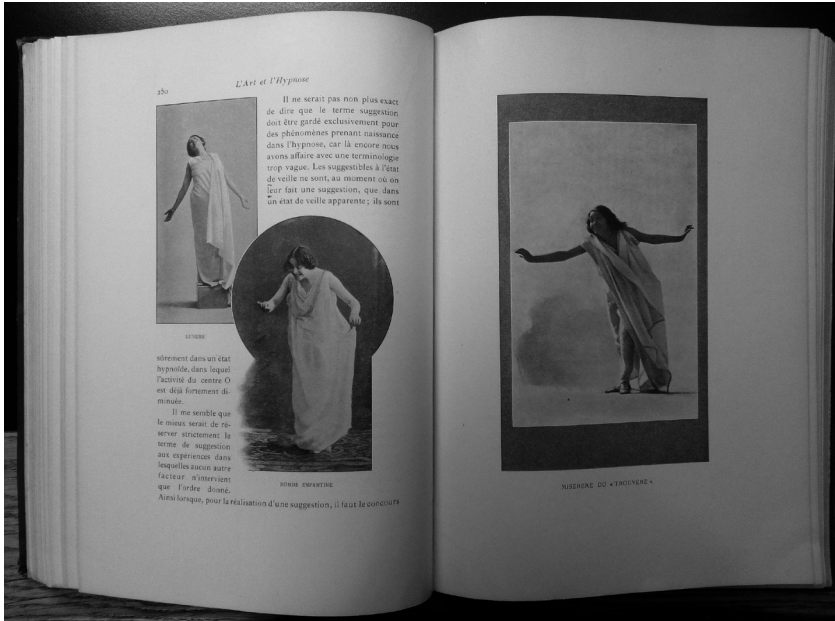


Fig. 7-8

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI (MARENZI E SILVESTRI)

Figg. 1-3 – Tre pagine da Félix Regnault, *Hypnotisme, religion*, Paris, Schleicher Frères, 1897. Illustrazioni di A. Collombar da fotografie scattate alla Salpêtrière (Figg. 1 e 3) e dall'antico disegno di una menade (Fig. 2).

Figg. 4-6 – Tre pagine da Maurice Emmanuel, *La Danse Greque antique d'après les monuments figurés*, Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1896. Illustrazioni di A. Collombar e dell'autore a partire da riproduzioni di disegni e opere antiche, e fotografie realizzate con l'ausilio dell'apparecchiatura messa a punto da Étienne-Jules Marey e con l'ausilio del maestro di ballo dell'Opéra Joseph Hansen.

Figg. 7-8 – Selezione di pagine da Émile Magnin, *L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Genève-Paris, Atar-Alcan, [1906]. Fotografo: Frédéric Boissonnas. Soggetto: Magdeleine G.

Simona Silvestri

LE FOTOGRAFIE DEL SISTEMA DALCROZIANO:  
L'ATELIER BOISSONNAS E I PROCESSI  
DI VISUALIZZAZIONE DEL RITMO

Sin dall'ideazione del suo metodo di ginnastica ritmica, Émile Jaques-Dalcroze ha lavorato al corpus di volumi teorici e manuali didattici che per anni hanno affiancato gli esercizi, gli interventi pubblici e le pubblicazioni di articoli nelle riviste<sup>1</sup>. In questo senso la ritmica costituisce per Dalcroze un continuo tavolo di lavoro, teorico e pratico, sulla natura del ritmo e dell'impulso corporale che questo anima. Nella messa a punto e nella diffusione del metodo, le immagini rivestono un ruolo importante, via via più articolato e consapevole. In gran parte realizzate da Frédéric Boissonnas, le fotografie utilizzate per illustrare i libri sono tratte da una ampia produzione che copre un arco di tempo dal 1903 al 1918 e costituiscono l'oggetto di indagine del presente studio.

I più consistenti apparati fotografici si rintracciano all'interno di alcuni volumi della raccolta *Méthode Jaques-Dalcroze: pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal*<sup>2</sup>, specificamente *Gymnastique rythmique* e *Exercices de plastique animée*. Sono due volumi che si situano a dieci anni di distanza l'un l'altro: il primo è compreso nella prima edizione del *Méthode* del 1906, e il secondo nella sua riedizione del 1916-17. Fanno riferimento alla ritmica in fasi ben distinte della sua evoluzione: nel primo caso si tratta di una formulazione iniziale che non si rivolge immediatamente allo

<sup>1</sup> Per una ricognizione della raccolta dei volumi rimando a Misolette Bablet, *Catalogue des écrits d'Émile Jaques-Dalcroze*, Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 1999.

<sup>2</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Méthode Jaques-Dalcroze: pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal*, 5 voll., Paris-Neuchâtel-Leipzig, Sandoz-Jobin, 1906. Riedito nel 1916-1917 (Lausanne, Jobin).

studio della musica ma a un preliminare risveglio del corpo e della percezione ritmica. Nel secondo volume la ritmica è ormai una forma d'arte autonoma, pienamente maturata, il cui studio permette la realizzazione plastica e armonica della musica attraverso il movimento, così da poter trasporre i valori e le modulazioni musicali nella dimensione visibile del corpo in un processo espressivo.

Da metodo di solfeggio gestuale a espressione vivente della musica attraverso il dinamismo del corpo: questo è lo slittamento a cui si assiste nei dieci anni intercorsi tra i due volumi e che si palesa nei relativi apparati fotografici, entrambi realizzati dal fotografo ginevrino e dal suo atelier. L'utilizzo della fotografia di volta in volta si inserisce nel testo con carattere illustrativo, o come presenza indipendente, portando a constatare un radicale mutamento degli stili di ripresa fra un'edizione e l'altra, ma anche di un'attitudine del corpo che nel corso dei primi decenni del Novecento si rinnova totalmente. Tali problematiche non si fermano all'analisi delle scelte estetiche e formali, ma evidenziano la complessità della fotografia come documentazione, in particolare nel caso di questo fotografo che fa degli esercizi di ginnastica ritmica un proprio campo di sperimentazione.

### *La materia fotografica e dell'Antico*

Gli studi su Frédéric Boissonnas si sono avviati dagli anni Ottanta<sup>3</sup> e sono incrementati dal 2011, quando il fondo dell'Atelier Boissonnas è stato acquisito dalla Ville de Genève e depositato al Centre d'icographie genevoise (CIG) e nella Bibliothèque de Genève (BGE)<sup>4</sup>. Il

<sup>3</sup> Nicolas Bouvier, scrittore e fotografo, è stato il primo a occuparsi dell'Atelier in *Les Boissonnas, une dynastie de photographes 1864-1983*, Lausanne, Éditions Payot, 1983, riedito *Les Boissonnas*, Genève, Éditions Héros-Limite, 2010. Dell'autore, insieme a Paul Rosay, è anche il documentario *Les boissonnas. Un siècle de photographie à Genève* <<https://www.rts.ch/archives/tv/divers/dimanche-soir/3478993-les-boissonnas.html>> (16/08/2022).

<sup>4</sup> Dal 2011, a occuparsi del Fond Borel-Boissonnas (da qui in avanti FBB) è soprattutto Estelle Sohier, docente all'Université de Genève (UNIGE), che ha avviato delle ricerche sistematiche (oltre che collettive e multidisciplinari) a partire dalla giornata di studio organizzata all'UNIGE il 3 dicembre 2011 i cui esiti sono pubblicati in *Usages du monde et de la photographie. Fred Boissonnas*, sous la direction de Estelle

patrimonio conservato, oggetto anche di diverse mostre, è al centro di studi che spaziano nei vari generi praticati dal fotografo, tra cui il meno studiato è quello della danza<sup>5</sup>.

Boissonnas era principalmente un fotografo di archeologia, attivo in Grecia su commissione di storici, architetti, ellenisti e soprattutto del governo greco dall'inizio del secolo fino agli anni Quaranta del Novecento. Essendo stato uno dei primi fotografi stranieri ad attraversare la Grecia e le sue isole con capillarità e dedizione, le sue fotografie hanno contribuito a formare l'immagine della Grecia in Europa: questo rimane un aspetto centrale del suo lavoro e degli studi condotti finora sulla sua produzione letta nel segno del dialogo tra l'attualità del paese e il suo passato glorioso. Ciò che in questa occasione preme osservare è il modo in cui la scultura, i bassorilievi e i fregi delle civiltà antiche diventano per lui un metodo di osservazione e raffigurazione dei corpi in movimento, spesso ispirati a loro volta all'immaginario antico.

Oltre a essere un viaggiatore, Frédéric Boissonnas era uno sperimentatore con un forte senso imprenditoriale, tutte doti trasmesse dal padre Henri-Antoine, fondatore dell'atelier nel 1866. Quella dell'Atelier Boissonnas è una storia fondamentale della cultura fotografica svizzera in quanto rimase attivo fino al 1990. In questo lungo arco di tempo la pratica fotografica dello studio passò dalla produzione commerciale alla ricerca creativa e fu proprio Frédéric a operare tale frattura.

Sohier et Nicolas Crispini, Genève, Georg éditeur, 2013. Della stessa autrice è *Fred Boissonnas et la Méditerranée. Une odyssée photographique*, Genève, Éditions de La Martinière, 2020, catalogo della mostra allestita dal 25 settembre 2020 al 28 marzo 2021 al Musée Rath di Ginevra, su cui rimando a Simona Silvestri, *L'Odissea fotografica dell'Atelier Boissonnas e l'esposizione dei documenti d'archivio*, «merdre!» supplemento online della rivista «Teatro e Storia», n. 4, 2021 <<https://www.teatroestoria.it/supplementi.php?id=4>> (16/08/2022).

<sup>5</sup> Sulla produzione dell'Atelier Boissonnas legata alla danza e alla ginnastica ritmica si concentrano la mia Tesi di Laurea Magistrale in DAMS, *Il ritmo e l'impulso. La raffigurazione del movimento nelle fotografie di Frédéric Boissonnas*, Università Roma Tre, a.a. 2020-2021 e il saggio *Il movimento ritmico nelle fotografie di Frédéric Boissonnas*, in *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, Roma, Editoriale Idea, 2020. Si veda anche Silja Meyer, *Rhythmus in Bildern. Die tänzerische Avantgarde um Émile Jaques-Dalcroze in Fotografien des Ateliers Boissonnas um 1910*, Tesi di Laurea Magistrale in Studi artistici alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Zurigo, a.a. 2014-2015.

Nel passaggio di conduzione dello studio, avvenuto nel 1887, il nome Boissonnas era già noto in larga parte grazie al perfezionamento dei processi chimici e tecnici volti alla diminuzione dei lunghi tempi di posa soprattutto per la ritrattistica<sup>6</sup>, principale attività dell'atelier e al tempo uno degli impieghi più proficui della fotografia. Assieme allo studio Frédéric eredita una concezione della fotografia come ausilio tecnico dei grandi progressi in campo scientifico<sup>7</sup>, una posizione che andava già incrinandosi nella visione di suo padre nel 1884:

Les difficultés chimiques du procédé étant supprimées pour tous, il n'est resté au photographe de mérite qu'un seul moyen de distinguer ses oeuvres de celles du vulgaire: leur donner une supériorité artistique qui tendra de plus en plus à élever la photographie au niveau d'un art et à la classer dans ce domaine<sup>8</sup>.

Pur mantenendo la stessa clientela del padre e gli impieghi per cui era noto l'atelier, Frédéric cerca da subito di volgere lo sguardo al panorama europeo instaurando un dialogo con i Photo-Club londinese e parigino, dove espone i suoi primi lavori: *tableaux vivant* permeati di un forte spirito simbolista<sup>9</sup>. I Photo (o Camera) Club erano delle asso-

<sup>6</sup> Henri-Antoine ha raggiunto la notorietà per aver perfezionato il procedimento al collodio umido con un'emulsione più sensibile alla luce. Lo studio della chimica viene inizialmente trasmesso al figlio maggiore, Edmond-Victor, che mette a punto un'emulsione sensibile al giallo e la macchina per versare in modo uniforme il colore sulle lastre che battezza Orthochromatiques. A questa invenzione (premiata in diverse esposizioni a Bruxelles e a Vienna) segue il brevetto delle lastre Regularitas. Tale attività gli vale la medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1888, e gli assicura una produzione su larga scala negli Stati Uniti. In ordine di successione l'atelier sarebbe spettato a Edmond, che muore però precocemente dopo aver contratto il tifo nel 1890. Cfr. Nicolas Bouvier, *Les Boissonnas*, cit., pp. 58-68.

<sup>7</sup> Così viene definita la fotografia da Alphonse Davanne, fotografo, alchimista e membro della Société Française de Photographie, riferendosi all'Atelier Boissonnas nel rapporto della giuria dell'Esposizione Universale del 1867. Alphonse Davanne, *Exposition universelle de 1867. Rapport du jury international. Épreuves et appareils de photographie*, Paris, 1867. CIG, FBB P11.

<sup>8</sup> Henri Boissonnas, *Exposition nationale suisse à Zurich. 1883. Rapport sur le groupe 35: la photographie*, Zurich, 1884. CIG, FBB P11, p. 5.

<sup>9</sup> Le sue opere vengono esposte alle prime Exposition d'Art Photographique organizzate al Photo-Club di Parigi nel 1894, nel 1896 e 1897. Rimando al sito PhotoSeed <<https://photoseed.com/>> (16/08/2022), ideato e gestito da David Spencer che ha provveduto a digitalizzare i portfolio completi delle esposizioni.



ciazioni in cui si radunavano nuove generazioni di fotografi perlopiù composte da amatori con ambizioni artistiche. Malgrado la sua provenienza dalla dimensione professionale e commerciale della fotografia, Boissonnas aderisce alle istanze di chi ne rivendica l'appartenenza alle arti, facendo così – per riprendere le parole di Charles Gravier nel «Bulletin du Photo-Club de Paris» del 1899<sup>10</sup> – la sua entrata nella *Nouvelle École de Photographie*.

Il nome Boissonnas figura nello stesso anno anche in *La Photographie est-elle un art?*<sup>11</sup>, un trattato in cui lo storico dell'arte e critico Robert de La Sizeranne ripercorre le questioni che caratterizzano il nascente dibattito sulla fotografia come mezzo espressivo. Lo scritto è una riedizione di un articolo pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» nel dicembre del 1897, a cui lo studioso aggiunge un corposo apparato iconografico, all'inizio del quale compare l'eliotipia *Faust dans son laboratoire*, realizzata da Boissonnas nel 1892 ed esposta alla Troisième Exposition d'Art Photographique du Photo-Club tre anni dopo. Sebbene l'autore mantenga un atteggiamento critico nei confronti della fotografia, trapela nel testo la sua posizione nel difendere quello del fotografo come processo creativo, in cui la meccanica del mezzo non si sostituisce all'occhio di chi lo utilizza. Percorrere queste pagine permette di entrare nel vivo del dibattito sulla fotografia a cavallo dei due secoli, il quale non può esaurirsi nella contrapposizione fra la visione commerciale e quella artistica, ma che affonda in un mutamento culturale più esteso, articolato fra fratture e alleanze tra linguaggi, tra visioni su cosa implichi registrare la realtà e rapportarsi con essa. La ricerca di Frédéric Boissonnas è emblematica di questo fermento e tutta incentrata sull'idea della rappresentazione del dato reale come esito di una molteplicità di percezioni che personalizzano la visione di ogni fenomeno.

La sua pratica si radica in questo principio indipendentemente dai soggetti raffigurati e raggiunge una piena maturità nel campo della fotografia archeologica che ha costituito l'oggetto delle sue ripetute

<sup>10</sup> Charles Gravier, *La Nouvelle École de Photographie*, «Bulletin du Photo-Club de Paris», 1899, pp. 307-312.

<sup>11</sup> Robert de La Sizeranne, *La photographie, est-elle un art?*, Paris, Hachette, 1899, pubblicato precedentemente sulla «Revue des Deux Mondes», vol. 144, n. 3, 1 Décembre 1897, pp. 564-595.

spedizioni in Grecia e nel Mediterraneo. Queste coprono decenni di attività, dal 1903 al 1946, e sono in gran parte realizzate con Daniel Baud-Bovy, scrittore, storico dell'arte e direttore dell'École des Beaux Arts dal 1909 al 1919. È lui a spingere Boissonnas a impiegare la fotografia per riprodurre opere d'arte quando, tra il 1900 e il 1902, gli propone di collaborare al suo libro sulla scuola ginevrina di pittura<sup>12</sup> e di sperimentare così le potenzialità della trasmissione del sapere attraverso l'immagine. È su questa impronta che si avviano i viaggi in Grecia e che si stringe l'alleanza tra il fotografo e lo storico dell'arte<sup>13</sup>.

L'interesse per l'antichità greca è un segno dei tempi, di quella riscoperta dell'antico che caratterizza l'inizio del Novecento, e anche del diffuso utilizzo della riproduzione fotografica come strumento di memoria e di circolazione della fisionomia delle rovine dell'antichità e dei tesori artistici e architettonici del passato. La visione di Boissonnas si inserisce in quella di una comunità di artisti, intellettuali e studiosi che guardavano alle vestigia del passato, cariche di bellezza e mistero, come a una lente attraverso cui vivere il presente e proiettarsi nel futuro. In tal senso, le sue fotografie seguono due percorsi: da un lato l'ideale ritorno a una potenza antica, modello perfetto di equilibrio tra uomo e natura, individuo e società, dall'altro la costruzione di un'identità nazionale della Grecia attraverso l'immagine<sup>14</sup>, in quanto la maggior parte dei suoi progetti vengono finanziati dal Primo ministro greco Elefthérios Vanizélos. Accede a questa attività grazie al successo otte-

<sup>12</sup> Daniel Baud-Bovy, *Peintres genevois, 1702-1817: Liotard, Huber, Saint-Ours, De La Rive*, reprod. Photographiques par Fred. Boissonnas, Genève, Le Journal de Genève, 1903.

<sup>13</sup> Sulla loro collaborazione rimando a Philippe M. Monnier, *Daniel Baud-Bovy et Frédéric Boissonnas. Un demi-siècle d'amitié au service de l'art*, Genève, Société des Beaux-Arts, 1972.

<sup>14</sup> Fra i principali studi su Boissonnas come aprifila di una nuova cultura fotografica in Grecia, rimando a Irini Boudouri *Φωτογραφία και Εξωτερική Πολιτική (1904-1922). Η συμβολή της οικογένειας Boissonnas (Fotografia e politica estera (1904-1922). Il contributo della famiglia Boissonnas)* in *Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθέρων (Incontri fotografici a Citera)*, Thessalonique, Musée de la Photographie, 2003; *En Grèce et Le voyage en Grèce: deux revues revues touristiques de l'entre-deux-guerre*, in Sophie Basch, Alexandre Farnoux, *Le voyage en Grèce (1934-1939). Du périodique de tourisme à la revue artistique*, Athènes, École Française d'Athènes, 2006; *Camera Graeca. Photographs, narratives, materialities*, eds. Philip Carabott, Yannis Hamilakis, Eleni Papargutiou, London, Routledge, 2019.

nuto all'Esposizione Universale del 1900 dove, nel proprio padiglione, poté finalmente affermare il suo statuto di artista. È qui che, attraverso una piccola brochure intitolata *Essai de photographie binoculaire*<sup>15</sup>, Boissonnas espone la sua poetica che si può sintetizzare nella formula: la ricerca dell'Ideale<sup>16</sup>. Il fotografo chiarisce questo punto in una delle lettere inviate a Léon Vidal, relatore della giuria internazionale della fotografia all'Esposizione, spiegando come l'Ideale non sia altro che il suo modo personale di vedere la natura tale e quale la sente.

J'ai cherché à montrer par mes œuvres que la Photographie possède des moyens d'expression qui lui permettent de faire œuvre d'art et de rendre dans une certaine mesure sa manière personnelle de voir et d'aimer la nature.

Ceci a été ma constante préoccupation depuis dix ans.

En dehors du travail routinier de l'atelier, j'ai cherché l'Ideale. [...]

J'attire tant spécialement votre attention sur ce part que j'estime capital, Monsieur le Rapporteur, j'ai cherché la sincérité et la vérité [...]<sup>17</sup>.

Dal punto di vista tecnico, Boissonnas persegue la sua ricerca partendo da una critica a ciò che reputa una delle aberrazioni della fotografia, ovvero la differenza tra la visione oculare, dove la profondità è frutto della somma delle proiezioni provenienti da entrambi gli occhi, e l'immagine risultante dall'apparecchio fotografico che appiattisce i volumi a causa dell'obbiettivo unico: «Son œil de cyclope [della macchina fotografica] projette indifféremment sur la plaque sensible, tout ce qu'il enregistre et cela avec une exactitude merveilleuse pour le savant ou pour le technicien, mais aussi avec impeccabilité désastreuse pour l'artiste»<sup>18</sup>. Nel tentativo di ovviare a questa discrepanza, Boissonnas brevetta un apparecchio a doppio obiettivo, detto stereoscopico: un dispositivo che riporta e fonde su un solo punto le immagini registrate da due punti di vista ravvicinati, in modo da farne uno unico. L'immagine risultante è così pervasa dall'effetto di micromosso, espediente

<sup>15</sup> Frédéric Boissonnas, *Essai de photographie binoculaire*, Paris, Imprimeries Lemercier, 1900.

<sup>16</sup> Cfr. Nicolas Crispini, *La «vérité artistique» selon Fred Boissonnas*, in *Usages du monde et de la photographie. Fred Boissonnas*, cit., p. 81.

<sup>17</sup> Frédéric Boissonnas a Léon Vidal, lettera del 30 luglio 1900, pp. 2-3, CIG FBB MS P10. Non sono state riportate le cancellature presenti nel documento.

<sup>18</sup> Frédéric Boissonnas, *Essai de photographie binoculaire*, cit., p. 6.

largamente utilizzato nella fotografia artistica del periodo, che sacrifica i dettagli in favore di una visione che meglio modella i rilievi così come si percepiscono realmente. Per dirla con le parole del fotografo: la visione d'insieme esplicita un movimento intrinseco al soggetto e permette all'immagine di vivere e palpitare<sup>19</sup>.

L'altro aspetto che caratterizza la sua indagine, in particolare nella fotografia archeologica che fonde i generi del paesaggio e della riproduzione di opere d'arte, è lo studio della luce. Sin dal suo primo viaggio in Grecia nel 1903, il fotografo studia le peculiarità della luce naturale allenando il proprio occhio ai diversi momenti della giornata, ai cambiamenti atmosferici e a come questi agiscono sui rilievi delle rovine, mutandone completamente l'effetto visivo. Da un lato applica uno stile pittorico, attraverso cui la rappresentazione assume una dimensione onirica, di luci soffuse, rilievi sfumati ed effetti di contro-luce [Fig. 1]. Dall'altro lavora sulla ritmicità degli spazi architettonici, delle geometrie delle colonne e dell'intersezione delle ombre che si fanno definite e si alternano con le luci per mezzo di contrasti marcati [Fig. 2]. Talvolta inserisce nell'inquadratura una figura umana ripresa in lontananza, in modo da esaltare la maestosità dell'ambiente e spezzare il ritmo delle linee geometriche. Attraverso il lavoro formale con cui prepara la composizione, il fotografo cattura ciò che la attraversa in diversi momenti della giornata e una volta raccolto questo repertorio di istanti, sceglie quello in cui il soggetto è meglio valorizzato dalla luce. È evidentemente un processo molto lungo che porta a un accumulo di materiale, di prove e un affinamento del proprio sguardo sollecitato da quello di Baud-Bovy.

Frutto del primo viaggio e di una successiva spedizione che Boissonnas e Baud-Bovy realizzano nel luglio-agosto del 1908, è *En Grèce par monts et par vaux*<sup>20</sup> un volume monumentale (51,5 x 40,8 cm per un numero complessivo di 167 pagine) di grande prestigio e sofisticata manifattura, edito da Boissonnas. Il suo successo spinge i due viaggiatori verso la Grecia continentale, alla volta delle Cicladi e di Creta in un terzo viaggio organizzato per l'ottobre-novembre del 1911 grazie al sostegno del governo greco e i cui risultati saranno raccolti in un libro

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>20</sup> Daniel Baud-Bovy, Frédéric Boissonnas, *En Grèce par monts et par vaux*, Genève, Fred. Boissonnas & C<sup>ie</sup>, 1910.

del 1919, *Des Cyclades en Crète au Gré du Vent*, e in una mostra a Ginevra nel 1912, al centro di una forte discussione sul ruolo della fotografia fra interpretazione e documentazione. È un evento su cui vale la pena soffermarsi in quanto fa emergere la difficile collocazione dei materiali prodotti, al confine fra oggetti d'arte e documenti divulgativi. Il consiglio amministrativo della città di Ginevra acconsente infatti a esporli al Musée Rath esclusivamente per l'alto interesse didattico del progetto<sup>21</sup>. In virtù del regolamento, che riserva le esposizioni alla pittura, alla scultura e all'architettura, viene impedito al fotografo di esporre materiale che non sia strettamente legato al suo recente viaggio e si precisa che questa concessione non costituirà in alcun caso un precedente. Tali limitazioni spingono il fotografo ad aprire la discussione sul problema della definizione del documento fotografico. Lo fa attraverso il catalogo<sup>22</sup>, affermando come dietro la meccanica del mezzo ci sia una mano cosciente, diretta da una memoria e una volontà, che non può che rendere l'immagine una «véritable *interprétation*»<sup>23</sup>.

De la magie des souvenirs antiques unie à la splendeur du couchant, au mystère du crépuscule, se dégage une poésie intense, une évocation puissante... que la machine à Daguerre ne saurait ni voir, ni exprimer, aurait dit le bon Toepffer.

Est-ce bien sûr?<sup>24</sup>

Boissonnas fa qui riferimento a uno dei maggiori intellettuali e artisti ginevrini, Rodolphe Töpffer, che quasi un secolo prima aveva condannato l'invenzione della fotografia come una disprezzabile copia illusoria della realtà: «le corps, moins l'âme»<sup>25</sup>. Ma oramai rispondere a queste parole dovrebbe essere superfluo: «*Artistique?* N'insistons

<sup>21</sup> La concessione viene stipulata in una lettera del 7 febbraio 1912. CIG FBB MS P5.

<sup>22</sup> Daniel Baud-Bovy, Frédéric Boissonnas, *Des Cyclades ec Crète au gré du vent*, préface de Gustave Fougères, notice archéologiques par Georges Nicole, Genève, Boissonnas & C<sup>ie</sup>, 1919.

<sup>23</sup> Frédéric Boissonnas, *Au gré du vent, Crète et Cyclades*, cat. expo, Musée Rath, Genève, Imp. Atar, 1912, p. 9.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

<sup>25</sup> Rodolphe Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois. De la plaque Daguerre*, 11° opuscule, Genève 1841, p. 12. Cfr. anche Philippe Kaenel, *Rodolphe Töpffer et la copie: le paradigme photographique*, «Nos monuments d'art et d'histoire», vol. 37, n. 1, 1986, pp. 36-42.

pas, car loin de nous la pensée de soulever à ce propos et stérile discussion: la photographie est-elle un art? ou peut-on faire de la photographie avec art?»<sup>26</sup>. E senza mascherare una certa ironia, Boissonnas conclude: «Cela suffira-t-il pour rassurer nos bons amis les peintres, sculpteurs et architectes, qui auraient pu s'effaroucher de l'intrusion de la dixième muse dans le Temple des Beaux-Arts?»<sup>27</sup>.

### *Il ritmo del corpo e dell'impulso nell'immagine*

Dal 1903, lo stesso anno in cui inaugura la sua attività di fotografo delle rovine dell'antichità, Boissonnas inizia a riprendere la ritmica di Jaques-Dalcroze, di cui seguirà le evoluzioni per oltre quindici anni.

È difficile ricostruire le dinamiche dell'incontro tra Frédéric Boissonnas ed Émile Jaques-Dalcroze. Le ricerche condotte finora nel fondo dell'Atelier e in quello dell'Institut Jaques-Dalcroze non hanno permesso di individuare le tracce del legame fra i due: nessuna corrispondenza, nessun contratto. Sono i vuoti a essere emersi, fra cui la completa assenza di Frédéric Boissonnas da quello che è stato il tempio della ginnastica ritmica, il Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus, edificato nella città-giardino di Hellerau, presso Dresda. Il loro scambio resta sommerso dalla mole impressionante di fotografie prodotte.

Allo stato attuale delle ricerche il rapporto fra le due personalità si circoscrive alla commissione. Questo non scioglie i problemi ma li intensifica, considerata l'ampiezza di tale commissione a dispetto del numero relativamente esiguo di fotografie utilizzate nelle pubblicazioni. Dalle fotografie consultate<sup>28</sup> risulta che l'Atelier Boissonnas sotto la conduzione di Frédéric ha fotografato la ritmica in diverse circostanze: nel 1903 raffigurando le giovani allieve in un vasto campo in movimenti liberi; nel 1905, nelle prime dimostrazioni del metodo; nel 1909-1910, quando gli esercizi e l'estetica dalcroziana si fanno più definiti;

<sup>26</sup> Frédéric Boissonnas, *Au gré du vent*, cit., p. 10.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>28</sup> Il CIG sta provvedendo a digitalizzare le fotografie disponibili <<https://bge-geneve.ch/iconographie/recherche?texte=& sujet=rhythmique&tab=oeuvres>> (16/08/2022).

verso il 1913, con le ritmiste di fronte a uno sfondo neutro all'aperto; nel 1914, in occasione del Centenario dell'entrata di Ginevra nella Confederazione svizzera; dal 1915, quando l'Institut Jaques-Dalcroze viene riaperto a Ginevra; nel 1918, di nuovo all'aperto, nella rappresentazione de *Les Premiers Souvenirs*, dal poema di Jacques Chenevrière. La datazione in alcuni casi è incerta, ma permette di costruire un lungo percorso, e capire come le idee vi si muovano all'interno.

Con ogni probabilità, un primo incontro fra i due risale al 1896, in occasione dell'Esposizione nazionale svizzera, a Ginevra. Il fotografo vi partecipava mostrando con successo un gran numero delle sue fotografie mentre a Dalcroze viene affidata la composizione del Festspiel<sup>29</sup>, che costituisce una delle principali attrazioni della grande esposizione e per il quale mette in musica *Poème Alpestre*, il cui libretto è a opera di Daniel Baud-Bovy. Le lettere tra Daniel Baud-Bovy e Dalcroze<sup>30</sup> testimoniano di questa collaborazione che precede quelle di entrambi col fotografo e che vede lo storico dell'arte attivo anche negli aspetti organizzativi, ponendolo come una figura chiave dell'incontro tra Dalcroze e Boissonnas, e tra scrittura, immagine e performance, oltre che tra studio del passato e partecipazione ai fenomeni del presente.

L'Esposizione del 1896 offre sia a Dalcroze che a Boissonnas l'occasione per esplicitare una insoddisfazione – come si è visto nel caso del fotografo – verso le convenzioni delle proprie discipline.

Dalcroze, insegnante di armonia ai corsi superiori del Conservatorio di Ginevra dal 1892, critica il sistema didattico tradizionale che si limita a dare all'allievo gli strumenti per decifrare un testo musicale su un piano concettuale senza risvegliare un «orecchio interiore»<sup>31</sup>, ovvero la facoltà di sentire la musica con la stessa chiarezza sia sul piano fisico che intellettuale. L'aritmia che constata nei suoi allievi, cioè la difficoltà di riprodurre le successioni ritmiche a fronte di una più immediata percezione delle variazioni sonore nel tempo, lo porta ad

<sup>29</sup> Il Festspiel è una forma di grande spettacolo popolare solitamente organizzato con intenti commemorativi o patriottici, rivolto dunque a tutte le classi sociali della popolazione come rituale festivo. È un genere ibrido che integra la recitazione, il canto e la danza.

<sup>30</sup> Le lettere sono conservate nel fondo di Baud-Bovy della BGE (Arch. Baud-Bovy 23; 59; 60).

<sup>31</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di Louisa Di Segni-Jaffè, Torino, EDT, 2008, p. 89.

affiancare al solfeggio canonico una serie di esercizi fisici volti alla ricostruzione di un'unità fra le sue sfere: ritmica e sonora.

Relativamente a questa prima fase di riflessioni, il lavoro con gli allievi si sistematizza nel *Méthode Jaques-Dalcroze* del 1906, una raccolta di volumi incentrati ciascuno su alcuni aspetti specifici del metodo e da utilizzare nell'insieme come manuale pratico<sup>32</sup>. Un progetto articolato che si ridefinirà in una edizione di dieci anni successiva, anche questa come la prima rimasta incompleta rispetto al progetto iniziale.

Il primo volume della raccolta è *Gymnastique Rythmique*<sup>33</sup>, il metodo vero e proprio diviso in trenta lezioni di esercizi di respirazione, di equilibrio, di rinforzo ed elasticità muscolare, di composizione e scomposizione del movimento. È evidente che non viene progettato come un manuale da affiancare a uno studio teorico della musica, ma come un nuovo sistema ginnico che cerca di depurare il corpo dagli automatismi motori, visti come resistenze che impediscono di variare le sfumature di energia e di durata di un movimento<sup>34</sup>. Per Dalcroze solo la coscienza del ritmo, il rapporto cioè fra spazio, tempo ed energia, trova la sua origine nel corpo, ponendosi come elemento primordiale della musica. Di conseguenza nella sua visione l'impulso ritmico è una facoltà naturale che deve essere allenata a sé per poi poter innescare un processo di educazione musicale. Il punto di partenza del *rythmicien* è quello di attivare dei nuovi automatismi:

<sup>32</sup> Gli altri volumi editi o progettati sono: *Étude de a portée musicale; Les gammes et les tonalités, le phrasé et les nuances; Les intervalles et les accords* (mai pubblicato); *L'improvisation au piano* (mai pubblicato). Era previsto inoltre un supplemento con una raccolta di tavole anatomiche: *La respiration et l'innervation musculaire*.

<sup>33</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, Paris-Neuchatel, Leipzig, Sandoz, Jobin & C<sup>ie</sup>, 1906.

<sup>34</sup> Dalcroze si rifà soprattutto al modello ginnico svedese ideato da Pehr Heinrich Ling basato su esercizi di equilibrio e portamento a cui affianca l'insegnamento appreso da Mathis Lussy, maestro svizzero, che aveva definito l'importanza e il ruolo del ritmo nella musica. Inoltre, Dalcroze, trae un forte stimolo dai principi di François Delsarte, in particolare dall'uso del corpo umano come strumento di espressione, frutto di un ricongiungimento armonico tra gesto e psiche. Sulle premesse teoriche del sistema dalcroziano rimando a Susanne Franco, *Émile Jaques-Dalcroze, in La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini e Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo Editore, 1997, in particolare pp. 310-312.



La volonté de l'individu, trasmise aux muscles par les nerfs, doit en faire les exécuteurs rapides et précis de ses désirs et de ses aspirations. Une fois que la volonté est éduquée, elle doit se soumettre les instincts naturels et en faire les serviteurs d'une pensée éduquée parallèlement, selon les ressources dont elle dispose<sup>35</sup>.

Un metodo ginnico applicato direttamente al sistema nervoso in cui l'azione o funzione della volontà nelle parole di Dalcroze slitta ripetutamente da una natura attiva a una passiva, ovvero dal compito di dominare gli impulsi istintivi, le «forze vive muscolari»<sup>36</sup>, all'essere invece sottomessa ad essi.

Quant à l'intelligence cérébrale, elle restera indépendante de l'impulsion instinctive, sans se laisser dominer par elle. Il s'établira entre ces deux tendances une harmonie complète qui mettra définitivement le système nerveux devenu plus puissant au service d'une volonté plus rapide et plus précise. La coordination des instincts aura développé l'individualité, c'est-à-dire l'*âme*...<sup>37</sup>

L'attenzione è rivolta dunque alla costruzione di una «mentalità» o coscienza ritmica attraverso l'esperienza fisica. Ne consegue che anche le matrici del movimento vengono individuate nei ritmi biologici del corpo umano: il battito del cuore, che seppur regolato da un'azione inconscia rappresenta la pulsazione continua che regola l'organismo; l'atto respiratorio, che determina la divisione regolare dei tempi e dunque si pone come modello di misura in quanto dipende in parte dal controllo consapevole e permette un'eventuale accentuazione nella dinamica; la marcia, «modello perfetto di misura»<sup>38</sup> pienamente sottomessa alla volontà. Ogni lezione della *Gymnastique Rythmique* è composta da esercizi su questi aspetti e solo successivamente sull'ascolto della musica e sulla trasposizione nello spazio attraverso il movimento di melodie suonate al pianoforte: i termini tempo e spazio trovano il loro equivalente nella musica e nella plastica.

<sup>35</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, cit., p. VII.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. VIII.

<sup>38</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, cit., p. 32.

In apertura al volume vengono forniti due sistemi di notazione con cui poter leggere gli esercizi descritti, rispettivamente riguardanti i gesti e il respiro, minuziosamente dettagliati in ogni loro fase. All'idea di totalità del corpo, Dalcroze affianca uno studio del movimento indipendente per ciascun arto, affinché l'allievo sviluppi la percezione poliritmica, ossia la simultaneità dei diversi ritmi, parallelamente al senso polidinamico, cioè la diversificazione dei diversi gradi di energia e intensità. Subito dopo aver fissato la grammatica del metodo, si passa alla spiegazione della struttura del volume e all'ordine degli esercizi che vengono sia descritti che illustrati. Qui appaiono infatti le prime immagini: sono corpi di allieve giovanissime, fotografati in interno e scontornati, in modo che le loro posizioni risultino ritagliate e impresse nelle pagine. Le pose sono singole oppure rappresentano una sequenza di due o più momenti dello stesso esercizio, per mostrare le variazioni nel tempo di movimenti semplici e schematici [Figg. 3-6]. Le ritmiste indossano una divisa di colore scuro che lascia nude solo le braccia, e delle calzature, elemento che scomparirà nelle sessioni fotografiche successive<sup>39</sup>. Inoltre, tali immagini si distaccano da tutte le altre serie per il fatto che i corpi sono in posa davanti all'obiettivo e perciò fermi nella loro posizione, come si nota dall'assenza di movimento ad esempio nei capelli, ordinatamente raccolti, e nel tessuto degli abiti. È evidente che la fotografia si limita in questo caso alla mera illustrazione degli esercizi tradotti anche graficamente in una serie di 80 disegni realizzati da [Émile] Artus<sup>40</sup>. Utilizzando le fotografie come modelli, i disegni intervengono quando il soggetto non è il corpo ma la traiettoria del movimento compiuto, che viene indicata con un vettore tracciato. A questo proposito è interessante osservare il passaggio dalla fotografia al disegno leggendo un punto della conclusione, dove Dalcroze introduce il problema dell'anacrusi, la preparazione all'azione: una posa puramente plastica che accompagna le posture fisiche e le lega fra loro.

<sup>39</sup> Le 120 fotografie di Frédéric Boissonnas sono conservate nella sezione *Commandes des clients de l'atelier* (FBB Clients) e sono datate genericamente "1er quart 20e s.", ma la presenza nel libro chiaramente le situa non oltre la data di pubblicazione. Anche le divise indossate, che rimandano alle fotografie realizzate nelle prime dimostrazioni pubbliche della ritmica nel 1905, fanno pensare agli stessi anni.

<sup>40</sup> Ai disegni di Artus si aggiungono 10 tavole anatomiche firmate E. Cacheux raccolte in un supplemento al *Méthode: La respiration et l'innervation musculaire*. Una prima ricerca biografica su questi due autori non ha portato ad alcun risultato.

Nella sua singolarità l'anacrusi «precede lo choc generatore del suono»<sup>41</sup>, mentre nell'insieme rappresenta la transizione necessaria affinché il flusso del movimento sia organico. L'obiettivo è creare equilibrio e sviluppare la grazia dei movimenti corporali, cercando un'armonia plastica che Dalcroze riprende dalla ginnastica callistenica.

Uscendo per un attimo dalle pagine del libro è interessante osservare le prime fotografie che Boissonnas scatta alla ritmica, una decina di immagini realizzate nell'estate del 1903 [Fig. 7] che non sembrano far parte, almeno allo stato delle ricerche attuali, di alcun progetto editoriale. Sono proprio raffigurazioni di danze callisteniche in cui è evidente non tanto un metodo ginnico, al tempo ancora germinale, quanto l'influenza dell'immaginario antico, che coincide cronologicamente con la prima spedizione archeologica del fotografo<sup>42</sup>. I movimenti delle giovani allieve qui non seguono ancora una struttura organizzata: sono visibili accenni di coreografie e azioni corali (ad esempio in un'immagine con lo stesso Dalcroze in mezzo a loro che dirige la fila) lungo forme circolari, ma i loro corpi sembrano rispondere più a un'espressione libera e individuale. In alcuni di questi scatti il fotografo sembra più interessato all'ambiente, come in *Les Colchiques* [Fig. 8], punta di diamante del suo padiglione nell'Esposizione universale del 1900 ed esempio della ispirazione che il fotografo trae dal pittorialismo di matrice inglese<sup>43</sup>. La fotografia dal formato verticale, raffigura diversi gruppi di bambine vestite di tuniche bianche che giocano, raccolgono

<sup>41</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, cit., pagina non numerata, ma p. 279.

<sup>42</sup> Tale serie si trova nella cartella Callisthénie (CIG IJD A 1.2) del primo faldone del fondo dell'Institut Jaques-Dalcroze che è composto dalla cartella *Les débuts de la rythmique* (CIG IJD A). È interessante come accanto a questa si trovi una prima raccolta intitolata *Art grec* (CIG IJD A 1.1) che presenta un insieme di cartoline raffiguranti bassorilievi, sculture e fregi spedite a Dalcroze da allieve e amici.

<sup>43</sup> Sono documentati i contatti di Boissonnas con Henry Peach Robinson, padre del pittorialismo inglese e fondatore a Londra, nel 1892, del Linked Ring, una fra le prime e più prestigiose associazioni di fotografia artistica. Da lui assume la lezione secondo cui il «sentimento» e «l'espressione» risiedono nella scelta degli effetti chiaroscurali, che delineano i contorni del soggetto e arrivano a trasfigurarli aggiungendo bellezza e spessore. Cfr. la prefazione all'edizione francese di Henry Peach Robinson, *La photographie en plain air. Comment le photographe devient un artiste*, vol. 1, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1889 [ed. or. *Picture-Making By Photography*, London, Hazell Watson & Viney, 1889], p. 26.

fiori o danzano in tondo a diversa distanza l'una dall'altra. La bruma mattutina di cui sembra velata l'immagine e che lascia intravedere le bambine, insieme ai fiori disseminati nel campo, che da elementi ben definiti in primo piano diventano via via puntini luminosi verso il fondo, danno alla composizione un carattere evanescente, ponendola su un piano onirico. Allo stesso modo, tornando alle danze callisteniche, le bambine sono riprese a diverse distanze le une dalle altre, alcune lontanissime, altre quasi in primo piano, mentre camminano e si fanno strada nell'erba alta. Più che un metodo di lavoro sul corpo e sul ritmo, sono lo spirito e l'atmosfera evocati a essere raffigurati<sup>44</sup>.

Tornando al volume e osservandolo alla luce delle immagini che non vi sono incluse, è interessante notare la simultaneità fra la partitura grafica ideata da Dalcroze e quella corporea rappresentata dalla fotografia: alla metrica ritmica dotata di durate e accenti, si sovrappone la figura del corpo che dona alla partitura una forma nello spazio [Fig. 4].

Con questo volume la ginnastica ritmica è rivolta tanto agli allievi quanto agli educatori come un «metodo di educazione generale»<sup>45</sup> atto a un risveglio muscolare e Dalcroze non si addentra ancora nella questione viva della *plastique animée*, a cui era destinato il secondo volume sul sistema, che non sarà pubblicato<sup>46</sup>.

Dopo dieci anni, con generazioni di ritmiste formate, dopo l'esperienza a Hellerau e aver trasferito l'istituto a Ginevra, esce una seconda edizione del *Méthode* in sei volumi: *La Rythmique*, diviso in due parti che ripercorrono i canoni dalcroziani e gli esercizi con un'impostazione molto più rigorosa e dettagliata; *Étude de la portée musicale* e *Les gammes et les tonalité, le phrasé et les nuances*, tali e quali alla prima edizione; un quarto e quinto volume progettati ma mai pubblicati; *Exercices de plastique animée*, previsto in due volumi, il secondo dei quali non pubblicato. In questo arco di tempo i precetti ritmici mutano in modo sostanziale grazie all'influenza di Adolphe

<sup>44</sup> Sulla matrice simbolista della fotografia artistica di inizio Novecento, in particolare quella interessata alla danza, cfr. Samantha Marenzi, *Immagini di danza*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018, pp. 37-38.

<sup>45</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, cit., pagine non numerate (ma p. 281).

<sup>46</sup> Sui motivi della mancata pubblicazione cfr. Misolette Bablet, *Catalogue des écrits d'Émile Jaques-Dalcroze*, cit., p. 13.

Appia che come è noto fornisce a Dalcroze un solido impianto teorico e una più radicale applicazione della ritmica nella rappresentazione teatrale, definendo nei propri scritti la centralità della composizione scenica, del corpo nello spazio e della funzione della luce. Fra le due edizioni dei volumi sul metodo, l'allievo diventa un artista vero e proprio passando da *rythmicien*, il quale fruisce la musica per risvegliare in sé la percezione ritmica e averne piena padronanza, a *plasticien*, che fa suo il sentimento suscitato dalla musica trasmettendolo agli spettatori<sup>47</sup>, fino a diventare propulsore di un progetto sociale, utopico, ideale e molto più ampio che assomma formazione dell'allievo e del cittadino<sup>48</sup>. Sul passaggio alla ricerca delle possibilità espressive del corpo umano si concentra *Exercises de plastique animée*, che il pedagogo dedica ad Appia.

In questo libro la fotografia occupa un ruolo rilevante. È molto interessante lo scarto rispetto al volume del 1906: le fotografie, se non in rari casi, non sono illustrazioni degli esercizi, ma costituiscono una sezione iconografica a sé stante.

Ad aprire il volume, prima del frontespizio, è una fotografia a pagina intera [Fig. 9], in cui lo spazio è del tutto dissimulato dal ritocco pittorico che lo rende irreali: le due ritmiste raffigurate, Lily Braun e Hannelore Jirgler, sono immerse in un paesaggio naturale sulle sponde di un corso d'acqua attraversato da piccole onde. L'esaltazione del legame tra corpo, movimento e natura, assieme alle pose delle due ritmiste, slanciate verso l'alto e vitali, si inserisce in un'iconografia della danza molto diffusa in quegli anni, soprattutto in Germania, e a una cultura fisica che esalta i nuovi ideali estetici in risposta a una natura del corpo ritrovata<sup>49</sup>. Da questo punto di vista, la presenza di questa immagine come incipit del volume è simbolica e l'intento è più quello di porre l'osservatore di fronte all'immaginario di cui l'esperienza dalcroziana è imbevuta, anziché addentrarsi nella questione del movi-

<sup>47</sup> Cfr. Susanne Franco, *Émile Jaques-Dalcroze*, cit., pp. 310-311.

<sup>48</sup> Su questo tema rimando a Raimondo Guarino, *La misura dell'organico. Archetipi e frequenze del ritmo nel primo Novecento*, in *Ritmo*, a cura di Paolo Apolito, Raimondo Guarino e Giuseppe Pascarelli, Potenza, Granelle Edizioni, 2018.

<sup>49</sup> Si veda a tale proposito Susanne Franco, *Salti e scatti. L'immagine dell'Ausdruckstanz fra storia e fotografia*, «Engramma», ottobre 2017 <[http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3261](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3261)> (16/08/2022).

mento, cosa che viene affidata all'apparato iconografico che conclude il volume [Figg. 10-13].

Gli scatti di cui è composto risalgono al 1915. Provengono da sessioni fotografiche realizzate nella tenuta in campagna di Boissonnas, Les Mayens, poco fuori Ginevra<sup>50</sup>, e sono molto diversi da quelli del volume del 1906, così come l'immagine in apertura: le ritmiste sono poste di fronte a un fondale neutro di colore chiaro che delinea chiaramente le linee dei loro corpi in movimento, su cui la forte luce contribuisce a creare netti contrasti. Boissonnas qui non fotografa le pose, ma raffigura la transizione del movimento bloccandolo nel pieno dinamismo. Le singole fotografie non riportano riferimenti agli esercizi né alla musica, hanno solo indicazioni ampie, quali "sauts et sautillés", "marche stylisée", o "groupes dansants". Non è solo un cambio di scelte estetiche da parte di Boissonnas, ma un'evoluzione che porta con sé anche la maturazione progressiva del sistema dalcroziano, ed è sintomatico del rinnovamento non solo degli stili e delle forme che la danza stava conquistando in quegli anni, ma anche di come venivano osservati e percepiti. È un volume che segna l'emancipazione dell'immagine, che abbandona l'illustrazione didascalica degli esercizi per cercare invece il movimento, così preminente in queste pagine.

Nella struttura di questa sezione si riscontra un duplice processo da parte del fotografo: una ricerca incentrata sul singolo scatto e sui frammenti di movimento estratti dal loro flusso continuo, e il lavoro sulla relazione fra questi indagata per mezzo del montaggio. Per capire realmente la consistenza di questa operazione, occorre accompagnare la visione del libro a una cartella conservata nel fondo dell'Atelier fra le comande dei clienti, denominata *Rythmique dalcrozienne*, una scatola contenente più di duecento tavole di cartoncino 21x27,5 cm, non firmate, in cui sono montati gli stessi scatti raffiguranti le ritmiste davanti al fondo chiaro, sui quali sono apportati numerosi segni con

<sup>50</sup> La ricerca in archivio ha mostrato la prossimità del fotografo con l'ambiente di Dalcroze: degli album di famiglia risalenti al 1911 contengono alcuni scatti raffiguranti le ritmiste Simone Kunz e Ariane Hugon che danzano con tuniche in stile greco antico all'aperto con un vasto paesaggio naturale alle spalle, insieme a un paio di bambini che sono uno il figlio di Boissonnas, Paul, vestito da satiro, e l'altra la nipote, Psyché. Paul appare anche in alcuni scatti del 1915 dove tende il fondale di fronte cui vengono fotografate le ritmiste.

matite e penne. La successione delle tavole è indicata da una numerazione annotata in alto a destra e a loro volta gli scatti di cui è composta sono numerati singolarmente e spesso rinumerati. Questa continua elaborazione rende l'insieme delle tavole una sorta di archivio della ritmica e un tavolo di lavoro del fotografo: vi figurano un gran numero di scatti correlati a quelli poi scelti per il volume, per il quale vengono operati tagli, reinquadrature, e vengono scartati fotogrammi, dando la possibilità di seguire a ritroso il percorso di selezione [Figg. 14-23]. La peculiarità di questa cartella risiede dunque tanto nella possibilità di osservarla per la sua destinazione nel progetto editoriale, quanto per la sua natura grafica che ne fa un esercizio visivo del fotografo<sup>51</sup>.

Spesso la differenza temporale tra uno scatto e l'altro è minima, ma sostanziale nelle attitudini catturate. Questo è lampante ad esempio quando sono raffigurati i salti di performer singole o di gruppo<sup>52</sup>. In questi casi si possono osservare spesso le varie fasi del movimento: dal distacco dal terreno, alle evoluzioni durante la sospensione, fino all'atterraggio, ognuna delle quali racchiude e schiude diverse energie. La serie, in cui la scelta autoriale è determinante, permette di analizzare e manipolare la temporalità dell'esercizio. Ci si accorge nelle tavole che il fotografo spesso riporta in una disposizione orizzontale i movimenti che si sviluppano in modo lineare distribuendoli in tutta la lunghezza dell'inquadratura; in colonna monta invece gli slanci verso l'alto delle ritmiste viste frontalmente, oppure gruppi di ritmiste che, in movimenti quasi simmetrici, entrano nell'immagine da direzioni opposte confluendo verso il centro. Il montaggio viene qui adottato come una

<sup>51</sup> La cartella (FBB Clients/FBB Ryth) testimonia inoltre come l'Atelier Boissonnas sia rimasto uno dei principali collaboratori dell'Institut a Ginevra anche nelle conduzioni successive a quelle di Frédéric. È interessante notare come permane la strategia del montaggio sulle tavole anche in epoche più recenti nonostante muti la natura dei soggetti raffigurati: rappresentazioni in teatro, corpi più slanciati e allenati i quali non mantengono più alcun rimando all'arte greca.

<sup>52</sup> Per fotografare fasi così ravvicinate dell'azione è probabile che Boissonnas abbia impiegato una fotocamera già usata nel 1889 che gli permetteva di catturare nella rapidità più fotogrammi: la cosiddetta Escopette, ideata dal pittore ginevrino Albert Darier nel 1888 e che richiama il ben più famoso *fulcril photographique*, costruito intorno al 1882 da Étienne-Jules Marey. Si tratta di una fotocamera la cui forma richiama quella di una rivoltella: la sua cassa è montata sul calcio ed è fornita di un grilletto azionabile con una sola mano. Frédéric Boissonnas, *L'escopette, nouvel appareil de M. Alb. Darier*, «Revue suisse de photographie», n. 1, juillet 1889, p. 14.

strategia che permette l'accentuazione dei movimenti rappresentati permettendo la coesione di due orientamenti ragionati: quello prodotto dall'energia dei corpi e quello fissato autorialmente dal fotografo.

Lo studio della direzione del movimento, della ritmicità interna agli scatti e quella data dal loro accostamento, porta, nella composizione del libro sulla *plastique animée*, a una depurazione in cui rimangono intatte le sole accentuazioni dinamiche dei corpi, date da movimenti contrapposti i quali, ridotti a un'unica frazione, non mostrano che una tensione vibrante. Osservando ad esempio la pagina 15 [Fig. 12] si nota che vi sono raffigurate quattro diverse fasi di un'evoluzione in sospensione realizzata in coppia e che, in ordine dall'alto verso il basso, cercandole nelle tavole preparatorie, si incontrano nella 21, 24, 23 e 6 [Figg. 20-23]. Nelle prime tre tavole il movimento, che è lo stesso, si trova in un insieme di frammenti estratti da altri esercizi: dalla tavola 21 è stata scelta la fase di distacco dal terreno in cui le due ritmiste sono una di fronte all'altra distanti e speculari, ma subito dopo, nello scatto successivo della tavola 24, si vedono i loro corpi incontrarsi e in procinto di oltrepassarsi, uno a fianco all'altro.

Dal punto di vista temporale, la tavola 23 contiene la fase di transizione fra i due momenti, ovvero la spinta esplosiva che avvicina i corpi e che rende i muscoli visibilmente tesi, ma non è stato scelto questo scatto, bensì quello che rompe la simmetria delle posture. Infatti, il processo di congiungimento dei corpi viene spezzato e le ritmiste sono dislocate nello spazio seguendo impulsi diversi: quella di destra continua il movimento che connota tutta la serie, mentre quella di sinistra sembra stia ruotando il corpo verso la direzione opposta. Tale sensazione è amplificata infine dalla tavola 6 in cui il movimento raffigurato, che riprende nella postura il primo scatto, si sviluppa in modo lineare verso sinistra. Per ogni pagina si potrebbe fare un ragionamento simile ed emergerebbe allo stesso modo l'intenzione autoriale di voler condurre secondo il proprio sguardo il movimento, combinando dunque non solo frazioni temporali diverse, ma anche più esercizi fra loro. Per il momento non si può stabilire a chi spettasse la selezione, se a Boissonnas che ha proposto una selezione già definita, oppure se sia stato Dalcroze a esaminare l'intero repertorio e a proporre le combinazioni. In entrambi i casi, l'esistenza di queste tavole testimonia il valore della partecipazione attiva di Boissonnas alla costruzione del progetto editoriale in cui rimane impresso il suo pensiero visivo.



Nelle sequenze di istantanee pubblicate, il fotografo sembra cercare un ritmo che nasce dal corpo e viene condotto dalle immagini, una dinamicità che dal dettaglio va al complessivo, senza separare la dimensione temporale della sequenza da ciò che vi è raffigurato. Allo stesso modo, per Dalcroze i «movimenti sonori» e i «movimenti corporali» non possono essere sviluppati separatamente in quanto la musica, lungi dall'essere mero accompagnamento, ispira, penetra, vivifica i gesti e le attitudini<sup>53</sup>. Da qui il suo distacco dai metodi ginnici contemporanei, da cui il volume dell'edizione precedente dichiarava invece una filiazione, in quanto i modelli di movimenti proposti non risultano basati sul ritmo, bensì sulla misura: sulla padronanza di una concatenazione di movimenti lenti e rapidi scissi fra loro e non sulla globalità del corpo in un «tutto ritmico»<sup>54</sup>.

L'origine del movimento è un punto focale su cui Dalcroze basa la sua critica non solo ai metodi ginnici, ma alle sperimentazioni di danza a lui contemporanee in cui include quelle di Isadora Duncan e dei Ballets Russes<sup>55</sup>. Il problema non riguarda esclusivamente la subordinazione non sempre chiara fra pathos del danzatore e ordine imposto dalla musica, ma viene ricondotto ai modelli, pittorici ma soprattutto scultorei.

Il existe donc dans l'art choréographique tel qu'on le comprend actuellement au théâtre, une confusion entre l'expérience visuelle et l'expérience musculaire. Les danseurs choisissent dans les chefs-d'œuvre de la statuaire ou de la peinture des modèles à leurs attitudes, s'inspirent des fresques grecques, des statues ou des tableaux, sans attacher d'importance au fait que ces œuvres elles-même sont le produit d'une stylisation spéciale, d'une sorte de compromis entre les rapports des mouvement en opérant synthétiquement. Or, s'il est nécessaire que les arts plastiques privé de la collaboration du temps expriment une synthèse en fixant une attitude corporelle, il est contre la vérité et le naturel que le danseur prenne cette synthèse comme point de départ de sa danse et qu'il cherche à recréer l'illusion du mouvement en juxtaposant des séries d'attitudes et en les reliant les unes

<sup>53</sup> Émile Jaques-Dalcroze, *Exercices de plastique animée*, vol. 6, Lausanne, Jobin et C<sup>ie</sup>, 1917, p. 7.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>55</sup> Riguardo ai Ballets Russes la critica è rivolta a *L'Après-midi d'un faune*, la celebre coreografia da Vaclav Nižinskij del 1912, condannata da Dalcroze in quanto basata sulla semplice imitazione delle pitture greche vascolari, producendo nel complesso una serie di pose slegate fra loro. *Ivi*, p. 12.

aux autres par des gestes, au lieu de retourner à la source de l'expression plastique qui est le mouvement lui-même<sup>56</sup>.

Dalcroze non critica il modello di riferimento tratto dalla statuarìa e dai fregi dell'antica Grecia, a cui egli stesso si rifà, ma il modo in cui lo si anima. In queste parole ciò che viene suggerito è un moto circolare: trarre il movimento dai modelli figurativi per tornare poi a essi, senza fermarsi alla pura imitazione, in quanto la sorgente dell'arte plastica e scultorea è il movimento stesso.

Si entra così nel vivo della partecipazione di Frédéric Boissonnas che dalla scultura non solo trae la propria visione, ma a essa riconsegna i corpi che raffigura. Questo è evidente estraendo alcuni scatti dai suoi montaggi e osservandoli singolarmente. Spesso nelle inquadrature e nelle successive elaborazioni – si veda ad esempio la pagina 13 [Fig. 13] – egli usa un formato panoramico ricorrendo così alla narrazione e alla formula del fregio scultoreo che contiene in sé lo scorrere del tempo. La luce naturale di questi scatti realizzati all'aperto scivola fluida sui corpi in azione animando un movimento silenzioso e interno alle figure di cui plasma le forme, e la sensazione del tempo rimane, ma come una traccia che la fotografia riesce a trattenere. L'interrelazione fra l'uso morbido della luce e le proporzioni compositive imprime nei corpi quel ritmo vivente che affiora nelle raffigurazioni antiche, a cui Boissonnas volge il proprio sguardo non solo in termini di suggestione, ma con la competenza tecnica di chi, per fotografarli e valorizzarli, sa scegliere la giusta illuminazione, la distanza, la prospettiva da cui osservarli. Il movimento dell'immagine non è in questo caso dato dall'evidenza che un corpo energico e dinamico si muova di fronte all'obbiettivo fotografico, ma dalla qualità della sua presenza e dalle tecniche con cui viene raffigurato. La lezione che il fotografo trae dalla scultura è il tentativo di provocare nell'osservatore una reazione fisica, un coinvolgimento di fronte all'immagine non solo dell'apparato visivo, ma del senso muscolare. In un lavoro di sintesi il costante disequilibrio delle posture che Boissonnas fissa sollecita la sensazione che il movimento non sia esaurito, ma che anzi si stia evolvendo in un moto perpetuo<sup>57</sup>. Nella compresenza delle due strategie adottate da Boisson-

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>57</sup> Come era stato già puntualizzato da Robert de La Sizeranne a cui come si

nas, il lavoro sui singoli scatti e quello sulla loro relazione, egli tenta di contenere nell'immagine il movimento in relazione non alla metrica musicale che nella realtà scandisce gli esercizi, ma al suo impulso, il quale ha un'origine precedente all'incorporamento della nota musicale e alla sua rappresentazione.

Su questo terreno si avvicinano i domini della ritmica e il linguaggio fotografico e confluiscono le personali ricerche dei due artisti. Una fotografia dichiara questo legame e ancora una volta ci allontana dai volumi, dandoci una visione d'insieme più completa. Riporta la data 21 giugno 1910 e, come è indicato nella stampa originale conservata nel fondo Boissonnas, rappresenta un gruppo di quattro allieve di Dalcroze in esterno, su un prato [Fig. 24]. L'azione è condensata verso il centro dell'inquadratura: le ritmiste, che in cerchio si afferrano le mani, sono fissate in sospensione subito prima o dopo il salto, i piedi sfiorano appena l'erba del prato, mentre le braccia ancora nel pieno dello slancio sono tese verso l'alto, producendo una tensione che arcua il corpo. Nella perfetta sincronia delle ragazze che le rende un corpo unico, il guizzo di energia è amplificato dalla testa riversa all'indietro e dalla gamba sinistra piegata anche questa indietro, che completa l'arco della schiena. Sebbene l'attenzione sia rivolta al movimento compiuto, la natura che via via si perde all'orizzonte è posta sullo stesso piano per mettere in risalto una sua specifica energia e l'adesione dei corpi ad essa, come se i rispettivi ritmi finalmente si fossero ricongiunti.

Oltre che il contenuto, di questa fotografia vanno seguite le destinazioni. Una copia appare nel catalogo del Congrès international de l'éducation physique, svoltosi nel 1913 a Parigi, in apertura della sezione sul metodo dalcroziano di cui diventa il simbolo [Fig. 26]. Nello stesso anno confluisce nell'apparato iconografico di uno dei più importanti libri usciti in Europa sulla nascente danza moderna, *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg. Due anni prima, la stessa fotografia veniva pubblicata nella rivista «The Amateur Photographer and Photographic News»<sup>58</sup> [Fig. 25]. In questa versione sono le annotazioni ad interes-

è visto Boissonnas volge le proprie riflessioni: «devant une chose définie, il ne reste plus rien à faire pour l'imagination. L'indéfini, au contraire, est le chemin de l'infini». Robert de La Sizeranne, *La photographie, est-elle un art?*, cit., p. 16.

<sup>58</sup> «The Amateur Photographer and Photographic News», 16 October 1911. Per

sare: ai margini in basso a sinistra e destra della fotografia vengono riportati rispettivamente «Dalcroze Schule» e «Hellerau», nonostante Boissonnas, come si notava, non ci sia mai stato, mentre al centro c'è un frammento di uno spartito musicale proprio in linea con il gruppo di ritmiste. L'operazione riporta per un attimo a come la fotografia interagiva con la partitura nel volume *Gymnastique Rythmique*, ma se in quel caso l'immagine cercava in qualche modo l'esattezza della misura dei movimenti, ora ciò che resta della musica è un riferimento, quello dello spartito, che indica la fonte di quel movimento raffigurato, mentre di per sé la fotografia, separando la dimensione sonora dal corpo delle ritmiste, riconduce il movimento alla sua spinta naturale. Privata di ogni riferimento scritto, la foto viene portata da Boissonnas al London Salon of Photography sempre nel 1911, ma questa volta come lavoro personale, col titolo di *Vers L'Idéal, Jeunes Filles Dansant*. La ritmica si rivela così come un campo attraverso cui perseguire la ricerca che sin dall'Esposizione universale del 1900 costituiva la principale preoccupazione del fotografo: quella dell'Ideale a cui tendere attraverso l'impronta che le ragazze danzanti lasciano sull'eternità dell'immagine.

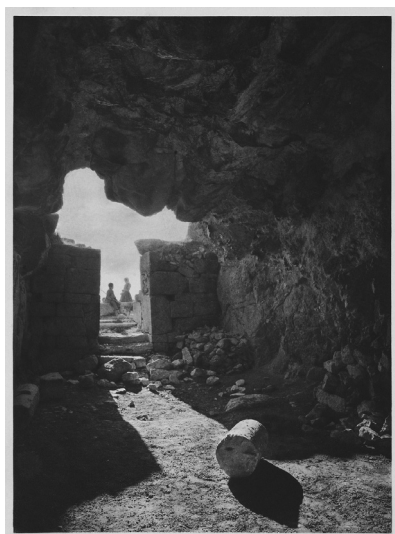


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3-6



Fig. 7



Fig. 8

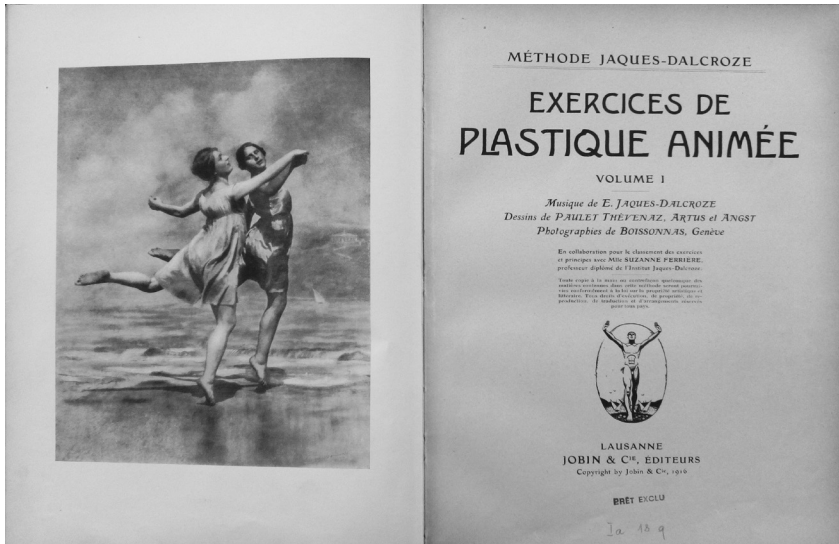


Fig. 9



Fig. 10-13

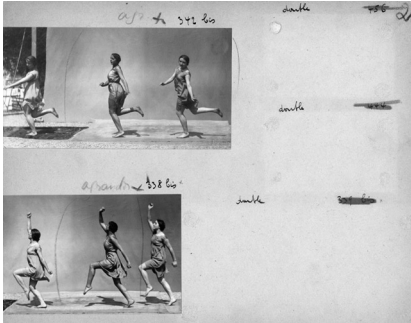


Fig. 14

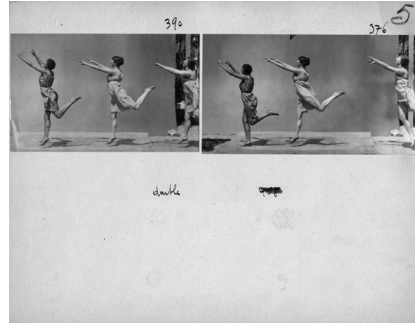


Fig. 15

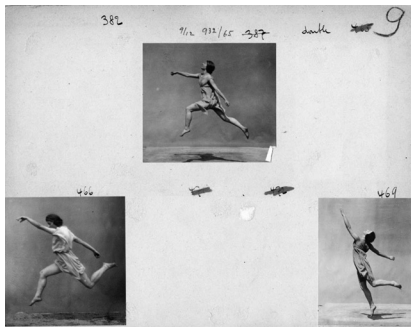


Fig. 16

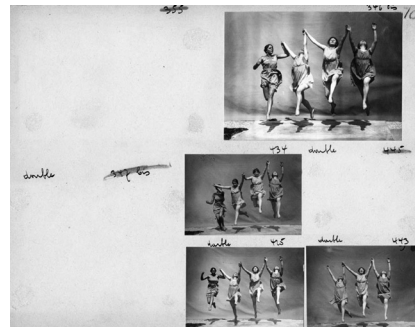


Fig. 17



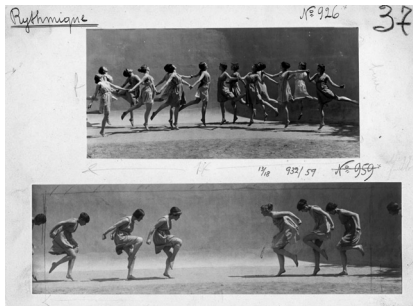


Fig. 18



Fig. 19

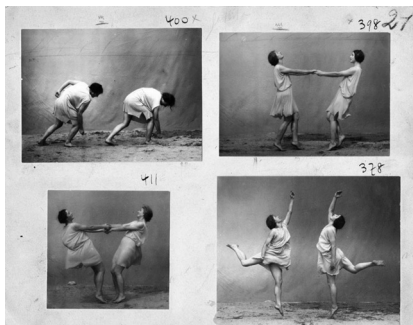


Fig. 20

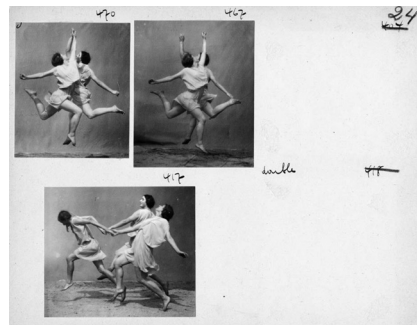


Fig. 21

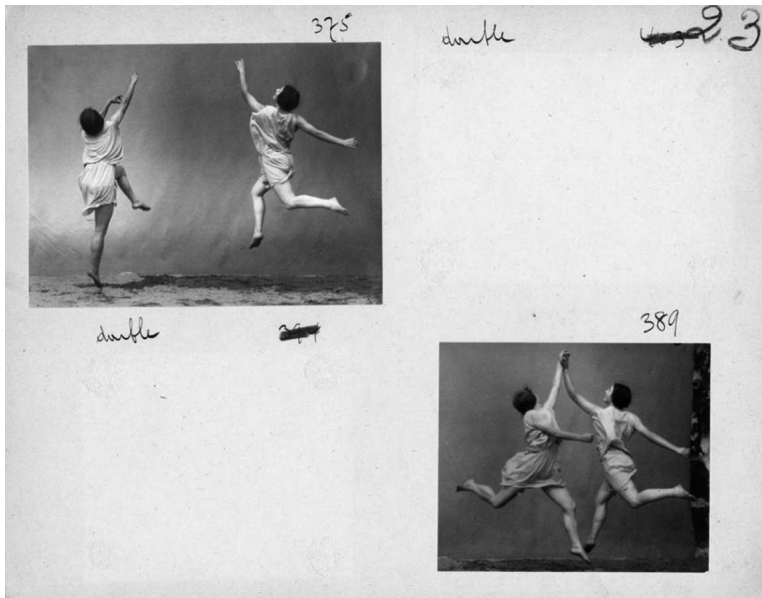


Fig. 22

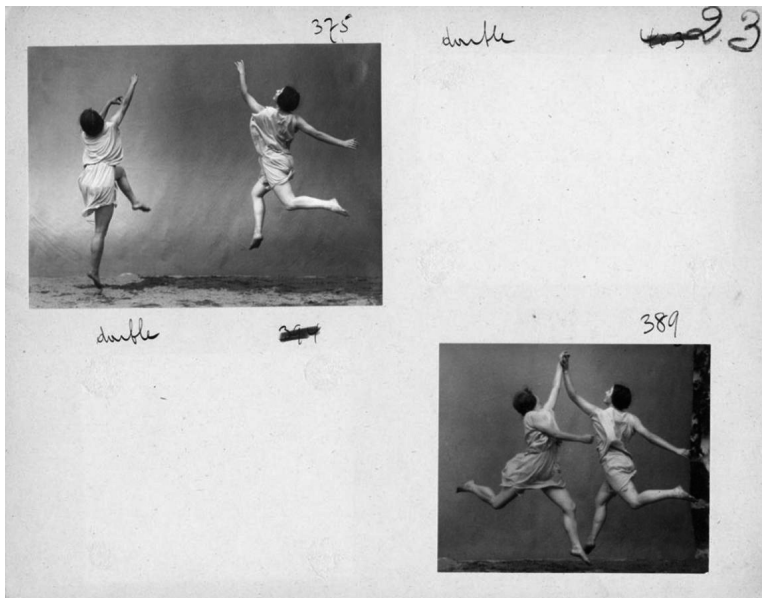


Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



## Méthode JAQUES-DALCROZE

### PRINCIPES

DE LA

### Méthode de la Gymnastique Rythmique

**L**a **Gymnastique rythmique** est avant tout et uniquement une expérience personnelle. Basée sur l'analyse expérimentale des rapports du temps et de l'espace, elle perfectionne le sens musculaire et assure l'aisance et la spontanéité des mouvements corporels dans toutes leurs nuances dynamiques et agogiques.

Son but est de rétablir et de régulariser les rythmes naturels du corps et — grâce à leur répétition fréquente qui provoque leur automatisation — de créer dans le cerveau des **images** rythmiques définitives.

Au point de vue **éducatif**, elle cherche à mettre les enfants à même de voir clair en eux-mêmes, et leur apprend à harmoniser leurs forces corporelles antagonistes, à éliminer leurs contractions musculaires inutiles, à établir des voies de communication rapide entre le cerveau qui ordonne et l'organisme qui réalise.

Fig. 26

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI (SILVESTRI)

Fig. 1 – *La caverne d'Hermès, dans le gymnase de Théra à Santorin*, in Daniel Baud-Bovy, Frédéric Boissonnas, *Des Cyclades en Crète au gré du vent*, Genève, Éd. Boissonnas, 1919, pl. 70

Fig. 2 – Frédéric Boissonnas, *Le Parthénon, Pèristyle sud*, in Maxime Collignon, *Le Parthénon. L'histoire, l'architecture et la sculpture*, Paris, Eggiman, 1912, pl. 10

Figg. 3-6 – Émile Jaques-Dalcroze, *Gymnastique Rythmique*, Paris-Neuchatel, Leipzig, Sandoz, Jobin & C<sup>ie</sup>, 1906, pp. 17; 159; 265; 275

Fig. 7 – Frédéric Boissonnas, *Genève, danse callisthénique interprétée par des élèves d'Emile Jaques-Dalcroze*, 1903, BGE CIG IJD a 1.2 01 p 04

Fig. 8 – Frédéric Boissonnas, *Les Colchiques*, 1899, BGE CIG y631 04 36

Fig. 9 – Émile Jaques-Dalcroze, *Exercices de plastique animée*, vol. 6, Lausanne, Jobin et C<sup>ie</sup>, 1917, frontespizio

Figg. 10-13 – Émile Jaques-Dalcroze, *Exercices de plastique animée*, vol. 6, Lausanne, Jobin et C<sup>ie</sup>, 1917, pp. 6; 13; 15; 17

Figg. 14-23 – Frédéric Boissonnas, tavola 2; 5; 9; 10; 37; 52; 21; 24; 23; 6, s.d., ca 1915, CIG FBB P RYTH

Fig. 24 – Frédéric Boissonnas, *Rythmique dalcrozienne*, 1910, BGE CIG Y631 12 20

Fig. 25 – «The Amateur Photographer and Photographic News», October 16, 1911

Fig. 26 – *Principes de méthode d'éducation physique*, catalogo del Congrès international de l'éducation physique, Paris, 17-20 mars 1913, p. 33

Samantha Marenzi

CULTURE VISIVE DELLA DANZA.  
LE FOTOGRAFIE NEI LIBRI DI  
HANS BRANDENBURG E ARNOLD GENTHE  
TRA GERMANIA E AMERICA

Nel 1913 esce in Germania *Der moderne Tanz* dello scrittore Hans Brandenburg, tra i primi a riconoscere il ruolo dell'arte del movimento nella cultura dell'inizio del Novecento e a scriverne, censendone i protagonisti e improntando un lavoro critico decisivo per la definizione della nuova danza. In tale lavoro, una particolare importanza è data alla fotografia.

Il libro si divide in due parti speculari che presentano una sequenza di capitoli dedicati ai singoli danzatori la prima testuale illustrata da disegni, la seconda fotografica, che raccoglie immagini scattate da diversi studi tedeschi di cui il libro presenta, indirettamente, una importante ricognizione.

Tre anni dopo negli Stati Uniti il fotografo Arnold Genthe pubblica *The Book of the Dance*, un volume interamente composto di fotografie realizzate in stile pittorialista che passa in rassegna le maggiori scuole di danza americane creando un codice figurativo che avrebbe fortemente influenzato la trasmissione e la memoria dell'arte coreutica di inizio secolo.

Questi due volumi, che vengono qui presi in esame per i loro apparati visivi e non per i loro contenuti testuali, hanno dei precedenti nei primi libri che tentano di storicizzare il fenomeno della danza. Un fenomeno di massa, come è, negli stessi anni, quello della fotografia, che da un lato documenta e censisce, dall'altro trasforma e interpreta. Sono anche due libri modello, che assumono le tensioni del loro tempo e coniano una formula che farà da matrice al racconto, testuale e visivo, dell'arte del movimento.

Se il primo, dietro alla galleria di noti danzatori, presenta un arc-

pelago di fotografi diversi tra loro, il secondo propone un vasto repertorio di performer (celebri o del tutto sconosciuti) accomunati dallo stile del fotografo. Si ricostruiscono qui le storie degli uni e degli altri, utilizzando i libri come mappe degli intrecci profondi che hanno generato la cultura coreutica di inizio Novecento.

*Dalla posa al movimento. Il ritratto del danzatore diventa fotografia di danza*

La galleria fotografica di *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg è un repertorio mobile, che si trasforma e arricchisce nelle diverse edizioni del volume, e che offre una serie di chiavi utili alla lettura del rapporto tra corpo, fotografia e libro nella cultura della danza dei primi decenni del secolo. Tra aggiunte e spostamenti, vi figurano molti dei fotografi tedeschi interessati al corpo e all'espressione attivi tra Monaco e Dresda, appartenenti a diversi ambiti della fotografia. Le immagini pubblicate e la strategia con cui sono raccolte permettono considerazioni tecniche ed estetiche che vanno al di là del singolo documento. Dal punto di vista della fotografia e delle storie sigillate nei nomi degli studi che firmano le tavole, il volume è importante quasi quanto lo è dal punto di vista della danza, dove costituisce un passaggio decisivo verso il riconoscimento delle nuove forme di espressione e della loro connessione con la cultura del tempo, oltre che verso l'elaborazione di un linguaggio critico e di un rapporto nuovo tra corpo e parola.

La prima edizione di *Der moderne Tanz* (1913)<sup>1</sup>, raccoglie le tracce delle più precoci sperimentazioni sulla raffigurazione del movimento espressivo che la scrittura coglie anche grazie al suo dialogo con la fotografia. L'anno precedente erano usciti in America due libri sulla danza moderna, entrambi ad opera di critici d'arte molto interessati alla fotografia artistica, complici del movimento pittorialista e consci del ruolo che il corpo danzante poteva svolgere anche nella reinvenzione dei canoni figurativi. Si tratta di *Modern Dancing and Dancers* di Crawford Fritch, e di *Dancing and Dancers of Today: The Modern Re-*

<sup>1</sup> Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Le due successive edizioni sono del 1917 e del 1921.

*vival of Dancing as an Art*, di Caroline e Charles Caffin<sup>2</sup>. In entrambi la fotografia riveste una grande importanza e le illustrazioni non sono del tutto subordinate al testo<sup>3</sup>. Le immagini raccolte, tutte realizzate in interno, mostrano i protagonisti della scena di quegli anni ripresi negli atteggiamenti dei loro personaggi e nelle pose dei loro stili di danza. Vi figurano le stelle delle prime stagioni dei Balletti Russi (Karsavina, Pavlova, Nižinskij, Mordkin); le pioniere della danza moderna americana (Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Maud Allan); le esotiche interpreti di danze orientali e spagnole: tutti i soggetti appaiono a figura intera, davanti a sfondi neutri o dipinti come era uso negli studi di ritrattistica commerciale, statici nelle posizioni delle loro danze e affascinanti nei loro costumi e negli accessori legati alle loro fonti di ispirazione. Si tratta, in questo tipo di fotografia realizzata a scopi promozionali dagli studi legati ai grandi teatri e teatri d'opera cittadini sparsi in tutto il mondo, di una declinazione del ritratto d'attore che si allarga a tutto il corpo e che estrapola, isola, ingrandisce, blocca nella sala posa del fotografo il personaggio che agisce sulla scena. In qualche caso la posa è meno statica e artificiale, e si pone come il frammento di un gesto o di un movimento. Altre volte si assiste a un vero e proprio ritratto a figura intera, col soggetto che guarda in macchina senza simulare alcuna interpretazione, ma che appare con gli abiti che richiamano il suo stile di danza uscendo – attraverso elementi che non appartengono alla quotidianità – dal perimetro del ritratto borghese: è il caso di Isadora Duncan, che nel volume di Flicht appare in una foto dell'inglese Dover Street Studio<sup>4</sup> appoggiata a una mezza colonna in stile anticheggiante

<sup>2</sup> Caroline and Charles H. Caffin, *Dancing and Dancers of Today: The Modern Revival of Dancing as an Art*, New York, Dodd, Mead and Co., 1912. Caffin era stato autore nel 1901 del volume sull'affermazione artistica della fotografia *Photography as a fine art* (New York, Doubleday, Page & Company). Sua moglie Caroline pubblica nel 1914 *Vaudeville* (New York, Mitchell Kennerly) illustrato da Marius De Zayas, artista legato all'ambiente della Foto-secessione guidata da Alfred Stieglitz – uno dei più importanti movimenti di ricerca sulla fotografia artistica e di diffusione dell'arte moderna – di cui anche Caffin faceva parte.

<sup>3</sup> Su questi due volumi e sul ruolo in essi della fotografia pittorialista rimando a quello che resta ad oggi lo studio più importante sull'intreccio tra danza, fotografia e libri nella cultura primo-novecentesca in particolare americana: Judith B. Alter, *Dancing and Mixed Media. Early Twentieth-Century Modern Dance Theory in Text and Photography*, New York/etc., Peter Lang, 1996.

<sup>4</sup> Il Dover Street Studio (attivo dal 1906 al 1912) è stata una delle principali



(accessorio molto in uso nella ritrattistica allestita, in particolar modo teatrale) e avvolta in una delle tuniche con cui eseguiva le sue danze ispirate all'antica Grecia. Della danza di Isadora traspare una atmosfera data dall'abito e dal suo atteggiamento naturale, non affettato, ma niente della sua presenza scenica è riprodotto nell'immagine, né il movimento del corpo, né l'attitudine del suo spirito. Qualcosa di simile accade nel libro di Caffin con le fotografie dell'austriaca Grete Wiesenthal nei costumi della *Rapsodia ungherese* con lunghe trecce e passi di danza appena accennati. Le fotografie sono firmate White, uno dei primi studi a riprendere gli allestimenti teatrali<sup>5</sup>, e probabilmente sono state prese durante la tournée newyorchese della danzatrice che nel 1912 approdava in America dopo aver conquistato le più importanti capitali europee con la sua trasformazione del valzer da tradizionale ballo da sala ad avanguardistica danza estatica. Davanti a uno sfondo bianco neutro, lo sguardo rivolto in basso o in macchina con un timido sorriso, si fatica a riconoscere la stessa performer che l'anno successivo appare nel libro di Brandenburg ripresa in esterno, in piena dinamica e in corse sfrenate, precisa nei movimenti e nei salti che dimostrano insieme il controllo del corpo e lo sprigionamento entusiastico della sua energia. Queste danzatrici compaiono nelle pagine dei libri illustrati come attraversando diversi mondi della cultura visiva, partecipando al passaggio dal ritratto in costume alla fotografia di danza che porta nell'immagine fissa il movimento, lo spazio e l'energia. Il libro di Brandenburg, che esce solo un anno dopo le raccolte americane, segna questo passaggio.

Ad aprire *Der moderne Tanz* è Isadora Duncan, a cui è dedicata soltanto una immagine. La danzatrice indossa l'emblematica tunica in stile greco e ha le braccia, le gambe e i piedi nudi. Come una statua, posa con una gamba flessa di profilo e il busto di tre quarti, collocando il corpo nella spirale invisibile che rende dinamiche le figure nello spazio. Negli anni successivi Duncan sfrutterà con maggiore consapevo-

firme della ritrattistica teatrale londinese, con sede al 38 di Dover Street, una via in pieno West End celebre, negli anni Venti, proprio per la densità di studi fotografici.

<sup>5</sup> L'imponente collezione del White Studio Theatrical Photographs, che tra il 1903 e il 1936 ha documentato la maggior parte degli allestimenti della scena americana, è consultabile alla New York Public Library – Digital Collection, al link <<https://digitalcollections.nypl.org/collections/white-studio-theatrical-photographs#/?tab=navigation>> (30/07/2022).

lezza la raffigurazione fotografica, a cui sempre si darà attraverso delle pose, ma via via più intense, sia in termini di forma, sia in termini di energia. Anche grazie alla scelta di fotografi (in particolare americani), arriverà a trasformare la posa in danza non tramite l'espressione del movimento, ma grazie alla manifestazione della presenza che renderà vibrante la sua immobilità, uno tra gli elementi più incisivi della sua invenzione di danza.

La fotografia che appare nel volume di Brandenburg è tratta da una serie realizzata dall'Atelier Elvira di Monaco tra il 1903 e il 1904, gli anni dei primi successi tedeschi della danzatrice e degli incontri importanti che avrebbero determinato il suo percorso artistico e umano. Nelle altre fotografie della serie Duncan appare in pose più articolare e dinamiche, con le braccia sollevate e il peso tutto appoggiato su una gamba piegata in avanti, avvitata in una rotazione che proietta le parti del suo corpo in direzioni diverse, con la testa di lato, il busto in avanti, le braccia indietro, oppure in equilibrio sulle mezze punte, un braccio alzato e lo sguardo proiettato verso la mano in alto<sup>6</sup>, o ancora su un solo piede, colta in un passo aggraziato ed eseguito lentamente. Sono tra le prime, e tra le poche, fotografie in studio dove Duncan propone dei frammenti di spettacoli, lavorando sulle posizioni che nella contingenza della ripresa sono per la performer l'occasione di sperimentare l'efficacia del gesto estrapolato dal flusso, un tema che le è caro considerata la forza che esercitano su di lei le immagini dell'antichità. Raccolgono una prima articolazione di gesti e atteggiamenti fondativi non tanto della tecnica quanto della cultura della danza sviluppata da Isadora, che in altre fotografie degli stessi anni figura in posa da menade nel teatro di Dioniso dove suo fratello Raymond la riprende durante il primo viaggio/pellegrinaggio in Grecia. Si tratta delle fondamenta di un linguaggio gestuale inizialmente incentrato sulla imitazione delle forme dell'arte classica e che si farà più articolato grazie alle letture, agli studi, alle relazioni con artisti, filosofi, intellettuali, ellenisti, che contribuiranno alla sua percezione della profondità delle immagini: il corpo attraversato dalle forme dell'iconografia antica che gli spettatori

<sup>6</sup> Questo scatto figura ad esempio nel volume di Hermann e Marianne Aubel *Der künstlerische Tanz unserer Zeit*, Leipzig, K. R. Langewiesche, 1928. Il libro presenta una ricca galleria fotografica in gran parte ricalcata su quelle delle diverse edizioni di *Der moderne Tanz*.

vedono apparire e scomparire nelle trasformazioni della sua figura in azione e che percepiscono come presenze evocate da un altro tempo.

L'Atelier Elvira è stata la prima attività commerciale femminile aperta in Germania. Fondata da Anita Augspurg (attrice e poi giurista) e Sophia Goudstikker (fotografa), lo studio ha costituito un luogo di riferimento per le istanze femminili tedesche di inizio secolo. Davanti all'obiettivo del duo femminista sono passate molte artiste, intellettuali, donne padrone non solo dei loro mezzi espressivi ma della loro applicazione commerciale. Augspurg, figura centrale dei movimenti emancipazionisti, omosessuale dichiarata, maestra di ginnastica, tra le prime donne a conseguire una laurea in legge, lascia presto l'attività, che Goudstikker continua a gestire, quasi sempre con socie donne, fino alla Prima Guerra Mondiale, quando sarà costretta a chiudere quello che era diventato uno dei più celebri Atelier di Monaco. La Seconda Guerra invece, coi bombardamenti, porterà via lo splendido edificio liberty che lo ospitava, progettato e decorato da August Endell.

Il passaggio di Duncan in questo studio prestigioso è emblematico sia dell'ingresso di Isadora nelle logiche promozionali – che sin dall'inizio tenta di personalizzare scegliendo con cura gli autori delle sue immagini – sia dell'ambiente con cui entra in contatto in Germania, dove trova interlocutori importanti sul piano intellettuale e artistico ma anche modelli decisivi in termini professionali e sociali<sup>7</sup>. È un passaggio simbolico dell'incontro tra la cultura tedesca e quella americana.

### *Il rapporto tra figura e sfondo: Rudolf Jobst e le sorelle Wiesenthal*

Segue la fotografia di Isadora un corposo gruppo di immagini molto diverso per tecnica e atmosfera. Presenta le istantanee che l'austriaco Rudolf Jobst ha scattato nel 1908 alle sorelle Wiesenthal, Else, Berta e Grete. Quest'ultima, come accennato, era una delle più celebri danzatrici viennesi, tanto incarnata nello spirito del valzer da diventare un nuovo simbolo di quella città. Formatasi nella tecnica del balletto, aveva trasformato il tempo in  $\frac{3}{4}$  del celebre ballo in un ritmo trascinan-

<sup>7</sup> All'influenza dei movimenti femminili tedeschi sulla visione della donna di Isadora Duncan fa cenno Patrizia Veroli in *Una pioniera del modernismo*, introduzione a Isadora Duncan, *L'Arte della danza*, Roma, Dino Audino, 2016.

te e ipnotico per la sua circolarità, amplificato dall'uso espressivo dei capelli e del volto, spesso descritto nelle cronache con gli occhi chiusi e la bocca aperta in un sorriso<sup>8</sup>. Le immagini che Jobst le scatta all'aperto congelando la velocità e la frenesia dei suoi movimenti diventano l'emblema della danza come estasi e diffondono in tutto il mondo la figura di questa moderna menade di cui la fotografia è riuscita a registrare il passaggio.

Jobst era un ritrattista viennese. Prima che i suoi scatti alle sorelle Wiesenthal vedessero una ampia circolazione, sia grazie al grande successo internazionale delle danzatrici, sia per i libri di danza su cui, a partire dalla prima edizione del volume di Brandenburg, queste fotografie vengono ripubblicate, aveva ripreso i protagonisti del teatro austriaco fotografandoli davanti a dei convenzionali fondali dipinti e con uno stile molto classico. Osservando le sue fotografie conservate negli archivi digitali<sup>9</sup> (sicuramente una piccola parte rispetto alla produzione di quello che sulle stampe appare come lo studio Rudolf Jobst & Co) lo scarto tra la ritrattistica d'attore (statica, sempre in posa e molto tradizionale) e le foto di danza (dinamiche, molto connotate stilisticamente e tecnicamente piuttosto evolute) è sorprendente<sup>10</sup>. Tra

<sup>8</sup> Cfr. Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1997, p. 160. In questa ampia retrospettiva sul movimento e sulla nudità nella cultura del corpo degli anni di Weimar, Toepfer parla della danzatrice anche come esempio di consapevolezza dell'uso dell'immagine fotografica non solo in termini di promozione dei propri spettacoli, ma di amplificazione della propria efficacia espressiva (cfr. p. 358).

<sup>9</sup> Un gruppo di fotografie divise in ritratti civili e ritratti in ruolo (dove figurano Victor Kutschera, sua figlia Tilly, e poi Hansi Schopf, Vally von Brenneis e altri attori) è conservata al Theatermuseum di Vienna ed è visibile alla pagina <[https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/?query=all\\_persons%3ARudolf%20Jobst%2C%20Wien](https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/?query=all_persons%3ARudolf%20Jobst%2C%20Wien)> (30/07/2022).

<sup>10</sup> Nel 1930 Jobst avrebbe applicato il suo stile personale visibile nelle fotografie di danza anche al ritratto d'attore, realizzando la serie di primi piani all'attrice Hansi Niese, una delle maggiori interpreti della scena austriaca tra Otto e Novecento, dove il suo volto appare ingrandito come solo il cinema riusciva a fare, ma decontestualizzato da qualunque narrazione. L'attrice ride, piange, si mostra schifata, perplessa, commossa, arrabbiata, incredula, mostrando un campionario di emozioni che il fotografo raccoglie secondo una chiara strategia di montaggio, accostando tra loro le diverse espressioni. La serie, originariamente pubblicata in modo frammentario su alcuni periodici, è visibile nella galleria virtuale Getty Images che ne detiene i diritti

gli uni e gli altri scatti sembrano passati molti anni, ma alcuni ritratti in studio sono addirittura successivi, ed evidentemente standardizzati sulle richieste promozionali degli spettacoli di prosa. Il rapporto con le danzatrici trasforma lo sguardo, lo stile, le tecniche del fotografo. In un certo senso, la danza sconvolge la fotografia, almeno quella primo-novecentesca, non solo perché implica il movimento del soggetto, ma anche per il decisivo cambiamento di riferimenti estetici e culturali. Una energia giovanile e contagiosa è sprigionata dalle immagini di questi corpi liberati dai pesanti costumi di scena, semi svestiti, coi capelli sciolti, al tempo stesso padroni di ogni dettaglio dell'espressione e posseduti da una forza che li scatena e li trasfigura.

Nelle fotografie alle sorelle Wiesenthal, Jobst sfrutta le potenzialità delle riprese in esterno: la massima espressione del dinamismo corporeo e la possibilità da parte dei materiali fotografici di coglierne rapidamente i frammenti. La serie selezionata per il libro di Brandenburg può essere osservata come un esercizio di relazione tra soggetto e sfondo, laddove il soggetto è un corpo danzante e lo sfondo un paesaggio ripreso in bianco e nero. La vegetazione lontana e fuori fuoco costituisce una massa scura su cui far risaltare le zone chiare del soggetto, e separa le due fasce bianche del terreno e del cielo. In questa distribuzione tonale i corpi delle danzatrici articolano il loro disegno talvolta nitido, talaltra confondendosi coi contorni frastagliati di ciò che c'è dietro, e che nello schiacciamento ottico della fotografia diventa ciò che sta affianco, come il vicino e il lontano diventano il basso e l'alto<sup>11</sup>. La traduzione del movimento in immagine non riguarda solo l'attimo arrestato, o gli attimi registrati (ad esempio il salto congelato e la scia degli abiti leggeri) ma anche la trasformazione dei volumi nel quadro bidimensionale. Il corpo danzante abita un ampio spazio attorno a sé. A differenza del corpo in posa, quello in azione esplora l'alto, il basso,

di riproduzione: <<https://www.gettyimages.it/detail/fotografie-di-cronaca/niese-hansi-actress-austria10-11-1875-nee-fotografie-di-cronaca/541785413?adppopup=true>> (30/07/2022).

<sup>11</sup> Alcuni anni prima il francese Eugène Druet aveva affrontato gli stessi problemi fotografando in esterno Loïe Fuller coi suoi ampi teli (probabilmente attorno al 1900) e Vaclav Nižinskj (nel 1910) in varie pose e all'apice di uno dei suoi prodigiosi salti. In questo ultimo caso aveva risolto il rapporto tra figura e sfondo allontanandoli tra loro, sfruttando i riflessi della luce sui costumi brillanti per evidenziare la sagoma che si staglia sul fondo scuro e sfocato.

una sfera tridimensionale dove può spingersi fino all'elevazione e al disequilibrio.

Un gruppo di immagini di questa serie sembra manifestare la necessità di uno sfondo neutro. Nella sequenza che riprende Else Wieselth si vedono ad esempio quattro fotografie [Fig. 1]. Nelle prime due la danzatrice è accucciata a terra e il suo movimento trasforma la figura ridisegnata dall'ampia gonna che si gonfia e fa scomparire la parte inferiore del corpo. Solo la testa e le braccia emergono dalla massa scura che mette insieme la ricerca sulle forme geometriche (che accomuna le diverse arti grafiche del periodo) e il gusto del drappeggio (che sin dall'antichità movimenta le immagini e restituisce loro una impressione di volume). Jobst riprende la danzatrice dall'alto in modo che questo disegno si stagli sul terreno chiaro e non interferisca con lo sfondo scuro degli alberi che ne frastaglierebbero i contorni. Problema che si pone nell'altra coppia di fotografie, dove la danzatrice è in piedi, in due pose simili, con lo stesso abito che si muove e riflette la luce. Nell'immagine di destra Else si confonde con lo sfondo, che presenta toni di grigio molto simili a quelli della sua figura. Nell'altra il gesto è leggibile grazie al fondo bianco compatto su cui si stagliano la sua azione e l'ombra del suo corpo in basso a sinistra. All'apparenza, la foto sembra ripresa in esterno come quella che la affianca nella pagina. Non solo i costumi e i movimenti, ma la luce sembra la stessa. Se è così, l'immagine è stata ritoccata a mano e la figura scontornata, come si usava fare sia nella fotografia artistica, che trasformava l'immagine riproducibile in un pezzo unico simile a un dipinto, sia nella fotografia commerciale per abbellire il soggetto, e nel caso dei danzatori ripresi in studio per cancellare imbracature e appoggi con cui mimavano pose acrobatiche. Negli scatti in esterno a Else Wieselth il ritocco manuale, se di questo si tratta, serve a Jobst non per simulare il movimento, ma per renderlo leggibile.

L'immagine più celebre della serie – già evocata nel paragrafo precedente – riprende Grete in posa da menade, con la schiena arcuata, la testa riversa indietro e la gamba destra sbilanciata in avanti [Fig. 2]. Anche qui, è la gestione dei toni tra figura e sfondo a rendere leggibile l'azione: l'abito scuro si disegna sul bianco terreno assolato, su cui si proiettano anche l'ombra del corpo e la cascata di capelli sciolti, mentre la linea bianca del collo e del viso si stagliano sulla massa scura della lontana vegetazione in ombra e fuori fuoco. Tale equilibrio tra

bianchi e neri è difficile da realizzare nella concitazione delle riprese ed è frutto di una accurata preparazione, di una scelta di spazi e di traiettorie, della costruzione di una scena su cui la danza si può tradurre in immagine senza perdere il suo dinamismo. Questa fotografia può essere considerata una matrice. Per la posa da menade, che ispira le pratiche e i discorsi della danza e si fissa qui nel linguaggio moderno dell'immagine fotografica; per il movimento interno, sia della figura che dell'alternanza di toni che ne rende visibile ogni dettaglio; per il movimento dell'immagine in sé, che migra in diversi repertori e fa da modello ad altre sperimentazioni. Una copia di questa immagine (riprodotta su lastra trasparente adatta alla proiezione) figura ad esempio nell'archivio di Arnold Genthe, protagonista della fotografia di danza in America, tedesco di origine, che può aver visto e letto il libro di Brandenburg già nella sua prima edizione, usandolo come riferimento per le fotografie raccolte nel suo noto fotolibro sulla danza di cui diremo più avanti. Genthe ha conservato o riprodotto questa fotografia, tra le pochissime collezionate nel suo archivio che non siano state scattate da lui. Probabilmente la ha osservata singolarmente e nella sequenza del libro, sperimentando questa doppia efficacia dell'immagine nella sua versione assoluta, che ingrandisce e isola il fenomeno raffigurato, e nel montaggio che costruisce una esperienza composita della visione della danza. Celebre per le proiezioni che impreziosivano le sue conferenze, Genthe utilizzava sicuramente questa immagine come esempio dell'influenza dell'Antico sulla danza e delle sue moderne tecniche di raffigurazione.

Attraverso la circolazione delle immagini emerge una doppia direzione. Se le fotografie, i libri e altri prodotti culturali europei contaminano le pratiche d'oltreoceano costituendo i modelli dell'arte moderna, dall'America giungono in Europa molte danzatrici che svolgono un ruolo fondamentale nella reinvenzione dell'arte coreutica e che proprio nelle capitali del vecchio continente trovano il terreno ideale alla definizione delle loro esperienze poste al confine tra forme di spettacolo e linguaggi artistici. Abbiamo accennato al caso emblematico di Isadora Duncan, ma nel libro di Brandenburg trova spazio un'altra pioniera, Ruth St. Denis, che nella sessione fotografica appare in una serie dal titolo *Yoga* realizzata dallo studio Veritas. Il nome dell'atelier cela Stephanie Held-Ludwig (deportata durante il nazismo e morta in un campo di sterminio nel 1943), allora sposata col Dottor Arthur Lu-

dwig, tra i fondatori del primo gruppo psicoanalitico di Monaco i cui partecipanti, tutti protagonisti della vita intellettuale della città, animano le serate della coppia, e le giornate della fotografa, da cui si fanno ritrarre e di cui frequentano lo studio come avamposto della socialità artistica e mondana.

Le quattro immagini di Ruth St. Denis raccolte in *Der moderne Tanz*, tutte realizzate in interno con costumi sofisticati e pose che rimandano a una gestualità cerimoniale, arrivano dopo le corse e in salti all'aria aperta delle sorelle Wiesenthal, e precedono altre fotografie in interno che riprendono la svedese Sent M' Ahesa, anche lei, come St. Denis, con l'ombelico scoperto, e anche lei nelle pose dell'iconografia egizia, da cui trae ispirazione non solo per i costumi e le movenze, ma per le trasformazioni in figure a metà tra umano e animale e per la sperimentazione sulle torsioni fisiche che proiettano il corpo in diverse direzioni contemporaneamente. A scattare le fotografie è Wanda von Debschitz-Kunowski, ancora una donna, sintomo della rapida emancipazione nella Germania di inizio secolo che vede una diffusa presenza delle donne nel commercio, nei mestieri, nelle attività artistiche, ma anche della fotografia femminile come fenomeno precoce e peculiare di un linguaggio visivo moderno, il cui sviluppo procede parallelo all'ingresso delle donne nella vita culturale. La danza, un'arte a netta prevalenza femminile, è un soggetto interessante in questo incontro tra professioniste e sperimentatrici che usano e raccontano il corpo da una prospettiva inedita rispetto ai decenni precedenti<sup>12</sup>.

*Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Il disegno, la fotografia e la circolazione delle immagini*

Le fotografie che seguono sono dedicate alla scuola di ritmica di Jaques-Dalcroze. Sono tre, tutte scattate in esterno a quattro ritmiste raffigurate nella versione danzata del metodo dalcroziano: con le ampie tuniche attraversano una scena bucolica dove l'ombra dei rami de-

<sup>12</sup> La fotografia femminile è stata negli ultimi anni oggetto di grandi mostre e studi specifici. Sul suo utilizzo performativo nella generazione a cavallo tra i due secoli si veda Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione: donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Bologna, Atlante, 2007.



gli alberi macchia il candore dei loro abiti leggeri, oppure si tengono per mano in un passo laterale che le dispone come in un fregio davanti alle acque calme del mare o di un lago, infine saltano, come delle moderne grazie, “verso l’ideale”, come recita il titolo della foto originale omissa in questa versione raccolta nel libro, dove non figura neanche il nome del fotografo, lo svizzero Frédéric Boissonnas [Figg. 3-4]. È una mancanza strana, essendo il fotografo proprietario di uno studio passato di padre in figlio, il cui nome era noto a Ginevra e si andava imponendo sulla scena della fotografia europea grazie al suo impegno che andava bel al di là dell’applicazione commerciale. Il fotografo della ritmica, che aveva illustrato i libri di Dalcroze e ripreso in varie fasi la messa a punto del suo metodo<sup>13</sup>.

La fotografia delle tre ragazze che saltano conosce una circolazione capillare e, come altre raccolte in *Der moderne Tanz*, diventa presto l’immagine stessa della danza, una sorta di allegoria in cui confluiscono tutti gli elementi della cultura coreutica di inizio secolo al di là delle differenze di stili. Figura nei repertori e negli archivi più disparati a dimostrazione non solo del potere delle immagini di diffondersi e circolare, ma anche del movimento delle persone che passano da una scuola all’altra portando con sé esperienze, tecniche, materiali, documenti, relazioni. Oltre che in riviste e volumi dove è contestualizzata e affiancata a testi e ad altre immagini, questa fotografia appare infatti sfusa, talvolta priva di riferimenti, in diverse collezioni private. Una copia ad esempio è conservata nel fondo iconografico dedicato a Isadora Duncan presso la Bibliothèque nationale de France<sup>14</sup>: priva di riferimenti, non è noto come sia confluita in questa raccolta tutta incentrata sulle immagini della danzatrice americana. Un’altra appare nella Fondazione Monte Verità, della cui esperienza questa fotografia è diventata un simbolo, pur provenendo da un altro contesto. A generare l’innesto è Suzanne Perrottet, nel cui fondo è conservata una copia<sup>15</sup>. Prima di seguire Rodolf Laban ad Ascona, Perrottet era stata allieva di Dalcroze e poi insegnante di ritmica e guida di quelle che sarebbero

<sup>13</sup> Simona Silvestri ha ricostruito la traiettoria di questo fotografo nel saggio *Le fotografie del sistema dalcroziano: l’Atelier Boissonnas e i processi di visualizzazione del ritmo* incluso nel presente Dossier.

<sup>14</sup> BnF – Département des Arts du spectacle, ICO-Per- 8426.

<sup>15</sup> Il fondo è conservato presso il Kunsthaus di Zurigo.

presto diventate danzatrici importanti, come Mary Wigman e Marie Rambert. E ancora nell'archivio di quest'ultima<sup>16</sup>, figura una fotografia che la riprende da sola nello stesso luogo, con la stessa luce e in una posa simile alla fotografia delle quattro ragazze, evidentemente scattata nella stessa circostanza.

Nel libro di Brandenburg (sempre in riferimento alla prima edizione) quelle sull'istituto di Dalcroze sono tra le pochissime fotografie senza autore. Per contro, il capitolo dedicato alla ritmica è ampiamente illustrato da disegni che Brandenburg, come fa anche in altre zone del libro, dissemina tra le pagine, mantenendo con questo genere di illustrazioni una prossimità tra immagini e testo.

All'inizio del Novecento il disegno e la fotografia sono i principali strumenti di annotazione del movimento e della danza. Inizialmente considerati propedeutici alla sua raffigurazione artistica in lavori più compiuti come quadri e sculture, vengono presto percepiti dai loro stessi autori e dagli editori, dai danzatori, dai galleristi, come opere autonome, fedeli alla danza proprio per la loro immediatezza: una sorta di incompiutezza che gli permette di conservare la transitorietà del corpo danzante<sup>17</sup>. Nel libro di Brandenburg l'apparato grafico raccoglie i contributi di diversi disegnatori, come Jules Grandjouan, caricaturista francese legato all'anarco-sindacalismo che Isadora Duncan aveva salvato dall'arresto proponendogli di rifugiarsi nella scuola diretta in Germania da sua sorella Elizabeth. Lì Grandjouan, che tante volte aveva disegnato Isadora, testimonia del lavoro delle allieve, della trasformazione dei loro corpi, della dimensione dell'esercizio ripetuto che può osservare a più riprese e che lo potrà a immaginare Accademie di Belle Arti che invece di installare dal vivo corpi statici e passivi simulassero la sala di danza per far muovere i modelli ritraendoli pieni di energia<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Una parte dell'archivio è digitalizzata nel progetto Rambert at 90 Galleries, visibile al link <<https://www.rambert.org.uk/explore/rambert-archive/90gallery/>> (30/07/2022).

<sup>17</sup> Ho approfondito il rapporto dei disegni con le fotografie da cui spesso sono tratti, ricostruendo i profili di alcuni artisti che hanno disegnato Isadora Duncan e Vaclav Nijinskij, nel volume *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

<sup>18</sup> Grandjouan ne parla nell'articolo *La rythmique et la danse*, «L'Art et les artistes», Février 1920, pp. 214-218.

Grandjouan figura nel libro di Brandenburg con due disegni sulla scuola tedesca di Elizabeth, che rappresenta in Germania la più concreta derivazione del passaggio della danzatrice americana. Sulla scuola non ci sono fotografie nel libro, ma questi due gessetti su foglio scuro rendono l'idea della visione: delle tuniche leggere appena tratteggiate amplificano le corse e il salto. Due giovani, in tutto simili alle ragazze riprese nella scuola di Dalcroze, si tengono per mano con le braccia sollevate in alto nel pieno di uno slancio che le coglie in dinamica, anche loro incarnando quella iconografia delle Grazie che useranno in modo consapevole nella fase più matura della loro carriera, quando gireranno il mondo come Duncan Dancers.

I disegni che illustrano il capitolo dedicato alla scuola di Jaques-Dalcroze mostrano l'altro volto della sperimentazione sulla ritmica: non figurano le ragazze in tunica associabili agli esercizi di danza libera e portatrici dell'impronta dell'Antico, ma tante giovani (o sempre le stesse in posizioni diverse poste in sequenza) con le tute corte e aderenti che enfatizzano la dimensione ginnica del metodo. I disegni sono di Hugo Böttinger, pittore cecoslovacco che ha diviso la sua produzione tra i dipinti a olio e le caricature pubblicate come Dott. Desiderius. Membro del gruppo artistico Manes, Böttinger dedica molti disegni agli studi di movimento ritmico, che sfociano, almeno nell'ordine di montaggio che ne fa Brandenburg, in immagini di gruppo dove i corpi rendono visibili le partiture sinfoniche. Nella scelta e nell'ordine dei disegni si assiste a un crescendo sia di presenze che di intensità dei movimenti, e a un passaggio dagli esercizi alle traduzioni sceniche che senz'altro il disegnatore ha visto all'Istituto di Hellerau. Ed è col disegno di una dimostrazione allestita in quel luogo che si chiude il capitolo su Dalcroze. Riproduce fedelmente una fotografia scattata lì nel 1912, ed è firmato dalla illustratrice e pittrice Dora Brandenburg-Polster, moglie di Hans [Figg. 5-6].

Dora collabora al volume anche con dei disegni che raffigurano Alexandre Sacharoff, danzatore proveniente dalle arti visive e anche lui autore di alcuni schizzi pubblicati nel libro, e Gertrud Leistikrov, la danzatrice da cui, secondo la ricostruzione di Jacobien de Boer<sup>19</sup>, Hans

<sup>19</sup> Jacobien de Boer, *'Sie lieber Hans Brandenburg'. Gertrud Leistikow and Hans Brandenburg*, «Dance Research», vol. 34, n. 1, 2016, pp. 30-46. Restituendo l'idea di un libro *in progress*, che coglie la danza moderna allo stato nascente, l'autore

Brandenburg avrebbe iniziato il lavoro su *Der moderne Tanz*. Vedendola danzare nel 1911, allo scrittore sarebbe apparso con chiarezza il potenziale espressivo della danza e il suo legame con la musica, con lo spazio, col dramma. La produzione grafica di Dora Brandenburg-Polster su Gertrud Leistikrov riflette questo interesse mostrando la vicinanza e la continuità dell'osservazione. Si tratta di 21 disegni che vanno dagli studi di movimento, dove si vede la figura riprodotta più volte nel foglio in posizioni leggermente differenti, alle sequenze di partiture, come il fregio che la raffigura in sei momenti da destra verso sinistra: in ginocchio, progressivamente col busto sollevato e la schiena in arco e poi di nuovo accucciata [Fig. 7]. Alla posa centrale – momento cruciale di questa breve sequenza – è dedicato anche un disegno ambientato in teatro: invece del neutro sfondo bianco del foglio appare un fondale scuro semi aperto, una forte luce sulla performer, l'atmosfera della scena. Altri disegni sembrano raffigurare sia le versioni di studio che quelle teatrali dove gli spettacoli (di cui sono riportati i titoli in didascalia) sono riconoscibili anche dai costumi e dalle maschere con cui Leistikrov trasformava il suo corpo. Alcuni disegni denunciano anche qui l'utilizzo del modello fotografico sia per l'uso delle ombre, che in quegli anni caratterizzava la ricerca fotografica, sia per la prospettiva, che mostra la danzatrice vista dall'alto.

Dora Brandenburg-Polster dedica anche dei disegni a Ellen Tells, di nuovo proponendo sia la dimensione della danza come spettacolo che come lavoro sul corpo. La tecnica e l'arte. Il movimento e la danza.

*La fotografia di danza in studio. La posa, la pantomima, il movimento*

Tornando alla galleria fotografica del volume di Brandenburg, le tavole successive al passo delle quattro ritmiste come Grazie che saltano “verso l'ideale” raffigurano i Balletti Russi e sono tutte opera di Emil Otto Hoppé, tedesco attivo a Londra dal 1902 e considerato uno dei maggiori ritrattisti di inizio secolo. Gli scatti sono tratti dal

fa un confronto tra le tre edizioni di *Der moderne Tanz* ricostruendo gli incontri con danzatori da cui scaturisce l'inserimento di nuovi capitoli, come quelli su Laban e Mary Wigman assenti nella prima edizione, presenti nella introduzione della seconda, e protagonisti di specifici capitoli nella terza.

portfolio che Hoppé aveva pubblicato nello stesso anno, il 1913, col titolo *Studies from the Russian Ballet*<sup>20</sup>. Vi figurano Tamara Karsavina, Adolph Bolm, Sof'ja Fëdorova e Anna Pavlova (che nel 1913 già non più parte dell'ensemble). I ballerini, molto abituati alla fotografia commerciale<sup>21</sup> e famosi per le loro capacità espressive oltre che per il virtuosismo tecnico, sfoggiano pose plastiche e dedicano all'obiettivo espressioni caricate traducendo la danza in pantomima.

La serie successiva a quella della compagnia di Djaghilev è dedicata a Clotilde Von Derp, e illustra la rivoluzione della raffigurazione della danza di cui il volume di Brandenburg si fa veicolo: l'ingresso, nell'immagine e nello studio del fotografo, del movimento reale del danzatore. La prima fotografia, scattata da Stephanie Held-Ludwig, mostra la giovane – che aveva debuttato già da tre anni ed era apparsa con grande successo in una produzione di Max Reinhardt – con gli occhi chiusi, il peso su una gamba e l'altro piede appena appoggiato a terra, il busto inclinato verso destra e le braccia piegate coi pugni poggiati sui fianchi, ad altezze diverse. Un vestito chiaro con una fresca fantasia, le maniche al gomito e la gonna a ruota stretta alla vita, scende morbido fino alle caviglie. Nelle fotografie della tavola successiva, Clotilde è colta mentre gira su una gamba, l'altra sollevata in dietro, la testa inclinata e la gonna, mossa, disegna una campana attorno alle gambe scoprendole fino al ginocchio. È lo stesso vestito, che nello scatto ancora successivo si arrotola sulle gambe mostrando l'istante in cui il giro è completato e il corpo inizia a muoversi nella direzione opposta, dove la gonna lo segue in ritardo, e si gonfia nella terza fotografia che scompone questo movimento [Fig. 8]. Clotilde ride, e

<sup>20</sup> Il libretto, edito per la Fine Art Society London, raccoglieva 15 fotografie, di cui 13 scattate da Hoppé tra il 1911 e il 1912 nel suo studio londinese, e due di Auguste Bert, il fotografo ufficiale delle stagioni parigine dei Balletti Russi fin dal debutto del 1909, che riprendono Nižinskij in *Shéhérazade* e in *Le Spectre de la Rose*. Hoppé inserisce le sue fotografie malgrado abbia fotografato anche lui Nižinskij, ma ottenendo uno strano ritratto, molto ravvicinato, dove il danzatore, come colto di sorpresa, appare con gli occhi semichiusi e il trucco pesante, in una espressione lontana dalla magia dei personaggi di cui era interprete.

<sup>21</sup> Le stagioni parigine dei Balletti Russi erano accompagnate da massicce campagne promozionali dove le illustrazioni ricoprivano un ruolo importante. Per avere degli esempi si vedano i numeri che «Comœdia illustré» dedica alla compagnia dal 1909 al 1913, dove figurano articoli, disegni, bozzetti di scena, e decine di fotografie utilizzate graficamente nei modi più diversi.

danza. Le fotografie in dinamica sono di Hugo Erfurth, il più noto tra i fotografi raccolti nel libro di Brandenburg<sup>22</sup>. Lo sfondo è chiaro e neutro. Nessun fondale dipinto che arriva sotto i piedi della performer. Si vede lo stacco tra il pavimento scuro e la parete chiara su cui il corpo proietta l'ombra. Nessuna illusione dello spettacolo, ma la realtà del movimento. Una figura che da una pagina all'altra, letteralmente, si anima. Seguono altri scatti con altri costumi, e subito dopo inizia la serie su Alexander Sacharoff, che proprio dal 1913 inizia a esibirsi con Clotilde con cui formerà una longeva coppia d'arte e di vita e con la quale unirà le istanze artistiche dei pittori russi riuniti a Monaco con le tendenze della nascente danza espressionista e del teatro tedesco.

La serie su Alexander, che vedrà significativi cambiamenti nell'edizione successiva del libro, si apre con una difficile posa plastica in cui il danzatore è sulle mezze punte e con le gambe flesse, di profilo, la schiena arcuata e la testa china in avanti, le braccia sollevate in alto, e un abito di foggia antica. La tensione del corpo, i muscoli delle gambe, delle braccia e di una parte del torso nudi, il disegno della posa e l'abbigliamento portano nello studio del fotografo e nel corpo vivo del performer l'iconografia dell'antica Grecia. Lo scatto fa parte di una serie realizzata probabilmente nel 1910, e di cui nel 1912 era stato pubblicato un estratto insieme con un gruppo di immagini su danze di ispirazione rinascimentale che illustravano un articolo di Gerard Amundsen sulla rivista «Deutsche Kunst und Dekoration»<sup>23</sup>. Anche queste sono riprese da Brandenburg, che riporta come autore H. Hoffmann. Malgrado le diverse decifrazioni della iniziale<sup>24</sup>, si tratta

<sup>22</sup> Tra quelli che figurano in *Der moderne Tanz*, Erfurth è anche il fotografo più studiato. Celebre ritrattista, ha dedicato alla danza una parte significativa della sua produzione, e ha formato una generazione di fotografe molto interessate all'arte coreutica. Su tale linea di trasmissione rimando a Sara Morassut, *Tanzphotographie. La scuola tedesca in La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, Roma, Editoriale Idea, 2020, pp. 125-169.

<sup>23</sup> Gerard Amundsen, *Alexander Sacharoff und sein Tanz*, «Deutsche Kunst und Dekoration», n. 30, 1912, pp. 204-205.

<sup>24</sup> Frankie Dytor ad esempio, nel saggio *Decadent Historicism on Stage: Trans History and Alexander Sacharoff's Renaissance Dances* («Volupté: Interdisciplinary Journal of Decadence Studies», vol. 4, n. 2, 2021, pp. 38-63: 41), scioglie l'iniziale col nome Hans, che nella Monaco di quegli anni ci sembra corrispondere solo al celebre pittore espressionista di cui non è documentato l'utilizzo della fotografia in studio.

con ogni probabilità di Heinrich Hoffmann, un fotografo molto attivo a Monaco dove si era trasferito nel 1906 dopo aver viaggiato e lavorato in vari studi fotografici, tra cui quello londinese di Emil Otto Hoppé. Ritrattista e fotogiornalista, la sua produzione degli anni Dieci resta sommersa sotto la grande mole di immagini che lo vede testimone d'eccezione dell'avvento al potere di Hitler, di cui dagli inizi degli anni Venti diventa il fotografo personale. Autore di decine di scatti dedicati al Terzo Reich, dai ritratti ai grandi eventi pubblici, Hoffmann riprende il Führer in moltissime circostanze sia posate che documentarie. Sono sue anche le immagini delle prove dei suoi discorsi dove Hitler, appena uscito di prigione nel 1925, sperimenta l'efficacia dei suoi gesti immaginandoli destinati alle grandi folle che lo vedranno da lontano.

Altri scatti a Sacharoff sono firmati da G. Puschtivoi, su cui non è stato possibile reperire informazioni. L'ampliamento dell'apparato visivo sul danzatore sarà una caratteristica della seconda edizione di *Der moderne Tanz*, dove Brandenburg aggiunge le fotografie di Hanns Holdt.

Un ultimo gruppo di fotografie chiude il libro nell'edizione del 1913. Tre, stampate a pagina intera, sono il frutto della collaborazione tra Erfurth e Gertrud Leistikrov e sintetizzano gli elementi tecnici e stilisti sia del fotografo, che scatta in interno in dinamica cogliendo il corpo sospeso in aria nel pieno del salto, sia della danzatrice, che gira, carica il movimento e spicca il volo nello spazio ristretto della sala posa. Portando i danzatori in interno, Erfurth trasforma gli errori tecnici in scelte stilistiche: il mosso, l'ombra, l'alternanza nel soggetto di punti nitidi e zone fuori fuoco che restituiscono la tridimensionalità anche nello spazio ristretto dello studio. Questi diventano i tratti distintivi del racconto visivo della danza che nelle edizioni successive del libro di Brandenburg, mostrerà una vitalità e una energia amplificate

Patrizia Veroli riporta le immagini sotto il nome, sempre abbreviato, H. H. Hoffmann (in *Clotilde e Alexandre Sakharoff. Un mito della danza tra teatro e avanguardie artistiche*, Bologna, Bora, 1991). Gli studi più recenti, riportando le informazioni dei documenti conservati nel fondo Sacharoff al Tanzarchive di Colonia, indicano il nome di Heinrich senza però fornire alcun riferimento biografico (cfr. *Tanzfotografie: Historiografische Reflexionen der Moderne*, hrsg. von Tessa Jahn, Eike Wittrock, Isa Wortelkamp, Bielefeld, Transcript Verlag, 2015, e *Bodies of Evidence. Ethics, Aesthetics and Politics of Movement*, edited by Gurur Ertem, Sandra Noeth, Vienna, Passagen Verlag, 2018).

dall'ingresso del nudo e della danza in natura, tracce dell'esperienza di Monte Verità di cui lo scrittore è stato un testimone attivo.

Anche della Leistikrov aumenteranno le immagini nelle edizioni successive del libro, e anche in questo caso attraverso l'inserimento delle fotografie di Holdt, che la riprende in modo molto diverso da Erfurth, in atteggiamenti meno dinamici ma molto densi dal punto di vista compositivo: la figura grande quanto l'inquadratura, il volto espressivo e la testa, il busto, il bacino e le mani proiettati tutti in direzioni diverse, come a disegnare una mappa di movimenti possibili e portando il dinamismo nella composizione più che nell'azione fisica.

Oltre all'aumento dei danzatori e al progressivo arricchimento del volume, che vede l'inserimento di nuovi capitoli e l'ampliamento dell'apparato fotografico che passa dalle 71 immagini del 1913 alle 126 del 1917 (e 123 del 1921), ci sono dei cambiamenti sostanziali negli stili, nelle tecniche e nelle tipologie delle fotografie inserite. Appaiono ad esempio degli scatti a esposizione multipla, che sperimentano la raffigurazione del movimento nello sdoppiamento della figura, e le fotografie degli esercizi, che riprendono allievi in sala (ad esempio di Laban) durante la creazione di movimenti e gruppi plastici.

La dimensione dell'allenamento e la sfumatura del confine tra danza e ginnastica, tra pratiche somatiche e tecniche della scena, caratterizza i cambiamenti del libro e i percorsi dei fotografi che partecipano all'ampliamento delle esperienze e delle visioni di cui il volume registra gli sviluppi nel corso di quasi un decennio. La presenza di Holdt è emblematica in questo senso, e connette l'immagine della danza a due territori vicini per pratiche e per influssi culturali: quello della ginnastica, che lui raffigura attraverso gli esercizi del metodo di Rudolf Bode, e quello dell'Antico, di cui Holdt fotografa i resti nell'ottica di una trasformazione dell'archeologia in oggetto fotografico<sup>25</sup>.

Chiudono la prima edizione del libro due fotografie anonime che riprendono Ellen Tels da sola in una sofisticata posa che sconfinava nella fotografia di moda, e poi in una composizione corale dove un insieme di presenze sparse nello spazio appaiono bloccate ciascuna in una espressione plastica, quasi a simulare la formula dello stesso corpo replicato a indicare lo spostamento nello spazio: un montaggio del

<sup>25</sup> Su questi temi rimando al contributo di Raimondo Guarino *L'immagine e la luce dell'archetipo* raccolto nel presente Dossier.



tempo, se leggiamo l'immagine come una successione di istanti in cui appare sempre lo stesso corpo in pose diverse, o dello spazio, se osserviamo le diverse prospettive da cui ogni figura è colta porgendo all'obiettivo un lato diverso. È quello che accadeva nelle raffigurazioni antiche, dove i fregi di donne danzanti potevano essere una metafora dello spostamento della figura nello spazio, o lo schiacciamento di un cerchio rappresentato in assenza di profondità. Sarà l'illusione prospettica a restituire l'illusione di un volume, a tradurre le linee in cerchi, le pose in azioni collocate nello spazio. Anche l'edizione del 1921, l'ultima di *Der moderne Tanz*, si chiude su una immagine (anonima) di gruppo. Riprende il Munchener Tanzgruppe in una scena dal titolo *Primavera*. Presenta tre giovani avvolte in tuniche leggere nelle pose e nel cerchio delle Grazie del celebre dipinto di Botticelli, una delle fonti di ispirazione più diffuse della danza moderna di inizio Novecento. Il dipinto è una testimonianza del ritorno dei modelli e dei temi antichi nelle epoche moderne, e segna l'arrivo del movimento nel quadro, raffigurando istanti e scene asincrone, facendo danzare le immagini prima che queste diventassero le sorgenti della nuova danza.

#### *L'amore per il vento. Accenni al modello botticelliano*

La fotografia e la danza di inizio Novecento, o almeno le loro declinazioni artistiche, condividono gli stessi modelli. L'una in cerca di codici, di una tradizione e di un passato nobile, l'altra attratta dai valori simbolici di cui le immagini sono portatrici, questi due linguaggi opposti, basati sull'arresto e sullo sviluppo del movimento, guardano all'arte figurativa del passato individuando le stesse matrici, in parte partecipando a una cultura diffusa che, anche sul piano filosofico, scientifico, antropologico, diffonde un culto dell'antico, in parte riconoscendo dei precedenti all'annosa questione della raffigurazione dei fenomeni transitori. Le immagini che con diverse tecniche e scopi hanno saputo sigillare il flusso del tempo, la caducità delle passioni, del corpo e della vita, sono le matrici degli artisti moderni (che dispongono di tecniche evolute le quali forniscono risposte nuove ad antiche domande) e dei performer, impegnati nella ridefinizione del movimento in quanto forma espressiva. In particolare rispetto all'interesse verso la cultura antica, le immagini si pongono anche come custodi della danza

e dei suoi significati sociali e spirituali, oggetti che assorbono il tempo breve del loro presente e lo trasportano nelle diverse epoche attraversando il tempo lungo della storia.

Le figure della *Primavera* di Sandro Botticelli, che tra Otto e Novecento costituiscono l'oggetto di letture che evidenziano questi aspetti, dall'influenza dell'antico alla raffigurazione del movimento come sintomo e presagio di una scrittura del tempo<sup>26</sup>, sono tra le più citate e ricorrono nei documenti della danza moderna. Basti l'esempio di un volume piuttosto noto in Francia che ancora nel 1935, in una sintesi delle esperienze coreutiche che in poche mosse unisce l'antichità, il Rinascimento, l'Oriente, lo sviluppo del Balletto e la danza moderna, ricorre allo stesso repertorio iconografico dei decenni precedenti. Si tratta di *Danse* di Francis De Miomandre<sup>27</sup>, che presenta in copertina un montaggio di figurine scontornate che riproducono il rilievo di una menade, un dipinto della ballerina settecentesca La Camargo, e una fotografia di Nižinskij. Illustrato da 152 immagini (inserite nelle 64 pagine complessive del libro), il volume mostra nella quarta di copertina un dettaglio del dipinto botticelliano, di cui isola proprio il cerchio delle tre Grazie.

Negli stessi anni, a meno di un decennio dalla morte della loro celeberrima maestra, le allieve di Isadora Duncan (a cui Fenand Divoire aveva attribuito il felice nomignolo di Isadorables) usavano quella immagine come modello del loro lavoro in ensemble e si facevano fotografare in trio richiamando esplicitamente quel cerchio magico e tenendo conto anche delle sue versioni originarie, quando cioè le Grazie venivano raffigurate una di fronte, una di schiena, e una di profilo, in pose statiche intrecciate tra loro, a raffigurare il dare, il ricevere, il restituire. Il Rinascimento aveva trasformato tale circolo in una sorta di mistero consegnando alla modernità una visione trasfigurata ed esote-

<sup>26</sup> Mi riferisco naturalmente agli studi di Aby Warburg che nel 1893 dedicò la sua Tesi di Dottorato ai due dipinti mitologici di Botticelli, *Nascita di Venere* e *Primavera*, inserendoli nella cultura del loro tempo e leggendovi le sopravvivenze dell'antico non solo in termini formali. Sulla riscoperta di Botticelli e l'influenza della sua opera nel segno di un estetismo a cui Warburg reagisce con i suoi studi, si veda Frank Kermode, *La riscoperta di Botticelli*, in *Forme d'attenzione. La fortuna delle opere d'arte*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 11-41 (ed. or. Chicago, The University of Chicago Press, 1985).

<sup>27</sup> Francis de Miomandre, *Danse*, Paris, Flammarion, 1935.

rica del modello antico, la quale avrebbe contribuito alla diffusione – a cavallo tra Otto e Novecento – dell'interesse verso la cultura greca, i suoi misteri e i suoi riflessi nel tempo<sup>28</sup>.

Duncan era stata tra le prime danzatrici a utilizzare il quadro di Botticelli come fonte di ispirazione e strumento di creazione coreografica. Nei primi successi europei, danzando nel circuito delle gallerie d'arte londinesi, aveva proposto un Idillio ispirato alla *Primavera* che poi avrebbe tenuto in repertorio diversi anni, proponendolo anche al pubblico tedesco<sup>29</sup>. Nella sua autobiografia (un volume controverso uscito nel 1927 subito dopo la sua tragica scomparsa), la danzatrice racconterà della visione del dipinto come di una esperienza estatica.

Inspired by this picture, I created a dance in which I endeavoured to realise the soft and marvellous movements emanating from it; the soft undulation of the flower-covered earth, the circle of nymphs and the flight of the Zephyrs, all assembling about the central figure, half Aphrodite, half Madonna, who indicates the procreation of spring in one significant gesture. I sat for hours before this picture. I was enamoured of it<sup>30</sup>.

Il linguaggio, come sempre negli scritti di e su Isadora Duncan, è enfatico, ma l'idea che una danzatrice lavori per realizzare i movimenti emanati da una immagine fissa è indicativa di uno sforzo di incorporare le raffigurazioni e di un rapporto con le immagini che penetra la loro superficie e travalica la fascinazione estetica. Innamorarsi di un quadro significa lasciarlo agire sul corpo, sul pensiero, sulle emozioni.

Anche la canadese Maud Allan, che in Europa aveva raccolto grandi successi (e molto clamore per un processo che la aveva vista

<sup>28</sup> Scrive Edgar Wind sulle interpretazioni quattrocentesche di questa figura: «La placida immagine delle *Tre Grazie* dette appiglio a una teoria di notevole tortuosità. Nessun altro gruppo antico, forse, ha così tenacemente attratto l'immaginazione allegorica, o è servito altrettanto bene a nascondere e conservare, come un vaso dall'aspetto innocente, una qualche pericolosa alchimia della mente». Cfr. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971 e successive edizioni, p. 33 (ed. or. London, Faber & Faber, 1958).

<sup>29</sup> Si veda su questo, e in particolare sulla reazione di Aby Warburg a una performance berlinese di Isadora Duncan, Linda Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, «Biblioteca Teatrale», n. 78, 2006, pp. 91-132.

<sup>30</sup> Isadora Duncan, *My life*, New York, Boni and Liveright, 1927, p. 113.

protagonista a Londra nel 1918) parla del quadro nella sua autobiografia *My life and dancing*, pubblicata già nel 1908, l'anno del debutto di *Vision of Salomè*, la sua interpretazione più celebre.

Perhaps of all the great painters whose works I have studied, Botticelli has influenced me the most. His lyrical imagination, his love of the wind and all things that the wind stirs – trees, draperies, floating hair – so wonderfully expressed in his paintings, and his pure love of the human form, never defiled by a descent to meretricious art, had deeply impressed themselves upon me<sup>31</sup>.

L'amore per il vento e per la forma umana, il dialogo tra un elemento che muove e uno che si muove, diventano all'inizio del Novecento la chiave della sperimentazione sul ritmo e sul movimento, e sulle strategie per renderli visibili e duraturi attraverso l'immagine fissa.

Il fotografo che più ogni altro fa sua questa lezione è Arnold Genthe, il quale compie il percorso inverso a quello delle danzatrici di inizio secolo: dall'Europa all'America, dal vecchio al nuovo mondo, dalla conservazione all'esplorazione. Genthe è un intellettuale. A distoglierlo dalla cultura accademica a cui è destinato in Germania è l'incontro con la vivacità dell'ambiente artistico californiano e in particolare con la fotografia. È un incontro che amplia il dialogo tra fotografia e libri portandolo al di là dell'utilizzo delle immagini come illustrazioni di testi e del libro come album o catalogo. Pioniere della fotografia di danza<sup>32</sup> in America, l'avventura artistica di Genthe contribuisce alla nascita di un nuovo oggetto culturale che vede il libro come punto di convergenza tra le ricerche sul corpo e quelle sull'immagine, e tra il patrimonio figurativo del passato e la nascente cultura moderna.

Oltre ai periodici, alle brochure illustrate, a tutti quei materiali che i danzatori utilizzano per promuoversi e diffondere le loro proposte artistiche e pedagogiche, oltre ai volumi di scrittori dove le fotografie conquistano sempre maggiore spazio e rilievo, il fotolibro si inserisce come evoluzione del portfolio che diversi fotografi avevano sperimen-

<sup>31</sup> Maud Allan, *My life and dancing*, London, Everett & Co, 1908, p. 71.

<sup>32</sup> Così lo definisce Nicky van Banning in uno dei pochi studi dedicati a questo aspetto della sua produzione. Cfr. il suo *Arnold Genthe: Pioneer of Dance Photography*, Amsterdam, Rijks Museum/Manfred & Hanna Heiting Fund, 2016. Segnalo anche il mio saggio, di cui riprendo qui alcuni ragionamenti, *Nel prisma delle immagini*, in *La camera meravigliosa*, cit., pp. 171-217.

tato per compattare e far circolare alcuni loro progetti, come era quello di Hoppé sui Balletti Russi a cui abbiamo fatto cenno<sup>33</sup>. Sono oggetti che si collocano al confine tra arte e commercio, in un territorio nuovo rispetto ai codici e alle necessità tanto della danza quanto della fotografia, due linguaggi che proprio in questi anni si emancipano dai loro confini professionali e dai domini di appartenenza: l'intrattenimento, la tecnica, la scienza.

I due libri che Genthe dedica alla danza, *The Book of the Dance e Isadora Duncan. Twenty-four studies*<sup>34</sup>, escono rispettivamente nel 1916 e nel 1929. In questo arco di tempo, durante il quale proliferano le pubblicazioni sulla e della danza sia in Europa che in America, il fotografo scatta migliaia di immagini a danzatori e danzatrici ripresi in interno e in esterno, in posa e in movimento, negli atteggiamenti delle antiche sculture e delle figure dei quadri o nelle posizioni tipiche dei rispettivi stili di danza. Le allieve di Isadora – che come il fotografo erano tedesche trapiantate, almeno negli anni della guerra, in America – sono una presenza importante di questa ricchissima produzione, e, come nella danza, anche nella sua raffigurazione costituiscono un modello. Riprese in fila o in corsa, interpreti della versione antica o di quella rinascimentale delle Grazie [Figg. 9-10], le Isadorables e le loro allieve fissano i codici dell'iconografia della danza e costituiscono un esempio della sua trasmissione, resa possibile dall'osservazione penetrante e continuativa di un fotografo che se ne fa insieme testimone e creatore. Come un coreografo, Genthe organizza le figure danzanti nello spazio dell'inquadratura, ma da fotografo le consegna al tempo eterno delle immagini, dove ritrovano il ritmo delle loro antiche matrici.

<sup>33</sup> Uno dei più importanti libri fotografici sulla danza è quello che Adolf de Meyer dedica al debutto coreografico di Nižinskij: *Sur le Prélude à l'Après-midi d'un faune*. *Reproduction de trente photographies de Monsieur le baron A. de Meyer; suivies de quelques pages d'Auguste Rodin, de Jacques-Emile Blanche et de Jean Cocteau*, Paris, Éditions Paul Iribe & C<sup>ie</sup>, 1914. Cfr. (anche per la bibliografia di riferimento) il mio saggio *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 35-59.

<sup>34</sup> *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*, New York, Kennerley, 1929. Il libro esce a due anni dalla scomparsa della danzatrice, omaggiandola con una selezione di fotografie che la riprendono spesso in primo piano, talvolta a figura intera, e che condensano sia l'efficacia espressiva di lei, sia la cifra stilistica del fotografo.

*Catturare il ritmo della danza, registrare il disegno del corpo. Genthe e il suo The Book of the Dance*

Arnold Genthe era sbarcato in America nel 1895. Aveva un passato di studi e ricerche in Germania e poi aveva viaggiato nelle capitali europee per completare una formazione che andava dalla filologia alla filosofia, fino alla storia dell'arte. Dopo il dottorato aveva accettato un soggiorno negli Stati Uniti come precettore al seguito di una importante famiglia tedesca. Nel periodo americano aveva scoperto la fotografia come amatore e poi si era specializzato in vari generi. Alla fine, aveva deciso di non tornare, e nel 1911, dopo più di quindici anni trascorsi a San Francisco – dove aveva frequentato il Bohemian Club legandosi all'ambiente degli artisti, degli attori e degli scrittori californiani – si era trasferito a New York.

Tra i maggiori risultati tecnici del suo periodo californiano ci sono le sperimentazioni della fotografia a colori. Genthe la prova sui soggetti più diversi e in particolare la applica alla ritrattistica, soprattutto teatrale, dove l'effetto cromatico valorizza i toni e i tessuti dei costumi e degli accessori.

La prima cosa che fa per inserirsi nell'ambiente newyorchese è mostrare i risultati di queste prove al tempo pionieristiche, e proporre la pubblicazione alle riviste che dovevano trovare delle soluzioni tecniche per poterle riprodurre. L'editore dell'«American Magazine» ne resta colpito e accetta la sfida, pubblicando nel 1912 un articolo sul fotografo firmato da Will Irwin, che aveva già collaborato con Genthe e lo aiutava a prendere contatti a New York. A illustrarlo, una serie di ritratti a colori per la prima volta stampati in larga diffusione in America, tra cui le fotografie della celebre coppia di attori scespiriani Edward Hugh Sothorn e Julia Marlowe nel *Macbeth*.

Inoltre, Genthe prepara una mostra nel suo nuovo studio (che conserverà questa funzione multipla di spazio espositivo, sala posa, laboratorio, archivio e luogo di incontro) dove allestisce la sua produzione di autochrome. L'evento segna l'inizio della sua affermazione come ritrattista, ma tra i visitatori ci sono anche futuri committenti per altre applicazioni della fotografia di cui Genthe maneggia molte tecniche sia di ripresa che di stampa. Ad esempio, c'è Belle Da Costa Greene, direttrice e conservatrice della Morgan Library – una delle maggiori collezioni americane di opere d'arte, manoscritti, libri rari, marmi

antichi e dipinti del Rinascimento fiorentino – che gli commissiona la riproduzione di quadri di cui finalmente si potevano catturare i colori. «I took pictures of many of the paintings – among them Ghirlandaio's masterpiece of Giovanna Tornabuoni, a Botticelli Madonna and the portrait of a man by Castagno. Working in that room was a privilege indeed»<sup>35</sup>, scriverà il fotografo la cui biografia professionale ripercorre un tratto della storia generale della fotografia di inizio secolo che si avvicina all'arte figurativa prendendola a modello delle luci e delle regole compositive, ma anche utilizzandola come soggetto e partecipando al processo di archiviazione e diffusione delle opere attraverso la loro riproduzione. Il rapporto tra la fotografia e l'arte, che segna le battaglie del pittorialismo a cui Genthe aderisce, attraversa questo processo che dalla fine dell'Ottocento stava caratterizzando la nascita dei musei e la sostituzione del disegno che copia opere monumenti e rovine con la fotografia. La nascita della fotografia artistica va inserita in questa storia di frequentazione e raffigurazione, da parte dei fotografi (in particolare di quelli che si interessano alla danza), di siti archeologici, sculture, fregi, opere pittoriche, musei, collezioni, resti, frammenti. Una parte della fotografia di danza nasce dagli stessi impulsi e negli stessi ambienti della fotografia di opere d'arte antiche e moderne. Gli esempi sono molti (Druet, Boissonnas, Holdt, Steichen), e Genthe ne è uno emblematico, come lo è del dialogo tra la cultura europea e quella americana.

Genthe inizia a interessarsi alla danza nel 1913, proprio quando esce la prima edizione del libro di Brandenburg. Era allora un fotografo conosciuto<sup>36</sup> e un ritrattista molto affermato. Nel suo studio aveva messo a punto una tecnica di ripresa che evitava l'artificio della posa e riprendeva i soggetti all'improvviso, durante le conversazioni che intratteneva con loro sulla cultura, sulla società, sull'arte. La sua sala posa era costituita da un ambiente ampio con tendaggi scuri che

<sup>35</sup> Arnold Genthe, *As I Remember*, New York, Reynal & Hitchcock, 1936, pp. 123-124.

<sup>36</sup> A renderlo famoso erano state le sue istantanee della China Town di San Francisco che dopo il terremoto del 1906 costituivano una rara testimonianza dell'esotico quartiere. Genthe le pubblica con Will Irwin in *Pictures of Old Chinatown*, New York, Moffat, Yard and Co., 1908, e di nuovo in *Old Chinatown. A Book of Pictures by Arnold Genthe*, New York, Kennerley, 1913.

permetteva ai modelli di collocarsi nello spazio, rompendo l'abitudine della visione frontale e bidimensionale che schiacciava il soggetto tra uno sfondo piano e l'obiettivo della macchina. In tale volume era possibile una visione obliqua (senza che il soggetto uscisse dal riquadro dello sfondo o dal cono di luce), e per i danzatori erano praticabili il movimento e l'azione. Se nella riproduzione del movimento fa sicuramente sua la lezione dei fotografi di area tedesca come Jobst – come modello degli scatti all'aperto – e Erfurth – il primo a fotografare soggetti in movimento in studio –, alla fotografia di danza contribuisce con l'introduzione dello spazio nella fotografia. Facendo irruzione nello studio fotografico, il movimento aveva trasformato il ritratto del danzatore rivoluzionando i codici della raffigurazione della danza, un genere al tempo stesso documentario in quanto fedele alla realtà fisica e dinamica del performer, e artistico in quanto libero di interpretare i suoi soggetti secondo tecniche e stili espressivi. Genthe preferisce gli sfondi scuri e i grandi fondali di tessuto alla parete nuda utilizzata da Erfurth, e in questo modo dipinge i volumi, usa il nero come elemento di profondità da cui fa emergere i soggetti, rende dense e morbide le ombre come scavandole dalla figura che riprende a volte alle prese con un movimento interno, inespreso, vibrante. Lo stile delle sue immagini lo colloca nel contesto del pittorialismo americano i cui protagonisti si interessavano molto alla danza sia per quello che rappresentava nella cultura moderna, sia come soggetto privilegiato delle loro fotografie.

Nel 1915, proprio in seno all'ambiente del pittorialismo newyorchese, era uscito ad esempio un numero speciale della rivista fotografica «Platinum Print» tutto dedicato alla danza<sup>37</sup>. Raccoglieva testi, poemi e immagini rappresentative del modo in cui la fotografia artistica americana interpretava l'arte coreutica: fotografie morbide, spesso scattate all'aperto, dove la fusione tra corpo e natura è sia letterale che metaforica. Qui i soggetti, invece che proiettarsi nettamente sugli sfondi di tonalità opposte, si mescolano con l'ambiente, amalgamandosi volontariamente col paesaggio fino quasi a dissolversi in esso. Il fascicolo era nato in un ambiente di relazioni e collaborazioni che legavano

<sup>37</sup> Mi sono occupata del *Dance Number* di «Platinum Print» nel saggio *La danza sulla scena della fotografia pittorialista americana – 1915-1920*, in *La scena dell'immagine*, a cura di Stefano Geraci, Raimondo Guarino, Samantha Marenzi, Roma, Officina Edizioni, 2019, pp. 79-113.



fotografi e performer anche sul piano della pedagogia e dell'educazione artistica. Genthe conosceva e frequentava questo ambiente, pur non avendo mai aderito formalmente ai movimenti artistici che lo animavano. Ne subiva l'influenza, che si innestava però sul modello della fotografia tedesca con le sue geometrie dei corpi, le ombre proiettate sui fondali neutri, i ritmi alterni di un movimento fatto di grandi slanci, giri, salti, scatti, gesti angolari diversi dal flusso circolare mostrato dalle danzatrici americane spesso quasi immobili e contemplative, accordate col movimento della natura, fotografate nel pieno del loro trasporto spirituale più che nell'azione fisica. Le sue fotografie sovrappongono questi modelli dando vita a un genere nel quale i danzatori tra loro più diversi si riconoscono e ritrovano i loro valori.

Tra le prime immagini conosciute che scatta a corpi danzanti ci sono delle riprese all'aperto che corrispondono a queste istanze a cui aggiunge la sperimentazione del colore come peculiarità della sua ricerca di quegli anni. Si tratta delle fotografie del *Bird Masque* allestito da Percy MacKaye nel neonato santuario degli uccelli di Meriden. Il testo dello spettacolo<sup>38</sup>, che si inseriva in un misto di pantomima, recita, mascherata e azioni danzate, viene pubblicato pochi mesi dopo la performance in una versione illustrata dalle fotografie di Genthe (tra cui quattro autochrome dall'effetto piuttosto spettacolare) che riprendono gli attori in costume e con le maschere da uccelli, e le donne – in particolare la nota femminista Juliet Barrett Rublee – in movimento con le loro vesti leggere dall'aria anticheggiante. Il realismo fotografico contrasta con lo stile della raffigurazione che fa sembrare queste figure antichissime, e i loro colori simili a quelli che le statue hanno perduto.

Negli anni immediatamente successivi, Genthe fotografa alcune grandi personalità americane o di passaggio a New York, a partire da Isadora Duncan – che torna in America con le sue allieve durante la guerra e che costituisce il punto germinale di una serie di relazioni che faranno di lui un esperto conoscitore della danza. Danzatrici più o meno note (e famosissime attrici come Eleonora Duse), si faranno fotografare da lui dopo aver visto gli scatti a Isadora, sia per la resa di quelle fotografie sia per il prestigio di uno studio che assume la fama

<sup>38</sup> Percy MacKaye, *Sanctuary. A Bird Masque*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1914, p. XIII. La performance era stata allestita nel settembre 1913.

di un grande teatro dove è importante esibirsi parallelamente alle scene più commerciali. E anche per somigliare in qualche modo a quella che tutti considerano una maestra, e che lo è attraverso la sua immagine più ancora che tramite corsi e lezioni. Genthe fotografa inoltre le allieve. Lo farà a lungo e a più riprese, documentando anche il moltiplicarsi di scuole e stili che a partire dall'impulso di Duncan e di altre pioniere si diffondono in modo capillare in tutta l'America. Nel 1916 raccoglie gli esiti delle sue ricerche nel volume fotografico *The Book of the Dance*<sup>39</sup>.

Il «libro della danza» è il principale repertorio visivo dell'arte coreutica dei primi decenni del Novecento, ed è allo stesso tempo un oggetto d'arte fortemente caratterizzato dallo stile e dalle intenzioni del suo autore. Ma è anche il frutto di una selezione e un di montaggio: la scelta di una rosa di immagini all'interno di una produzione vastissima che conta migliaia di negativi nei quali si fissa un canone figurativo che connota la danza americana di inizio secolo al di là delle differenze di stili. Digitalizzati dalla Library of Congress che ne conserva l'archivio, i negativi di Genthe sono oggi consultabili nel loro insieme e raccolti in una collezione che permette la ricerca interna per temi, nomi, titoli. Alla parola danza o danzatrice, corrispondono circa 3000 lastre, che non tengono conto delle immagini schedate solo coi nomi dei performer<sup>40</sup>. Di tale produzione *The Book of the Dance* costituisce un estratto e, cronologicamente, il punto di partenza.

Sebbene lo scopo del suo libro non sia storico o critico ma puramente artistico, la ricognizione che presenta è emblematica della quantità e della qualità delle esperienze coreutiche dell'epoca, dei riferimenti culturali e degli intenti di queste artiste e maestre, creatrici di tecniche utili alla realizzazione di spettacoli e alla formazione di ragazzine che attraverso il movimento non si preparano alla professione della danza, ma all'esperienza della vita. Molte di loro scrivono manuali e trattati dove cristallizzano metodi o teorizzano l'importanza del ritmo nella salute dell'individuo e della società. Libri spesso illustrati<sup>41</sup>, che mostrano a loro volta la proliferazione dell'uso dell'im-

<sup>39</sup> Arnold Genthe, *The Book of the Dance*, New York, Kennerley, 1916.

<sup>40</sup> Library of Congress, Genthe Collection <<http://www.loc.gov/pictures/search/?q=dancer&co=agc>> (07/08/2022).

<sup>41</sup> Per una ricognizione di questo genere di volumi cfr. Judith B. Alter, *Dancing and Mixed Media*, cit.

magine fotografica utile a scomporre gli esercizi, a trattenere i gesti, a evocare i movimenti, e talvolta a consegnare all'arte l'esperienza del corpo e della performance.

*The Book of the Dance* conta circa 230 pagine divise in tredici capitoli, tutti esclusivamente fotografici. Tutte le immagini sono singole e stampate a tutta pagina (con affianco una pagina bianca col solo numero progressivo) e, delle 90 pubblicate, 5 sono a colori. La composizione del libro determina un ritmo di visione scandito in figure isolate e in nessun modo illustrative di testi. Le identità delle performer non figurano nelle didascalie, e sono raccolte in coda al volume in ordine alfabetico, in un semplice indice dei nomi. Sono 39, e svelano chi si cela dietro alle definizioni di allieva dell'una o dell'altra scuola. La galleria è preceduta da una breve premessa del fotografo e da una introduzione firmata da Shaemas O'Sheel, intellettuale comunista, sostenitore del movimento indipendentista irlandese, poeta e critico, che firma per il libro di Genthe un testo pieno di entusiasmo in gran parte incentrato sull'importanza del ruolo di Isadora Duncan e sulla speranza di una continuità, nel futuro, del suo slancio capace di rinnovare l'umanità oltre che l'arte della danza. Il libro assume il valore di un oggetto di memoria e affida alle immagini un ruolo nella trasmissione della rinata cultura coreutica, inserendole nel solco di un tempo lungo che attraversa la storia dall'antichità, dove si collocano le matrici e le figure originarie, al presente, dove si assiste a un processo fondativo che catalizza le istanze di libertà e giustizia del Nuovo Mondo. Venti anni dopo la sua pubblicazione, Genthe scrive di *The Book of the Dance* e di come il suo lavoro abbia seguito la nascita e lo sviluppo di un'arte propriamente americana di cui la danza è un elemento centrale, oltre che l'aspetto che più lo ha interessato come fotografo. Si legge nella sua autobiografia:

My interest in it came through my desire to capture its rhythm and to suggest it adequately through the camera. [...]

I fully realized what a difficult problem the dance presented to the camera. Though modern photographic devices permit one to arrest any movement in the smallest fraction of a second, it is quite a difficult matter to seize with certainty that one moment in the dance in which the pose of the body and the lines of the drapery form an harmonious and graceful design [...]. I had made innumerable attempts to capture with my camera the dance in motion. Twenty years ago one hundred of my dance pictures were published in a volume [...]. It was the first

attempt to record in a pictorially interesting manner, and in a diversity of patterns, impressions of the charm of dance movement, of the fleeting magic designs made by human body, of the nobility of gesture called forth by dance<sup>42</sup>.

Nell'introduzione al volume Genthe dichiarava gli stessi obiettivi: la raffigurazione del ritmo; la fissazione del disegno del corpo e dei drappaggi che ne tracciano l'espansione nello spazio. Come il brano dell'autobiografia, anche l'introduzione proseguiva denunciando che solo in una piccola parte degli esperimenti era riuscito nell'intento, e ringraziava i danzatori della fiducia e della disponibilità, specificando che le fotografie del libro erano divise in gruppi e non avevano titoli (quindi non erano rappresentative di specifiche performance). Il libro di Genthe, che come lui stesso spiega non vuole essere un catalogo di personalità, non è neanche un catalogo di spettacoli.

*Una mappatura di scuole. Le formule antiche e il futuro della danza*

*The Book of the Dance* è un libro proiettato verso il futuro. È una mappatura di scuole, una galleria di maestre e allieve di cui il fotografo dà conto e che nel suo insieme restituisce l'immagine complessiva di una civiltà danzante, di una modernità che ha saputo rigenerare la sapienza e la bellezza antiche. Un'epoca che sperimenta l'armonia del corpo con se stesso, con la natura, con la comunità. Questa cultura della danza ha bisogno di fondatori e seguaci, di modelli antichi e progetti futuri, e di codici di raffigurazione che la rendano riconoscibile in altri tempi e in altre culture, che dimostrino la continuità col passato originario e testimonino anche della modernità e della libertà di cui maestre e allieve sono state gli emblemi. Quello di Genthe è un libro fortemente americano, realizzato da un colto studioso tedesco. Vi si riconoscono tutti questi elementi incisi tra le pagine in modo definitivo, tanto che la seconda edizione del 1920 (Boston, International Publishers), a dispetto del crescente interesse del fotografo verso la danza e del consistente aumento della sua produzione su questo soggetto, non vedrà alcuna variazione.

<sup>42</sup> Arnold Genthe, *As I Remember*, cit., pp. 195-196.

Come avveniva in *Der moderne Tanz*, ad aprire il volume è il capitolo (qui solo fotografico) su Isadora Duncan, e più nello specifico sulla sua scuola, intesa come creazione di un metodo e invenzione di strategie di trasmissione<sup>43</sup>. Questo aspetto caratterizza tutto il libro, che accanto alle grandi maestre pone sempre le fotografie fatte alle allieve, sottolineando come le protagoniste della danza dell'epoca non siano solo delle straordinarie personalità capaci di porre la danza al centro degli interessi culturali, ma anche le fondatrici di una cultura coreutica già avviata alla sua prosecuzione e alle sue trasformazioni nel tempo. Fotografando le "scuole", Genthe si fa testimone di una nascita che incide sul futuro oltre che di un fenomeno che caratterizza il tempo presente. Ma il tipo di scuole che privilegia proiettano un vettore anche in un'altra dimensione del tempo, quel passato originario che costituisce la sorgente della cultura moderna e del recupero della dimensione cerimoniale e spirituale dell'arte in generale, e della danza in modo particolare. Davanti al suo obiettivo non solo Isadora Duncan, che faceva dell'antica Grecia una fonte esplicita della sua filosofia della danza e del suo metodo di creazione, ma anche altre artiste vengono raffigurate con vesti e accessori che richiamano l'Antico, in parte cogliendo questi segni come i sintomi e i simboli della rigenerazione moderna della danza, in parte utilizzandoli scientemente per tracciare un filo di continuità tra esperienze coreutiche eterogenee. È Genthe stesso a inserire elementi anticheggianti nelle riprese fotografiche e, considerata la collocazione di Isadora nel montaggio del libro, tutte le altre artiste appaiono come le figlie dirette e indirette di questa madre della danza moderna.

*The Book of the Dance* si apre dunque col capitolo *The Duncan School*. Si tratta di una delle sezioni più corpose, che raccoglie sia i primi scatti che Genthe realizza su Isadora che quelli alle sue allieve, il gruppo delle Isadorables che aveva frequentato la scuola diretta da sua

<sup>43</sup> Nel libro di Brandenburg gli accenni alla trasmissione dell'esperienza della Duncan sono naturalmente orientati verso l'analisi dell'esperienza di Elizabeth Duncan e della scuola che questa dirigeva in Germania, dove si inseriva in una cultura fisica e coreutica molto specifica. Nella percezione americana le Isadorables, che si erano formate lì, appaiono come le allieve dirette di Isadora e solo successivamente, con l'arrivo di sua sorella negli Stati Uniti, il trasferimento lì della scuola tedesca e l'avvio delle attività pedagogiche sue e delle giovani allieve, sarà più evidente il passaggio generazionale.

sorella Elizabeth in Germania. Genthe riprenderà le varie generazioni molte volte nel corso degli anni. In questa selezione, che raccoglie le fotografie realizzate durante la loro prima permanenza americana del 1915, figurano Anna, Erika, Lisa, Irma, e ovviamente Isadora, tutte riprese in interno a figura intera davanti a uno sfondo scuro con indosso costumi di ispirazione greca (tuniche di varia foggia) e in gesti di danza o pose espressive, simili a quelle delle antiche sculture o delle madonne dipinte dai pittori italiani.

Ad altre protagoniste della danza moderna, le celebri americane che prima e dopo Isadora hanno riscosso grandi successi in Europa, Genthe dedica brevi capitoli composti da una sola fotografia, come il secondo su Maud Allan – che appare in uno scatto molto diverso da quelli esotici e sensuali con cui gli studi commerciali promuovevano la sua scandalosa interpretazione della Salomé –, e il sesto su Loïe Fuller, che mostra una sua danzatrice in piena dinamica nell'unica fotografia del libro presa all'aperto. Malgrado la loro influenza, in particolare della Fuller e delle sue pionieristiche sperimentazioni artistiche e impresariali, nessuna delle due ha animato progetti di trasmissione, a differenza dell'altra maestra a cui Genthe dedica il più consistente capitolo del libro, Ruth St. Denis, già molto famosa quando esce il volume e che nel 1915, insieme a Ted Shawn, aveva aperto in California la prima grande scuola di danza moderna americana.

Consapevole dell'importanza della fotografia per la sua attività artistica, Ruth St. Denis aveva creato un campionario di pose dinamiche pensate come estratti di spettacoli. A giudicare dalle moltissime fotografie in cui appare<sup>44</sup> sembra specializzata nella traduzione dei suoi movimenti in una serie di atteggiamenti sintomatici dell'atmosfera della performance: posizioni abbastanza dinamiche da far percepire lo sviluppo dell'azione ma anche sufficientemente statiche per agevolare la ripresa fotografica. Non si tratta di semplici simulazioni o messe in posa ma di un terreno intermedio che sperimenta la scomposizione

<sup>44</sup> Nel 1920 Ted Shawn, marito e socio della danzatrice, le dedica un libro diviso in due volumi, uno di testi e uno di immagini. Quest'ultimo raccoglie sessantaquattro fotografie realizzate dai fotografi più diversi. Cfr. Ted Shawn, *Ruth St. Denis, Pioneer & Prophet. Being a history of her cycle of oriental dances*, San Francisco, Printed for John Howell by John Henry Nash, 1920. Si veda inoltre il ricco fondo fotografico della Denishawn Collection conservata alla New York Public Library.

del movimento non solo nella riproduzione meccanica ad opera della fotografia, ma già nel corpo del danzatore, che individua i frammenti espressivi e li estrae dal flusso, li isola, li intensifica. Qui, al contrario di quello che accade in altri casi, è la fotografia a trasformare la danza, sollecitando il performer a smontare le sue composizioni coreografiche e a estrapolarne dei frammenti espressivi.

La collaborazione tra Genthe (un fotografo che riprende decine di danzatrici) e Ruth St. Denis (una danzatrice ripresa da decine di fotografi) è prolifica, ripetuta negli anni (Genthe la riprende nel '13, nel '17, nel '19 e poi ancora nel '27), si estende ai maestri e alle allieve, alle danze all'aperto e alle riprese nello studio fotografico o nella sala di danza, e già in *The Book of the Dance* mostra la sua varietà. Emblematiche sono le fotografie delle danze di ispirazione giapponese (di cui una a colori), e quelle delle allieve in danze indiane i cui veli tracciano scie di diverse consistenze: forme astratte e mosse che come spiriti si agitano attorno al corpo fissato nella sua posa.

Ruth St. Denis, come è noto, si ispirava all'Oriente da cui traeva, oltre all'estetica, tecniche di allenamento e pratiche spirituali, ma nel libro di Genthe appare anche con le immancabili tuniche o drappaggi di foggia anticheggiante. Questo elemento lega tra loro quasi tutte le sezioni del libro, e trova la massima espressione in quella, piuttosto corposa, dedicata alle *Classic dancers*, sotto la cui categoria rientrano tutte le danzatrici che si ispirano all'antica Grecia nelle forme, desunte dalle raffigurazioni della danza, e nei valori che rigenerano la dimensione cerimoniale restituendo all'arte del movimento un importante ruolo sociale e spirituale. Questa è la categoria dove la fotografia di danza si ispira esplicitamente alla scultura e si intreccia alla fotografia di nudo. Appare qui il corpo, che resta invisibile dietro al personaggio o alla personalità ripresa nella fotografia commerciale e scompare nella trasfigurazione dinamica del movimento. Gli accessori anticheggianti contribuiscono alla sua visione sotto il segno dell'arte e diventano il tratto distintivo della nuova danza, anche quando non si tratta di danza libera. Addirittura la regina della tecnica accademica Anna Pavlova, il cui riferimento all'antica Grecia si era limitato ai soggetti o all'ambientazione di alcuni balletti e *divertissement*, appare in *The Book of the Dance* nelle pose solenni di ispirazione greca, o meglio di stile duncaniano. La vediamo con le braccia sollevate al cielo nello stesso atteggiamento in cui Isadora è raffigurata in molte fotografie

e disegni, avvolta in ampi drappaggi o col capo coperto da un velo, come se entrando nella fotografia di Genthe anche lei venisse trasformata in una sacerdotessa dell'antichità, oppure in una danzatrice libera, come appare nella serie di fotografie che la riprendono in movimento (mentre si riscalda, racconta Genthe, ignara di essere ripresa) e fanno affiorare la danza invece di riproporre l'immagine della ballerina. Sono fotografie celebri non solo perché mostrano una Pavlova inedita ma perché la fotografia conquista uno spazio nel rapporto coi suoi soggetti, li interpreta, li trasforma, li veste di uno stile che è il suo proprio e sfoggia un virtuosismo tecnico che fa prendere all'immagine il sopravvento sul suo contenuto. Pavlova, che per promuoversi aveva sempre scelto raffigurazioni coerenti col suo repertorio, illusionistiche o espressamente simulate e che, come racconta il fotografo, aveva voluto farsi riprendere da lui dopo aver visto le immagini scattate a Duncan, è un esempio significativo di come la firma di alcuni fotografi rappresentasse l'appartenenza al dominio artistico, e garantisse la circolazione delle immagini negli ambienti colti, ritenuti importanti quanto il grande pubblico sensibile alle fotografie pubblicitarie, ed è anche il caso più evidente di come, nel libro di Genthe, all'eterogeneità dei fenomeni coreutici corrisponda una certa uniformità dello stile di raffigurazione.

Le altre sezioni del libro presentano scuole e danzatrici meno conosciute e costituiscono uno degli aspetti centrali del lavoro di Genthe, il cui interesse verso la danza va al di là del carisma e della fama delle grandi interpreti. Appare qui l'aspetto enciclopedico dell'attività del fotografo, che attraverso la macchina attua una sorta di censimento della danza, ma anche uno studio che gli garantisce una posizione di conoscenza e di primato rispetto agli altri fotografi. Le sue immagini illustrano le brochure e i dépliant delle moltissime scuole sparse per l'America che il suo nome legittima agli occhi dei contemporanei, e di cui preserva la memoria inserendole nell'immenso archivio che lui stesso organizza per conservare la grande quantità di negativi realizzati. Le stesse fotografie sono inoltre oggetto di mostre (come la newyorchese *The pictures of dance* del 1921 e le piccole esposizioni ciclicamente allestite nel suo studio all'attenzione di amici e potenziali clienti), di portfolio prodotti in copia unica (come il libretto dal titolo *Dance. A collection of photographs* conservato alla George Eastman House) e di proiezioni attraverso le *lanterne slides* colorate che Genthe



proietta nelle sue conferenze, dove è quasi sempre coinvolto in quanto fotografo di danza.

Vale la pena ricostruire brevemente i profili delle fondatrici di queste scuole in gran parte dimenticate che attraverso ampi progetti di formazione hanno dato continuità alla cultura coreutica di inizio secolo trasmettendone i valori al di là del rapido cambiamento delle forme.

Tra le scuole incluse nel libro c'è ad esempio quella di Lady Constance Stewart-Richardson, che aveva messo a punto un metodo destinato ai bambini e mirato al raggiungimento di una perfetta armonia tra corpo e mente. Nel 1913 aveva dato alle stampe il volume *Dancing, Beauty and Games* (London, Humphreys), dove la danza si intrecciava alla dimensione ludica e al raggiungimento di una bellezza sia fisica che interiore. Il libro era illustrato da diverse fotografie: dai bambini nudi ripresi all'aperto nelle pose degli esercizi alle posizioni di base del suo metodo, dalle tradizionali immagini di grandi maestre (tra cui Isadora) alle modernissime immagini di tuffi che illustrano il capitolo sul nuoto. Chiudendosi con un capitolo dedicato alla religione, il libro pone la danza al centro di una tensione tra allenamento fisico e pratiche spirituali e rispecchia la percezione e il lessico del suo tempo elaborando modalità di interazione tra le due sfere. In *The Book of the Dance* la danzatrice appare da sola, davanti al fondale scuro, mentre esegue dei passi e li accompagna con la mimica del volto. Il suo corpo avvolto in una veste leggera che lascia scoperte spalle, braccia e gambe, disegna forme spigolose all'interno dell'inquadratura, partecipando alle scelte compositive del fotografo.

Diverso è il modo in cui Genthe rappresenta la Noyes School of Rhythm, di cui riprende alcune allieve, anche in gruppo, a disegnare un fregio, in una formula ricorrente sia delle coreografie di inizio secolo, sia delle raffigurazioni della danza. Fondata da Florence Fleming Noyes la scuola era, ed è ancora<sup>45</sup>, basata su un sistema di movimento atto a portare nel corpo forza ed elasticità e a sollecitare la disponibilità psico-fisica che permette la condizione creativa. Un sistema che attraverso il corpo allena le qualità spirituali e che, soprattutto nel lavoro all'aperto, stimola la percezione del contatto tra i ritmi del corpo e

<sup>45</sup> Sulle attività della Noyes School of Rhythm si può consultare il sito, che conserva anche testimonianze e alcuni materiali storici, <<https://www.noyesrhythm.org/>> (07/08/2022).

quelli della natura. A questa descrizione corrispondono molti metodi messi a punto nei primi decenni del secolo, anche diversi tra loro. Tutti spostano i confini del professionismo e trasformano le pratiche del tempo libero in scelte di vita. Queste scuole vogliono formare l'essere umano attraverso la danza: cogliere con la fotografia tali movimenti non corrisponde solo a registrare un nuovo disegno effimero del corpo nello spazio, ma a documentare una utopia che proprio nella transitorietà del corpo vivente dimostra il suo grado di realtà. Nel libro di Genthe le allieve della Noyes School sono riprese in interno in posture armoniche, plastiche ed espressive. Quelle pubblicate costituiscono la piccola selezione di un ampio lavoro che il fotografo dedica loro riprendendole anche all'aperto e in movimenti d'insieme come cerchi, corse, pose statuarie, e anche negli ambienti ampi e luminosi della scuola, sotto le copie dei fregi antichi che decorano le pareti, o statuarie tra le scale dell'edificio newyorchese che Genthe fotografa anche da fuori, completando un intero reportage sulla Noyes School.

Gli aspetti educativi della danza appaiono con chiarezza anche dalla presenza nel libro di Genthe di ragazze giovanissime. È il caso di Lillian Emerson – che negli anni Trenta figurerà in diverse produzioni di Broadway – a cui il fotografo dedica un capitolo dove raccoglie tre fotografie di quella che ancora è soltanto una bambina con indosso una tunichetta di foggia antica, i capelli sciolti e i gesti a metà tra passi codificati e movimenti istintivi.

C'è poi in *The Book of the Dance* la Biyar School. Ne troviamo traccia in una mappatura di scuole di danza espressiva a Boston, dove viene indicata come di ispirazione duncaniana. Nella Genthe Collection le fotografie raccolte in questa sezione del libro figurano sotto il nome di Miss Hilda Beyer, ritratta con costumi che rivelano l'ecllettismo delle sue performance: da quelli orientali a quelli alla greca, dagli abiti del vaudeville contemporaneo fino al nudo. Beyer risulta infatti essere la principale modella dei nudi della sezione *Classic dancers*. Sotto questo nome risulta anche essere stata una allieva, danzatrice e collaboratrice della Denishawn e, prima ancora, una delle sorelle che avevano fatto successo giocando a polo sui pattini a rotelle. Le forme di sport e spettacolo si mischiano nell'esperienza di questa danzatrice che nel 1917 sposa lo scultore Mario Korbel di cui è musa e modella prima per i suoi studi di nudo e in seguito anche per i ritratti e le sculture di danza.

Nel libro di Genthe le stesse danzatrici figurano quindi in diverse

sezioni, come è evidente nel capitolo *Eclectic dancers*, dove si riconoscono le protagoniste delle diverse scuole che condividono questa macro-categoria che raccoglie le fotografie più dinamiche. È dunque il fotografo stesso a definire dei generi in cui convergono diversi stili di danza.

Ancora due capitoli formano il libro. Quello delle *Spanish dancers*, che porta nel volume le danze folcloriche, e quello delle *Morgan dancers*, presenti con quattro immagini molto diverse tra loro: una in trio che richiama un cerchio di Grazie e tre di soliste riprese in posizioni di disequilibrio, con gesti taglienti e abiti esotici. Nella Genthe Collection conservata alla Library of Congress figurano 125 negativi su queste danzatrici, oltre a due ritratti della coreografa e guida del gruppo, Marion Morgan, figura interessantissima della cultura americana di inizio secolo anche per i suoi legami con il cinema che attraversa in diversi modi: dalla creazione di coreografie per i film alla collaborazione con la sua compagna Dorothy Arzner, una delle prime registe americane, figura centrale della comunità omosessuale di Hollywood<sup>46</sup>.

Il libro di Genthe, e ancor di più il suo archivio, costituiscono la mappa di centinaia di possibili microstorie della danza di inizio secolo. Entrambi sono anche un repertorio di formule di raffigurazione dove figurano tutti i simboli utili a riconoscere la continuità della danza moderna con le origini antiche e la funzione che può svolgere per la creazione di una nuova civiltà. I fregi, i veli, la gestualità delle statue e le geometrie delle nuove tecniche di movimento, gli elementi dell'antichità e quelli dell'Oriente – le due grandi fonti di ispirazione delle danzatrici moderne –, l'infanzia, l'espressione e il trattenimento del movimento [Figg. 11-18]. Una utopia che la fotografia documenta, attestandone il grado di realtà, come ci si aspetta dal mezzo meccanico e dall'immagine riproducibile. La registrazione di un sogno collettivo che attraverso la composizione in forma di libro si fa organica e si consegna alla storia.

A parte l'omaggio a Isadora Duncan pubblicato nel 1929, Genthe non ricorre più a tale forma per le fotografie dei corpi danzanti. Lo fa per le sue memorie (*As I Remember* del 1936) e per un progetto sulla fo-

<sup>46</sup> Cfr. Judith Mayne, *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994 e William J. Mann, *Behind the Screen. How gays and lesbians shaper Hollywood. 1910-1969*, New York, Penguin Group, 2001.

tografia di nudo (*Highlight and Shadows* del 1937). Nell'autobiografia dedica un capitolo alla danza dove passa in rassegna le artiste più significative passate davanti al suo obiettivo, e conclude: «Whatever may be devised and invented in new forms and gestures and pantomime, in an attempt to express the spirit of our modern machine age, I do not believe that there can ever be a nobler aim for the dance than to develop [...] “the highest intelligence in the freest body”»<sup>47</sup>. Sviluppare la più alta intelligenza nel corpo più libero. Questo il nobile scopo della danza. E questo il segno che lascia sulla scena della fotografia.

<sup>47</sup> Arnold Genthe, *As I Remember*, cit., p. 204.



Fig. 1



Fig. 2

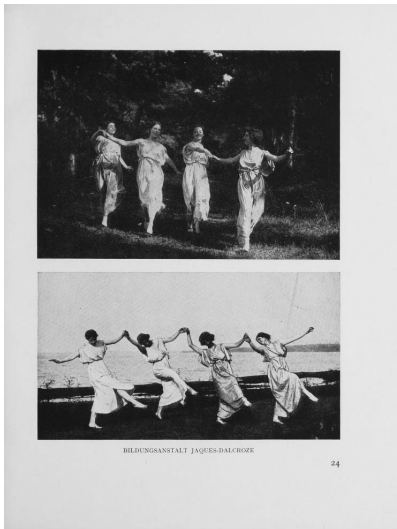


Fig. 3



Fig. 4

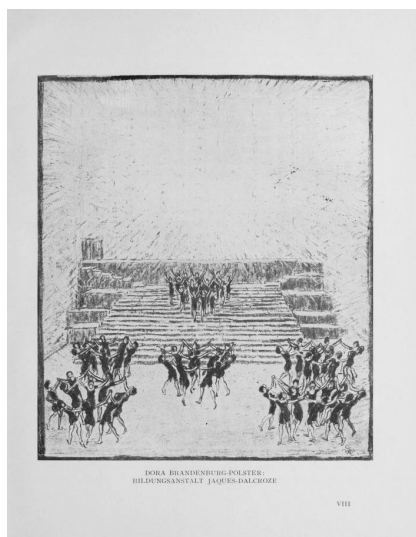


Fig. 5

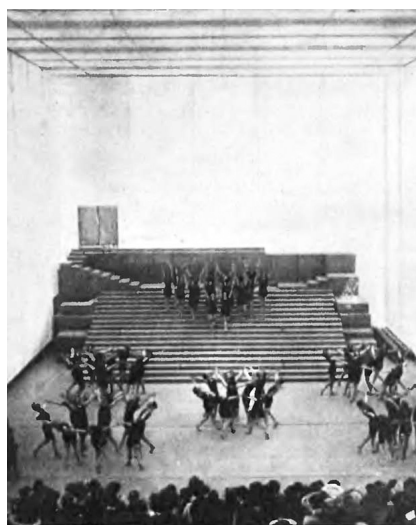


Fig. 6

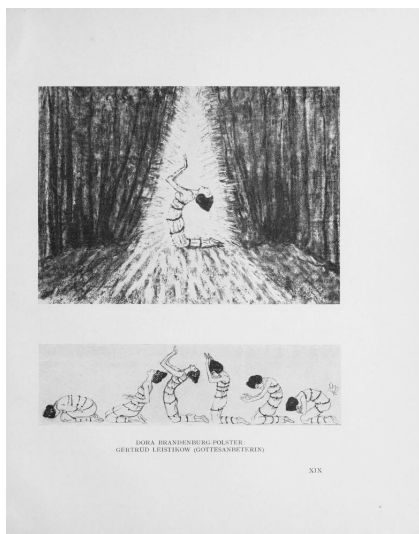


Fig. 7

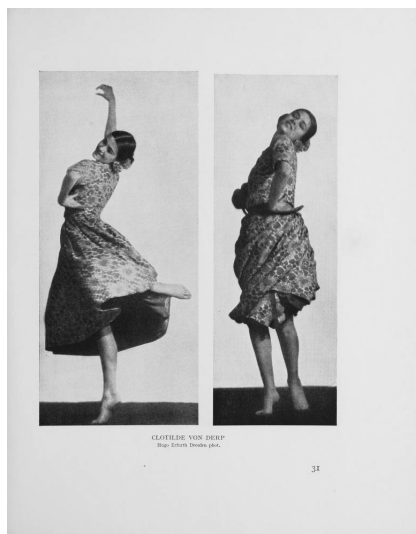


Fig. 8



Figg. 9-10







Fig. 11

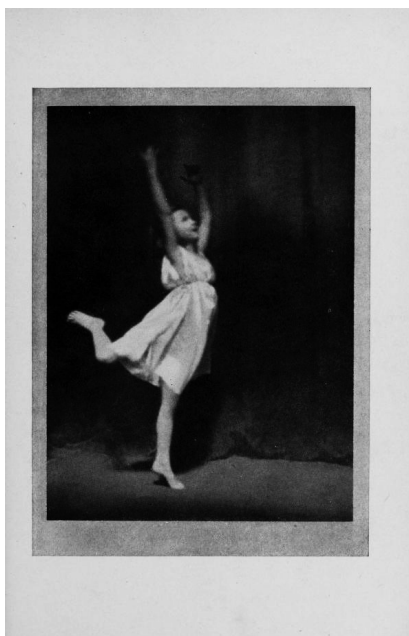


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

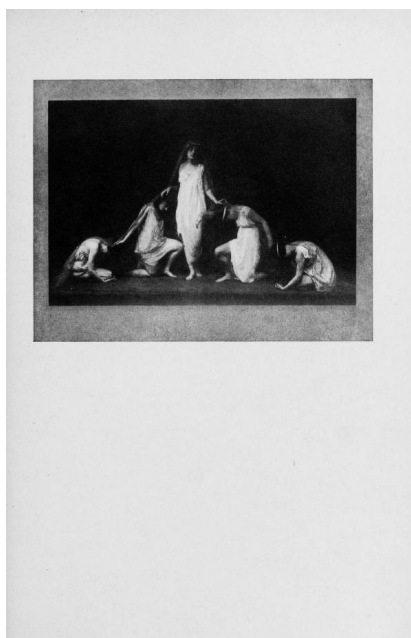


Fig. 16

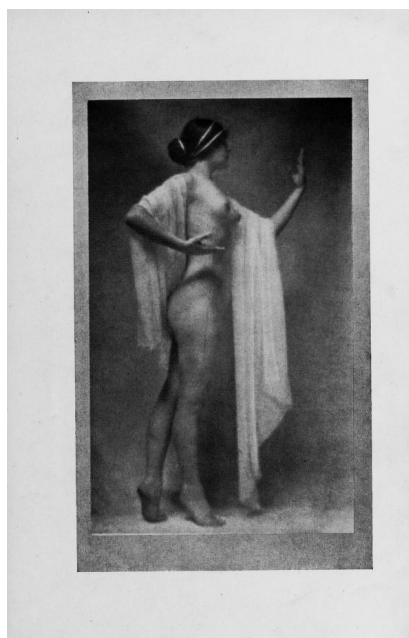


Fig. 17



Fig. 18

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI (MARENZI)

Figg. 1-2 – Pagine dal volume Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Sequenza di fotografie di Rudolf Jobst a Else e Grete Wiesenthal, 1908

Figg. 3-4 – Pagine dal volume Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*, fotografo [Frédéric Boissonas] non indicato

Figg. 5 – Pagina dal volume Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Illustrazione di Dora Brandenburg-Polster dal titolo *Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze*

Fig. 6 – Dimostrazione di allievi del Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Hellerau, 1912. L'autore della fotografia è sconosciuto e l'immagine figura negli archivi dell'Institut Jaques-Dalcroze di Ginevra

Fig. 7 – Pagina dal volume *Hans Brandenburg, Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Illustrazione di Dora Brandenburg-Polster dal titolo Gertrud Leistikow (Gottesanbeterin)

Fig. 8 – Pagina dal volume *Hans Brandenburg, Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1913. Fotografie di Hugo Erfurth a Clotilde Von Derp

Fig. 9 – Arnold Genthe, *Isadora Duncan Dancers* (tra il 1915 e il 1923). Genthe Collection, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington. Digitalizzazione del negativo (LC-DIG-agc-7a00247)

Fig. 10 – Arnold Genthe, *Unidentified dancers, possibly Elizabeth Duncan dancers* (s.d.), Genthe Collection, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington. Digitalizzazione del negativo (LC-DIG-agc-7a02623)

Figg. 11-18 – Pagine da Arnold Genthe, *The Book of the Dance*, New York, Kennerley, 1916. Appaiono nell'ordine fotografie tratte dai capitoli: Isadora Duncan School (Fig. 11 – Irma Duncan); Lillian Emerson (Fig. 12 – s.n.); Ruth St. Denis and her School (Fig. 13 – Ruth St. Denis, Fig. 14 – Sibyl Maitland); The Morgan Dancers (Fig. 15 – Josephine McLean, Dulce Moore, s.n.); The Noyes School (Fig. 16 – Florence Fleming Noyes, s.n.); Classic Dancers (Fig. 17 – s.n.); Eclectic Dancers (Fig. 18 – Evan B. Fontaine)

Raimondo Guarino

## L'IMMAGINE E LA LUCE DELL'ARCHETIPO

I libri sono un terreno di studio necessario e relativamente consolidato nelle indagini sul rapporto tra *Körperkultur* e cantieri della danza nel primo Novecento. Intravisto da tempo negli studi italiani<sup>1</sup>, lo richiedono le visioni complessive di fenomeni associativi e creativi imponenti, che attraversano, nel segno della *Lebensreform* l'Europa centrale dalla fine dell'Ottocento alla cultura di Weimar<sup>2</sup>. In questa sede, dopo aver registrato altrove le tendenze filosofiche e ideologiche esplicitamente attratte nell'orizzonte della ginnastica espressiva, riprendo alcuni sondaggi focalizzati sull'illustrazione fotografica dei libri che hanno condensato e arricchito argomenti e testimonianze sulla nuova pedagogia, la formazione del corpo espressivo, la sperimentazione sulle tecniche e le arti del movimento.

### *Deduzioni e ibridazioni*

Cultura del corpo ed educazione del corpo, *Körperkultur* e *Körperbildung*, significavano molte tensioni: l'innovazione educativa e

<sup>1</sup> Eugenia Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 77-107. Il libro è stato ripubblicato da Imola, Cue Press, 2015.

<sup>2</sup> Lo studio di riferimento complessivo è Bernd Wedemeyer-Kolwe, *“Der neue Mensch”. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2004. E anche, per l'età di Weimar, *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, a cura di Michael Cowan e Kai Marcel Sicks, Transcript, 2005, specialmente il contributo di Bernd Wedemeyer-Kolwe, *“Ein Ereignis für den ganzen Westen”*. *Körperkultur in Weimar zwischen Öffentlichkeit, Kunst und Kultur* (ivi, pp. 187-199). In questo saggio non affronto gli studi sulla figura dell'editore Eugen Diederichs. Su di lui si veda la biografia di Christina Niem, *Eugen Diederichs und die Volkskunde. Ein Verleger und seine Bedeutung für die Wissenschaftsentwicklung*, Münster, Waxmann, 2015.

l'ispirazione naturista della pratica ginnica e sportiva, la restituzione dell'Antico collegata al culto del movimento in natura, le tentazioni e i riflessi dell'esotico, del primitivo e del moderno, le rifrazioni rappresentative degli stati patologici e delle terapie correttive. Nelle formazioni complesse e variamente orientate che sono archivi, atlanti e repertori, i libri condensano una dimensione microscopica di prelievi, frammenti e innesti che modellano la complicità della visione e della lettura.

Un esempio trasparente del processo intenzionale di combinazione tra territori, figure ed esercizi è rappresentato dalla sequenza delle prime tre edizioni (1912, 1914, 1919) di *Körperbildung als Kunst und Pflicht* (*L'educazione del corpo come arte e dovere*) di Fritz Winther<sup>3</sup>, cui abbiamo già dedicato altrove alcune considerazioni<sup>4</sup>.

Nelle edizioni del libro di Winther, storico della letteratura e dell'arte tedesco che intraprende la carriera universitaria a Berkeley, in California, per tornare a Freiburg nel 1910, transitano Isadora Duncan, la ginnastica ritmica con le sue diaspore e derivazioni, le associazioni populiste della gioventù germanica, i metodi di ginnastica pseudoclassici e le figure della nuova danza attive tra Monaco e Berlino. Tra le esperienze rilevate e documentate, si delinea progressivamente la specificità della traiettoria di Bode. Nel 1914 la derivazione della scuola Dalcroze di Monaco esibisce una continuità critica con il modello, col definire la ritmica musicale uno "sviluppo autonomo". Nelle edizioni del 1915 e del 1919, con la guerra e il distacco di Dalcroze da Hellerau, si impone la via tedesca alla ritmica dell'organicità. Viene nitidamente scandita, anche con la citazione delle sue pubblicazioni dal 1913, l'emancipazione di Rudolf Bode dall'ortodossia del "sistema Dalcroze", per cui «la differenza discriminante della concezione di Bode rispetto a quella dalcroziana risiede in un'altra concezione del ritmico». Mentre

<sup>3</sup> Fritz H. Winther, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, München, Delphin Verlag, 1914, Vorwort von Prof. Auguste Forel, 80 einzelne Abbildungen; zweite vermehrte Auflage, München, Delphin Verlag, 1915; dritte vermehrte Auflage, mit 108 Abbildungen und zwölf Zeichnungen von Hermann Gehri, München, Delphin Verlag, 1919.

<sup>4</sup> Raimondo Guarino, *Un intreccio profondo. Ginnastica e movimento espressivo nella Körperbildung intorno al 1920*, in *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento*, a cura di Paola Degli Esposti, Bari, edizioni di pagina, 2020, pp. 187-196.

«nel metodo di Dalcroze non si fa distinzione tra ritmica e metrica, il dottor Bode fonda i principi del suo insegnamento sull'opposizione tra il ritmico e il metrico»<sup>5</sup>.

Oltre le varianti nei testi, anche i cambiamenti e gli incrementi del corredo delle illustrazioni fotografiche sono decisivi nel delineare la dilatazione del campo e la profondità dei sondaggi. Le note sulle fotografie di Hanns Holdt e di Hugo Erfurth, iscritte in chiusura della prima edizione, sono la consacrazione dei rispettivi percorsi e del rilievo oggettivo dei loro contributi. A Holdt, Winther riconosce di «essere diventato in poco tempo il fotografo dei più importanti danzatori di Monaco»<sup>6</sup>. Il rilievo di Holdt (Breslau 1887 – Monaco 1944) nell'ambiente monachese è attestato proprio dalla frequenza delle sue creazioni nelle ricognizioni di Winther, che spaziano dalle esperienze di Hellerau ai profili indagati a Dresda nello studio di Erfurth<sup>7</sup>. La composizione delle illustrazioni racchiude, nel prelievo, negli accostamenti e nei passaggi, una strategia di indagine e invenzione del terreno che corrisponde all'eterogeneità delle pratiche coinvolte<sup>8</sup>. Qualche proposta di confronto. Il capitolo *Tanz-Milieu, Tänzer und Schauspieler*, in cui si discutono i rapporti tra scuole di ginnastica e tendenze della danza e della coreografia teatrale, è affiancato nella prima edizione da un'apparizione di Elsa Wiesenthal (sorella della più nota Grete, protagonista della pantomima letteraria contemporanea) in un guizzo di *Baccantische Lust (Tripudio di baccante)*, scattato da Hugo Erfurth<sup>9</sup>. Il capitolo corrispondente della seconda e terza edizione è introdotto

<sup>5</sup> Fritz Winther, *Körperbildung*, dritte Auflage, cit., 1919, pp. 47-48.

<sup>6</sup> Fritz Winther, *Körperbildung*, cit., 1914, p. 97.

<sup>7</sup> Sul *corpus* delle fotografie di danza di Erfurth, ancora indispensabile *Hugo Erfurth. 1870-1948. Photograph zwischen Tradition und Moderne*, hrsg. von Bodo von Dewitz und Karin Schuller Procopovici, Köln, Wienand, 1992; specialmente il saggio di Frank Manuel Peter, "Das tänzerische Lichtbild". *Hugo Erfurth als Dokumentarist des frühen Ausdruckstanzes*, alle pp. 45-52. Contributi recenti, con una bibliografia aggiornata, in *Tanzfotografie. Historiographische Reflexionen der Moderne*, hrsg. von Tessa Jahn, Elke Wittrock e Isa Wortelkamp, Bielefeld, Transcript, 2015.

<sup>8</sup> Sulla fotografia nei libri della *Körperkultur*, Gisela Barche e Claudia Jeschke, *Bewegungsrausch und Formbestreben*, in *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 2004<sup>2</sup>, pp. 317-346, in particolare le pp. 335-339.

<sup>9</sup> Fritz Winther, *Körperbildung*, erste Auflage, p. 44, illustrazione 31.

da due tavole di esercizi di Rudolf Bode ripresi da Holdt [Fig. 2]. Nella pagina dedicata al commento delle illustrazioni della prima edizione, Winther scrive: «Quando ho visto la serie delle fotografie di Hanns Holdt, mi sono sembrate come un commento del mio testo. Con la sensibilità dell'artista, egli riusciva anche a entrare nella mia prospettiva: come psicologo a cogliere quello che cercavo, come artista a catturare i movimenti che corrispondevano alle mie idee»<sup>10</sup>. La presenza di Holdt occupa e determina il passaggio cruciale tra la ginnastica ritmica (con le sue derivazioni) e la ricognizione dell'ambiente scenico. L'attenzione di Holdt rispetto alla documentazione della danza trova riscontro nel corpus fotografico della seconda edizione di *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg (1917). Il riferimento a *Der moderne Tanz* è indispensabile, non soltanto come conferma, nel seguito delle edizioni, dell'incremento del supplemento fotografico (che passano dalle 75 della prima edizione del 1913 alle 126 della seconda edizione del 1917), ma come orizzonte di analisi in cui i fattori dominanti, l'Antico e la Natura, e il rapporto tra pedagogia e arte della danza, vengono discussi e confrontati con la consistenza e la varietà delle esperienze. Brandenburg individua e discute le direzioni stilistiche della danza moderna come *Kunstwerk*, le collega alle insorgenze e alle metamorfosi degli archetipi e le rintraccia non solo nelle creazioni dei protagonisti ma nei cantieri dell'educazione del corpo. Basti ricordare l'entrata in scena di Alexander Sacharoff. «Al posto del diletantismo intellettuale di Duncan entra la tecnica intellettuale spasmodicamente ambiziosa di Sacharoff, in cui ogni posa è consapevolmente elaborata fino al dettaglio»<sup>11</sup>. Com'è noto Brandenburg aveva frequentato la colonia labaniana di Monte Verità. Era quindi interessato e addestrato alle risonanze tra le imprese educative e le tecniche performative. Il rapporto con la ricerca sull'educazione al movimento nelle comunità pedagogiche, che qualifica la portata della *Körperkultur* e della *Körperbildung*, emerge nel capitolo sulla comunità di Wickersdorf. Ai cercatori di illusioni e delusioni del sistema di Dalcroze si raccomanda la lettura delle pagine

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>11</sup> Cito, qui e oltre, dalla seconda edizione, Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, München, Georg Müller, 1917 (seconda edizione accresciuta), p. 160. La prima edizione esce nel 1913 presso la stessa casa editrice.



sulla pedagogia di Hellerau<sup>12</sup>. Significativo lo spazio riservato nella tavola 69 al Seminario per la Ginnastica Classica di Kassel, che diventa dal 1919, dopo vari trasferimenti e cambi di denominazione, la Loheland Schule [Fig. 5]. Un esercizio tratto dalle pose fotografate nel seminario accompagna il frontespizio della seconda edizione del libro di Winther [Fig. 1]. Hanns Holdt fotografo appare nel libro di Brandenburg testimone di Sacharoff e dei suoi esordi [Fig. 3] e autore di sudi su Mary Wiegmann dove appare evidente il suo interesse non tanto sul movimento ma sul modo in cui il corpo struttura lo spazio [Fig. 4]. E come testimone di danze e esercizi a Monaco, Holdt appare già nella prima edizione di *Körperbildung* di Winther.

Le stesure di Brandenburg offrono una potente prospettiva personale di un conoscitore colto della danza moderna come arte nuova. Le edizioni del libro di Winther sono un'ampia e informata sintesi delle esperienze che confluiscono nelle ibridazioni, e che individuano tendenze convergenti tra riforma pedagogica e ambiente scenico. In entrambi i casi il corredo fotografico è un consistente strumento di comparazione e di raccolta. Un repertorio fatto di sconfinamenti, che contribuisce a consolidarli e moltiplicarli. Il punto d'arrivo di Brandenburg, già nella seconda edizione del 1917, sembra essere collocato, nelle gerarchie di attenzione e nella selezione delle figure, nelle prospettive di Laban e Mary Wiegmann. Ma un supplemento di riflessione viene dedicato, nel poscritto aggiornato su Isadora, alle rifrazioni e accezioni dell'antico nell'arte contemporanea. Gli sconfinamenti tra arte ed esercizi fisici non si creano in punti casuali, ma in transiti di esiti e matrici. Nelle associazioni di immagini si creano le configurazioni di archeologia, ginnastica e arti del movimento come fonti della danza nuova. Le immagini-archetipo del Seminario di Kassel sono il terreno pratico dove la posizione del corpo (la scelta del modello a cui ispirare l'impostazione del gesto) sollecita l'obiettivo al confronto con gli esercizi del presente e con le sperimentazioni della danza contemporanea. Lo strumento di queste concordanze sono i libri, che coinvolgono il pensiero dell'immagine nel riconoscimento della dimensione fisica e dei fattori dinamici dell'espressione. Analizzando le fotografie nei libri, si studia il concorso materiale dei fattori, dei profili e degli ambienti.

<sup>12</sup> Sulla Freie Schulgemeinde Wickersdorf, Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, cit., pp. 147-156. Su Hellerau, *ivi*, pp. 95-125.

### *La reinvenzione dell'archivio*

Nei primi decenni del Novecento, il ripensamento dell'antico alla luce della *Körperbildung* significa nuove danze, altra ginnastica, altre complicità con l'orizzonte delle arti figurative. Seguendo il solco dell'esperienza di Holdt, emergono nuovi criteri dell'archivio storico-artistico che esplorano e cambiano il campo della fotografia archeologica.

La questione inesauribile dell'archetipo e delle sue variazioni diventa più tangibile e interessante quando si rivela negli intrecci la consistenza di un percorso. Dopo la guerra l'esperienza di Holdt converge con un progetto determinante nel trasformare il rapporto tra memoria dell'immagine e storia dell'arte. La ricognizione storiografica della formazione degli archivi fotografici come complemento delle raccolte museali e dell'indagine storico-artistica è emersa, negli studi recenti, come l'ovvio corollario dell'analisi dell'immagine fotografica come oggetto<sup>13</sup>, e quindi dello studio della produzione dei repertori. Hanns Holdt visse la sua campagna di Grecia nel momento in cui storia dell'arte e archeologia acquisivano la fotografia come strumento di indagine sistematica. Fu lui, nel 1922, il fotografo sul campo dell'Ellade di Richard Hamann (1879-1961), lo studioso (e fotografo) che, docente a Marburg dal 1913, vi aveva fondato la «Photographische Abteilung» (divisione fotografica) del Seminario di storia dell'arte, prima impresa scientifica nelle università tedesche di creazione di un archivio fotografico finalizzato all'indagine storico-artistica. La collaborazione tra Holdt e Hamann [Fig. 7] produsse tra l'altro la pubblicazione di una selezione di immagini introdotta da Hugo von Hofmannsthal nel volume *Griechenland. Baukunst, Landschaft, Volksleben*<sup>14</sup>. Alla concezione di Hamann è stata collegata recentemente l'intenzione di restituire i termini della creazione originaria attraverso la visione seriale e multipla del manufatto artistico fotoriprodotta<sup>15</sup>. Quello che resta in *Griechenland* è

<sup>13</sup> *Foto-objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen archiven*, hrsg. von Julia Bärninghausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider, Petra Wodtke, Bielefeld, Kerber, 2020.

<sup>14</sup> Hanns Holdt, *Griechenland. Baukunst, Landschaft, Volksleben*. Einleitung von Hugo von Hofmannsthal, Berlin, Wasmuyh, 1922.

<sup>15</sup> Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin, Mann, 2009; Stefanie Klamm, *Reverse – Cardboard – Print. The Materiality of the Photographic Archive and its Function*, in *Document-*

un paesaggio novecentesco di interesse archeologico, geografico, etnografico, estetico, in cui le immagini della scultura destinate all'archivio di Hamann sono poco numerose. La compresenza tra Hofmannsthal e Holdt realizza la congiuntura di percorsi eterogenei ma entrambi profondamente diversi dal tempo ritrovato delle sovraimpressioni di danza e rovine sull'Acropoli. Il testo introduttivo di Hofmannsthal è una rielaborazione dei materiali del viaggio in Grecia dello scrittore, intrapreso nel 1908 con Harry Kessler e Aristide Maillol, che aveva già fecondato la sofferta gestazione dei tre testi saggistico-narrativi degli *Augenblicke in Griechenland*, pubblicati tra il 1908 e il 1917; e di cui si ricorda, negli studi su efrasi, scultura e movimento, soprattutto la visione "epifanica" della terza prosa, dedicata alla rivelazione delle statue delle *korai* del Museo dell'Acropoli ateniese. Il testo del 1922 costituisce un ulteriore trattamento critico della progressiva erosione delle proiezioni emotive e interpretative dell'antico nella modernità<sup>16</sup>.

La ridefinizione degli archetipi, tra le inquisizioni estetiche di Hofmannsthal e l'impostazione strutturale e documentaria dell'immagine di Holdt, è quindi una zona da riattivare rispetto alle inchieste poco attente allo studio della danza e delle arti visive che hanno trattato la greicità tra Weimar e il Terzo Reich<sup>17</sup>. Dovremmo qui approfondire la lettura di Hofmannsthal. Insistere sulle connessioni e sulle affinità con i circoli monachesi (Stefan George, il gruppo dei Cosmici) che vanno verificate anche per l'intero *corpus* di Holdt.

*ing the World. Film, Photography and the Scientific Record*, edited by Gregg Mitman and Kelley Wilder, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2016, pp. 166-199, in particolare le pp. 181-185; Fritz Laupichler, *Das Bildarchiv Foto Marburg. Von der "Photographischen Gesellschaft" zum deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte. Ein historisch-chronologischer Abriss. 1913-2013*, Marburg, Tectum, 2016.

<sup>16</sup> Sulla questione si vedano, anche per la bibliografia, gli studi italiani di Roberta Ascarelli, *La danza delle Korai: Hofmannsthal in Grecia*, in *Il classico violato. Per un museo letterario del '900*, a cura di Roberta Ascarelli, Roma, Artemide, 2004, pp. 57-80; e Marco Rispoli, *Il ricordo di un ricordo. Note sul viaggio in Grecia di Hofmannsthal*, «Acme», n. 69 (2), 2016, pp. 65-75.

<sup>17</sup> Johann Chapoutot, *Le Nazisme et l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, trad. it., Torino, Einaudi, 2017. Il libro di Chapoutot affronta la scultura e lo sport, con particolare riferimento alle olimpiadi di Berlino del 1936, trascurando il rapporto determinante tra danza, ginnastica e cultura del corpo.

### *Figure della ginnastica espressiva*

Una valutazione ulteriore e indispensabile la consente la direzione del lavoro di Rudolf Bode nelle edizioni di *Ausdrucksgymnastik*. Il testo delle prime edizioni (la seconda è una seconda tiratura della prima) del 1922 contiene sedici tavole di esercizi in interni, alcune delle quali, per lo sfondo nero, appaiono affini agli scatti di Holdt sugli esercizi di Bode inseriti nei libri di Winther. Bode, per le tavole dalla prima alla decima, per due scatti dell'undicesima, e per le tavole dalla tredicesima alla sedicesima ringrazia i fotografi Stiffel e Steiger di Monaco. Per due fotografie dell'undicesima e per la dodicesima tavola rimanda alla collaborazione con l'Istituto Antropologico dell'Università di Monaco, diretto dal professor Rudolf Martin<sup>18</sup>.

Nella terza (nuova) edizione del 1925, oltre all'aggiunta di numerosi esercizi, il corredo prevede nel testo quattro tavole di dodici fotografie riprese dalla prima edizione. Ma le venti tavole annunciate nel frontespizio sono totalmente inedite e rappresentano esercizi ripresi in esterni [Fig. 8]. Bode ringrazia per questo contributo il «fotografo dello sport Gerhard Riebicke». Le nuove tavole vengono introdotte da Bode con una riflessione sul legame tra movimento e percezione: «Le seguenti immagini fotografiche hanno come obiettivo da una parte di offrire un'impressione visiva generale dell'essenza della ginnastica espressiva, dall'altra di chiarire ancora meglio alcuni degli esercizi descritti. Non voglio soffermarmi a lungo sugli inconvenienti propri di ogni immagine fotografica del movimento. La fotografia non dà nessun movimento, ma soltanto i momenti di passaggio (*Durchgangsmomente*) dei movimenti, e perciò per la scelta dell'immagine si devono cogliere il più possibile i passaggi che possano suscitare la fantasia di movimento dell'osservatore (*die Bewegungphantasie des Zuschauers*)»<sup>19</sup>. Si profilano in queste soluzioni parole e intenzioni destinate a ripetersi e a precisarsi, anche secondo opzioni tecniche e stilistiche variabili, nella pratica della fotografia di danza nella cultura di Weimar. Sono note le sottili ma categoriche indicazioni sugli *Übergangsmomente* (momenti di transizione) nella scansione del ge-

<sup>18</sup> Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, München, Beck, 1922, p. 60.

<sup>19</sup> Rudolf Bode, *Ausdrucksgymnastik*, München, Beck, 1925 (terza edizione), p. 59.

sto e dell'immagine fotografica da Charlotte Rudolph nel suo scritto *Tanzphotographie* del 1929<sup>20</sup>. Allieva di Erfurth, fotografa della danza e testimone della scena di Dresda, Rudolph scrive a questo proposito: «La foto di danza deve riprodurre il peculiare movimento del danzatore. Ho sperimentato che sono i momenti di passaggio, piuttosto che i momenti principali, a caratterizzare con più forza un danzatore»<sup>21</sup>.

Tornando a Riebicke, il suo contributo di è sostanziale anche nell'opera collettiva, stampata per la prima volta nel 1923, *Künstlerische Körperschulung*, volume di atti di un incontro berlinese del 1922 sulla educazione artistica del corpo. La raccolta ospita una cospicua e rappresentativa rassegna delle scuole, e vi appare anche il noto saggio di Ludwig Klages sull'essenza del ritmo. La terza edizione del 1926 contiene 36 tavole sulle scuole di ginnastica e di danza (Duncan, Mensendieck, Laban, Dalcroze, Bode, Loheland) [Fig. 6]<sup>22</sup>. Le tavole che riportano il riferimento all'autore sono due scatti sulla Mensendieck Gymnastik presso la scuola Hagemann di Amburgo, due sulla scuola di Anna Herrmann a Charlottenburg e una parte delle immagini riferite alla Schule Laban di Berlino. Il fotografo, in tutti questi casi, è Riebicke, che sta diventando figura dominante nella cultura visiva della *Freie Körper Kultur*, e nell'esaltazione del nudo in natura<sup>23</sup>.

La formula suggestiva quanto vaga e scontata della «forma vivente», lanciata in un altro libro di Fritz Winther edito nel 1920, sigilla

<sup>20</sup> Il testo di Charlotte Rudolf in Christiane Kuhlmann, *Charlotte Rudolph. Tanzfotografie 1924-1939*, Steidl, Göttingen, 2004, pp. 82-83. L'originale era apparso in «Schriftanz», anno II, quaderno 2, 1929, pp. 28-29. Dell'anno successivo è un altro testo sulla fotografia di danza dal titolo *Das tänzerische Lichtbild*, apparso in «Tanzgemeinschaft», anno II, quaderno 1, 1930, pp. 4-6. Entrambi gli scritti in traduzione italiana a cura di Simona Geraci sono apparsi in appendice a Raimondo Guarino, *Palucca, Rudolph, Kandinskij. Il tempo di un colloquio e l'immagine come forma del movimento*, in *La scena dell'immagine*, a cura di Stefano Geraci, Raimondo Guarino, Samantha Marenzi, Roma, Officina Edizioni, 2019, pp. 113-126.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>22</sup> *Künstlerische Körperschulung*, hrsg. von Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau, Hirt, 1922, dritte erweiterte Auflage (terza edizione accresciuta), 1926.

<sup>23</sup> Theo Immisch, *Gerhard Riebicke. Photographien*, Berlin, Bodo Niemann, 2000. Sulla *Freie Körper Kultur*, Maren Möhring, *Der bronzene Leib. Die FKK-Ästhetik in der Weimarer Republik*, in *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, cit., pp. 200-216.

la coesistenza di ginnastica, sport e danza nella sfera del ritmo<sup>24</sup>. Sul terreno dell'organicità del ritmo, l'intenzione di cogliere il movimento vivo introduce a un'impresa di storicizzazione del presente e della sua ricerca di origini e valori negli archetipi. L'esperienza di Holdt contribuisce a intuire la scala dei processi attivati dai libri e dalle loro scelte illustrative, intrecciandosi con le sequenze delle edizioni di *Der moderne Tanz* e degli scritti di Winther su *Körperbildung*. Un processo visibile fino alla sintesi di *Ausdrucksgymnastik* e negli scritti di Bode contenuti in *Rhythmus und Körpererziehung*.

La fotografia coglie il modello come riproducibile in quanto rivisitato. Lo documenta come fattore efficiente di trasformazione e cambiamento di stato (pietra, immagine, corpo ritratto) nella sopravvivenza dell'antico. Principio attivo della forma vivente.

### *Immagine come terreno di conoscenza*

Le combinazioni dei libri catturano relazioni tra studi, musei, scene, palestre, rive e radure del corpo libero in esercizio e in azione. Tra filo del discorso, campo visivo, dimensioni dell'esperienza e dell'atto. In epigrafe alla raccolta di saggi su ritmo ed educazione del corpo, *Rhythmus und Körpererziehung* (1923), Bode cita una pagina centrale del saggio di Ludwig Klages *Vom kosmogonischen Eros*.

Il cosmo vive ed ogni vita è polarizzata in anima e corpo. Dovunque c'è un corpo vivente c'è anche un'anima, e dovunque c'è un'anima c'è un corpo vivente. L'anima è il senso del corpo, e l'immagine del corpo è l'apparizione dell'anima. Qualsiasi cosa appaia ha un senso, e ogni senso si rivela apparendo. Il senso viene vissuto interiormente, l'apparizione esteriormente. Quello deve diventare immagine, se deve comunicarsi; e l'immagine deve di nuovo interiorizzarsi per operare. Questi, fuor di metafora, sono i poli della realtà<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Fritz H. Winther, *Lebendige Form. Rhythmus und Freiheit in Gymnastik, Sport und Tanz*, Karlsruhe, Braun, 1920.

<sup>25</sup> «Der Kosmos lebt, und alles leben ist polarisiert nach Seele (Psyche) und Leib (Soma). Wo immer lebendiger Leib, da ist auch Seele, wo immer Seele, da auch lebendiger Leib. Die Seele ist der Sinn des Leibes, das Bild des Leibes die Erscheinung der Seele. Was immer erscheint das hat einen Sinn; und jeder Sinn offenbart sich, indem er erscheint. Der Sinn wird erlebt innerlich, die Erscheinung äusserlich. Jener muss Bild werden, wenn er sich mitteilen soll, und das Bild muss wieder innerlich

In queste parole il ginnasta ritrova, nel linguaggio e nell'ispirazione delle altezze filosofiche, il valore delle figure disseminate a sostegno di un insegnamento. L'immagine è sostanza vitale che trasforma il dualismo di anima e corpo in polarità accessibile, significativa e attiva nella percezione. Potremmo derivarne metafore e dilatazioni, ma quello che qui interessa è un investimento simbolico che risuona come un mandato alla potenza e agli strumenti della visione, alla valorizzazione dell'esperienza nel rapporto tra atto e immagine. La qualità espressiva dell'atto cambia i referenti plastici alla luce della ridefinizione del passato e della ridefinizione del ritmo. La specificità strutturale e percettiva del ritratto fotografico restituisce l'evidenza del visibile a una consistenza che coniuga arti della visione e genesi del movimento. E rende "organico" il ricorso all'antico. Il libro diventa non solo, secondo una facile metafora biologica, il frammento di un tessuto vivente, ma uno strumento di mediazione, di composizione di valori. Quindi un contesto pertinente, da identificare quando si indaghi sui processi che tracciano e riaprono confini e sfere delle pratiche. La consistenza di questo terreno e delle necessarie ibridazioni può essere tracciata sul terreno della *Körperbildung* associata alla *Körperkultur* nelle edizioni del libro di Winther. La ricognizione dell'operato di Hanns Holdt, da riprendere in maniera ben più approfondita, ha portato alla luce come la testimonianza del corpo che danza associata alla ricerca ginnica occupa un posto specifico negli ambienti artistici a Monaco tra il secondo e il terzo decennio, e incontra dopo il 1920 l'archeologia ritrovata e rinnovata delle forme profonde. Concetti come Antico e Natura, entità e strumenti come tensione e ritmo creano repertori e figure di atti compiuti. L'immagine crea il legame tra atti senza nome e un vasto insieme di pratiche che nel libro trovano uno strumento di estensione, associazione, diffusione. Nell'oggettiva oscillazione tra ginnastica e arte della danza, la riproduzione del gesto incontra la riproduzione dell'esperienza e la danza viene giustapposta e illustrata ad altre pratiche del movimento che trascendono e dilatano la sfera artistica. Tra

werden, damit es wirke. Das sind, ohne Gleichnis gesprochen, die Pole der Wirklichkeit». Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros* (prima edizione München, Müller, 1922), Jena, Diederichs, 1930, p. 63, trad. it., con qualche lieve modifica, da Id., *Dell'Eros cosmogonico*, a cura di Umberto Colla, Padova, Edizioni di Ar, 2010, p. 43. L'epigrafe in Rudolf Bode, *Rhythmus und Körpererziehung*, Jena, Diederichs, 1925<sup>2</sup>.

soggettività della scrittura, ritratto del movimento in natura, dimensione dello studio fotografico come scena altra che insedia l'intermittenza e la prova dell'immagine nella retorica del corpo ritrovato. Oltre il punto di caduta delle illustrazioni fotografiche delle edizioni di *Der moderne Tanz*, si può osservare l'affermazione naturista della cifra di Riebicke, sia nella sequenza delle edizioni di *Ausdrucksgymnastik*, che nelle stampe di *Künstlerische Körperschulung*. Fino all'impronta di Riebicke in *Gymnastik und Tanz* di Laban (1926)<sup>26</sup>. Ma si tratta di un processo da verificare, e la tendenza al naturismo non è il solo processo rilevante nella ricognizione. Siamo indiscutibilmente in una regione, o in una provincia pedagogica. Gli atti compiuti sono strumenti visibili di un regno superiore e virtuale. Ma i fini sono variabili, o almeno molteplici come le tradizioni. E non si capisce quale sia il fine ultimo. Se il fine è la formazione dell'uomo europeo, della donna europea nella modernità, tutto sembra annunciare l'avvento di una disciplina ispirata, forse una predestinazione totalitaria. Ma non è così. Questi pionieri solitari o associati, avventurosi e pragmatici, alla scoperta di loro stessi, stanno cercando uno spazio vitale, composto da luoghi numerosi ed eterogenei.

Quali sono i luoghi delle apparizioni? Studio fotografico, atelier di scultura e pittura, scavo o museo, scena, radura, palestra, laboratorio di un istituto di antropologia o riva del fiume o dello specchio d'acqua (come nelle edizioni di *Ausdrucksgymnastik*). Escursione negli spazi del ginnasta; esplorazione di campi della figura; restituzione del corpo liberato dalla danza a un'altra rivelazione del paesaggio; enigma oggettivo o soluzione individuale dell'arte del movimento. Proiezione del lettore in un atlante abitato e visibile di tentativi per gesti e ambienti. Arte della fotografia che libera la fotografia e la danza dall'arte. I libri che abbiamo aperto autorizzano, letteralmente, i mutamenti e i rovesciamenti di prospettiva. Le tracce fotografiche tra il 1910 e il 1930 sono atti compiuti offerti in una luce che non è né di spettacolo, né di gabinetto scientifico, né di pura contemplazione o dimostrazione tecnica. Una luce che rende compatibili empatia e missione, fondatezza scientifica, intenzione morale e intensità espressiva.

<sup>26</sup> Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg, Gerhard Stalling, 1926; e la recente riedizione a cura di Sandra Meinzenbach, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 2016.



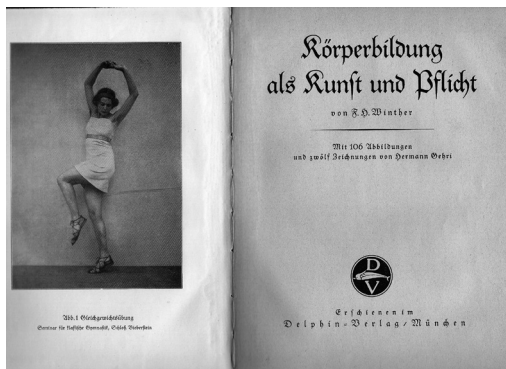


Fig. 1

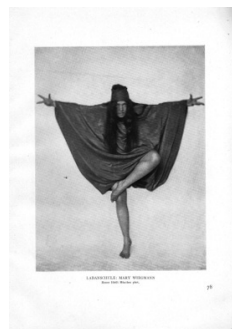


Fig. 4

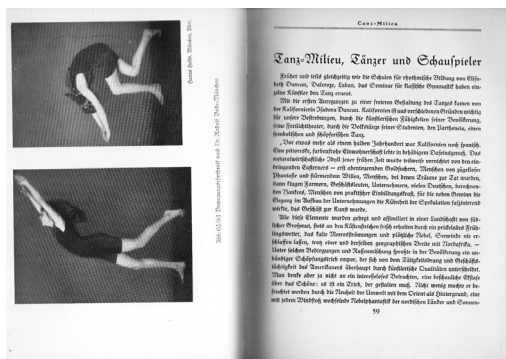


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 5

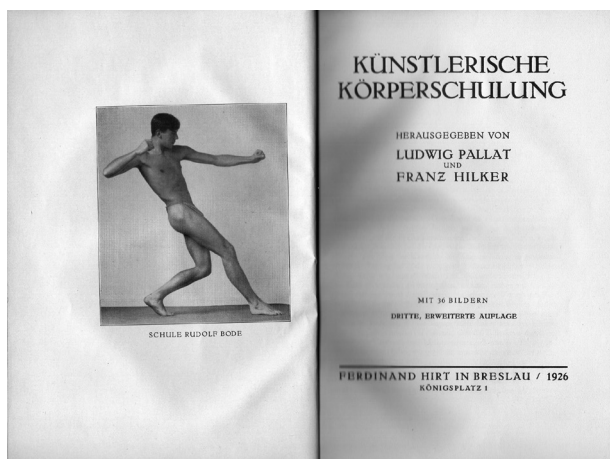


Fig. 6

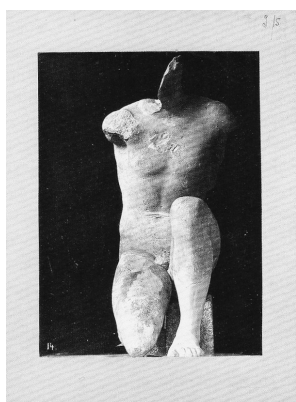


Fig. 7

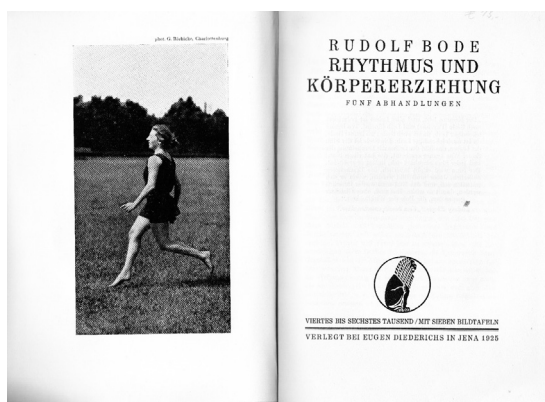


Fig. 8

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI (GUARINO)

Fig. 1 – Frontespizio di Fritz H. Winther, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, zweite erweiterte Uflage (seconda edizione ampliata), München, Delphin Verlag, 1914

Fig. 2 – Hanns Holdt, Ritmica del movimento secondo Rudolf Bode, ill. 62-63 e pagina 59, da Fritz H. Winther, *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, zweite erweiterte Uflage (seconda edizione ampliata), München, Delphin Verlag, 1914

Fig. 3 – Hanns Holdt, Alexander Sacharoff, da Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, zweite, vermehrte Auflage (seconda edizione accresciuta), München, Georg Müller, 1917, tavola 42.

Fig. 4 – Hanns Holdt, Mary Wiegmann, da Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, zweite, vermehrte Auflage (seconda edizione accresciuta), München, Georg Müller, 1917, tavola 78

Fig. 5 – Fotografo sconosciuto, *Seminar für klassische Gymnastik*, da Hans Brandenburg, *Der moderne Tanz*, zweite, vermehrte Auflage (seconda edizione accresciuta), München, Georg Müller, 1917, tavola 69.

Fig. 6 – Schule Rudolf Bode, fotografia dal frontespizio di *Künstlerische Körperschulung*, a cura di Ludwig Pallat und Franz Hilker, Breslau, terza edizione accresciuta, Breslau, Hirt, 1926

Fig. 7 – Richard Hamann, Hanns Holdt, scultura pedimentale, Olimpia, 1922; da illustrazione a Stefanie Klamm, *Reverse – Cardboard – Print: The Materiality of the Photographic Archive and its Function*, in *Documenting the World. Film, Photography, and the Scientific Record*, edited by Gregg Mitman and Kelley Wilder, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2016, pp. 166-199, tavola 8-9°, p. 185

Fig. 8 – Frontespizio di Rudolf Bode, *Rhythmus und Körpererziehung. Fünf Abhandlungen*, seconda edizione (prima edizione 1923), Jena, Diederichs, 1925, fotografia di Gerhardt Riebicke



## SUMMARIES

*Storie di attori e di attrici in tempi di dittature. Il caso del mimo in Argentina tra il 1973 e il 1983.* Dossier a cura di Francesca Romana Rietti

Tra il 2021 e il 2022 in Argentina sono stati pubblicati due volumi (*Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado*, autobiografia di Ángel Elizondo, curata e redatta da Ignacio González e *Mimo dinámico. Dimensiones dramáticas de la acción* di Victor Hernando) che, con linguaggi e da punti di vista storici e teorici piuttosto differenti, mettono in luce l'esistenza di un universo molto poco conosciuto e indagato dagli studi teatrali italiani: il radicamento, la diffusione, le profonde trasformazioni e i riadattamenti a un contesto culturale e politico così diverso che il mimo corporeo di Étienne Decroux ha conosciuto una volta approdato a quelle latitudini.

La lettura di queste pagine permette altresì di scoprire come in Argentina la grande fioritura del mimo corporeo, tanto come strumento creativo quanto come mezzo pedagogico, coincida con un tempo della Storia politica del paese particolarmente violento e repressivo di ogni forma di libertà nella vita quotidiana, arte compresa. I tre testi (*Il sussurro del corpo* di Ignacio González, *Mimo tra resistenza ed esilio. Cronaca e nomi per non dimenticare* di Victor Hernando e *Dittatura, spettacoli clandestini e censura* di Ángel Elizondo) estratti dai due libri e riuniti in questo Dossier riguardano le storie della resistenza tacita e non armata esercitata da attori e attrici in quel particolare arco cronologico (1973-1983) noto in Argentina come la seconda decade infame. Dominato dalla violenza di Stato e da un clima di terrore causati prima dall'azione repressiva esercitata tra il 1973 e il 1976 dalla Triple A (Alleanza Anicomunista Argentina) e poi dal golpe che ha portato al potere la giunta militare rimasta al governo dal 1976 al 1983, per la storia del mimo argentino è stato un tempo di fondamentale importanza. Inauguratosi il 6 agosto del 1973 con il primo Festival e Congresso latino-americano di Mimo tenutosi a Buenos Aires ha poi conosciuto una straordinaria ricchezza in termini di spettacoli, di sperimentazione e di nascita di gruppi. Completano il Dossier due Schede, una storica che segue le tracce di Juan Domingo Perón e del peronismo – fondamentali per comprendere la politica argentina del secondo Novecento – e l'altra con le testimonianze che, di quegli anni, hanno rilasciato i membri della Scuola e della Compagnia di Ángel Elizondo in un documentario del 2012 intitolato *La rebelión del cuerpo*.

Dall'intreccio tra il filo della Storia e quello dell'arte si va tessendo la

rete dentro la quale ci conducono le pagine di questo Dossier: le strategie messe in atto da quelli che sono stati dei veri e propri teatri di guerriglia.

*Stories of actors and actresses in times of dictatorships. The case study of mime in Argentina between 1973 and 1983.* Dossier edited by Francesca Romana Rietti

*Between 2021 and 2022 two volumes were published in Argentina (Testimonio H. Una pasión, una vida, un legado, an autobiography of Ángel Elizondo, edited and compiled by Ignacio González, and Mimo dinámico. Dimensiones dramáticas de la acción by Victor Hernando). Using rather different languages and written from quite distinct historical and theoretical perspectives, the two books highlight the existence of a universe that is very little known and investigated by Italian theatre studies. They examine the establishment, diffusion, profound transformations and readaptations involving Étienne Decroux's corporeal mime once it landed in the different cultural and political context of South American latitudes.*

*Reading these pages also allows us to discover how in Argentina the great flowering of corporeal mime, both as a creative tool and as a pedagogical medium, coincided with a time in the country's political history that was particularly violent and repressive of all forms of freedom in everyday life, including art. The three texts (The whispering of the body by Ignacio González, Mime between resistance and exile. Chronicle and names not to forget by Victor Hernando, and Dictatorship, clandestine performances and censorship by Ángel Elizondo) taken from the two books and reproduced together in this Dossier tell the stories of the tacit and unarmed resistance exercised by actors and actresses in that particular chronological era (1973-1983) known in Argentina as the infamous second decade. Dominated by state violence and a climate of terror, due, in the first instance, to the repressive action exerted between 1973 and 1976 by the Triple A (Argentine Anticommunist Alliance) and subsequently, by the coup that brought to power the military junta that remained in government from 1976 to 1983, this was a crucial time for the history of Argentine mime. Inaugurated on 6 August 1973 with the first Latin American Mime Festival and Congress held in Buenos Aires, it went on to experience an extraordinary wealth of performances, experimentation and the birth of groups. Two reports complete the Dossier; one historical, following the traces of Juan Domingo Perón and Peronism – fundamental for understanding Argentinian politics in the second half of the twentieth century; another bearing testimonies from those years given by members of Ángel Elizondo's School and Company in a documentary produced in 2012 and entitled La rebelión del cuerpo.*

*The threads of history and art help to weave the network that this Dossier leads us into: the strategies adopted by those veritable guerrilla theatres.*

Aldo Roma, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna (Roma, secc. XVII-XVIII)*

Il contributo discute le criticità della definizione *teatro di collegio* per come emerge dalla letteratura critica sul tema, e avanza alcune riflessioni utili a ripensare la pratica delle arti performative nell'ambito dei collegi di formazione tra Sei e Settecento. Attraverso la comparazione tra istituzioni diverse, un'analisi contestuale della natura e delle forme delle fonti che documentano il fenomeno, e la sua osservazione nella lunga durata, ci si propone di evidenziare i nodi problematici che hanno caratterizzato la formula storiografica *teatro di collegio*. L'obiettivo è quello di avvalorare l'opportunità di andare oltre l'idea del teatro di collegio come pratica essenzialmente pedagogica e, al contrario, di sostenere la necessità di studiare la cultura teatrale dei collegi romani alla luce dei rapporti con gli altri sistemi produttivi dello spettacolo presenti in città.

Aldo Roma, *Rethinking college theatre in the modern age (Rome, 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> c.)*

*This contribution discusses some critical aspects of the definition of 'college theatre' deriving from the critical literature on the subject, and proposes some reflections that are useful for rethinking the practice of the performing arts in the context of seventeenth- and eighteenth-century Roman colleges. The aim is to highlight the problematic issues that have characterised the historiographic formula 'college theatre', by comparing different institutions, providing a contextual analysis of the nature and forms of the sources documenting the phenomenon, and observing it across time. The objective is to validate an approach that aims to go beyond the idea of college theatre as an essentially pedagogical practice and, on the contrary, to support the need to study the theatrical culture of Roman colleges in light of the relationships with other productive systems of performance in Rome.*

Luca Vonella, *Come il giovane ebreo dal rabbino*

Ho letto nella biografia di Marc Chagall che il giovane ebreo è solito recarsi a casa del suo rabbino, gran dottore della teologia ebraica, per chiedergli consiglio. Senza saperlo era con questo spirito che ogni qualvolta passavo da Roma andavo a trovare Nando Taviani a casa sua. Era sempre seduto sulla poltrona, come se guardasse il mare e con gli occhi pescasse nel pozzo dei suoi ricordi. Tutti i suoi racconti, che affioravano dalle correnti oceaniche delle sue esperienze, venivano a galla perché qualcuno era lì, davanti a lui, per nutrirsene. Non era sempre facile confrontarsi con lui. Frantumava le mie

visioni velleitarie. Aveva la consuetudine di capovolgere. Poteva sembrare un aspetto colorito della sua persona invece sono convinto che fosse una prassi sovversiva attuata con rigore.

Luca Vonella, *As the young Jew visiting the Rabbi*

*I read in Marc Chagall's biography that the young Jew used to go to the home of his rabbi, a great doctor of Jewish theology, to seek his advice. Unconsciously, it was in this spirit that whenever I passed through Rome I would visit Nando Tavianì at his home. He was always seated in his armchair, as though gazing at the sea and with his eyes fishing in the well of his memories. All his stories, which emerged from the oceanic currents of his experiences, rose to the surface because someone was there, in front of him, to feed on them. It was not always easy to engage with him. He shattered my fanciful visions. He had a habit of turning things upside down. It might have seemed like a colourful aspect of his persona but I am convinced that it was a subversive practice implemented with rigour.*

Raffaella Di Tizio, *Horacio Czertok racconta. Un teatro per attraversare muri: Mir Caravane nella storia del Teatro Nucleo*

L'articolo introduce, struttura e propone una testimonianza di Horacio Czertok, attore e regista fondatore con Cora Herrendorf nel 1974 del Teatro Nucleo, sul proprio percorso personale e teatrale. Il gruppo, tra le più note "enclaves teatrali" italiane, è nato a Buenos Aires, da cui ha dovuto allontanarsi nel 1976 per la repressione della dittatura argentina. Dal 1977 ha sede a Ferrara. La sua storia è qui ripercorsa osservando in particolare l'esperienza di *Mir Caravane*, un festival itinerante costruito nel 1989, in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese e prima del crollo del muro di Berlino, con compagnie del blocco occidentale e orientale. Dal racconto emergono incontri e svolte nella storia del Nucleo, il suo modo di pensare il teatro, il suo rapporto con il contesto culturale italiano (e con studiosi come Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani) e con la cultura internazionale, letteraria e teatrale (da Borges al Living Theatre). L'articolo, che vuole anche osservare il rapporto di un gruppo teatrale "storico" con il suo presente, è il tentativo di contribuire a una storia "interna" del teatro, vicina alla concreta vita dei teatranti.

Raffaella Di Tizio, *Horacio Czertok recounts. A theatre for crossing walls: Mir Caravane in the history of the Teatro Nucleo*

*The article introduces, structures and offers an account by Horacio Czertok, the actor and director who founded Teatro Nucleo together with Cora*



*Herrendorf in 1974, of his personal and theatrical journey. The group, one of the best known Italian 'theatrical enclaves', originated in Buenos Aires. It had to leave the city in 1976 due to repression by the Argentine dictatorship. Since 1977 it has been based in Ferrara. His story is here retraced by delving in particular into the experience of Mir Caravane, an itinerant festival organized in 1989 with companies from the Western and Eastern blocs, on the occasion of the bicentenary of the French Revolution and before the fall of the Berlin Wall. The account highlights encounters and turning points in the history of the Nucleo, its way of thinking about theatre, its relationship with the Italian cultural context (and with scholars like Fabrizio Cruciani and Ferdinando Taviani) and with literary and theatrical international culture (from Borges to the Living Theatre). The article, which also aims to observe the relationship of a 'historical' theatre group with its present, is an attempt to contribute to an 'internal' history of the theatre, close to the concrete life of theatremakers.*

Doriana Legge, *Emma Gramatica. Percorsi e strategie di un'ultima capocomicia*

Il saggio si propone di indagare il caso Emma Gramatica anche per capire quanto le condizioni oggettive, quelle che definiamo materiali, abbiano inciso nelle strategie non solo di sopravvivenza ma creative delle attrici, soprattutto se capocomiche. È importante rendere espliciti i termini di negoziazione continua cui il presente spingeva non la sola Gramatica, ma l'intera categoria. I cambiamenti che il teatro italiano attraversa nei primi decenni del Novecento incidono profondamente sulle scelte di Emma Gramatica, un'artista che a ragione possiamo considerare tra le ultime capocomiche del secolo passato. L'articolo si concentra sulla corrispondenza di Gramatica, analizzando alcune lettere inedite, che ci lasciano l'immagine di una capocomicia determinata, indipendente e donna d'affari.

Doriana Legge, *Emma Gramatica. Paths and strategies of a last Actor-Manager*

*The essay aims to investigate the case of Emma Gramatica in order to understand to what extent material conditions in the early decades of the twentieth century influenced the strategies adopted by female actresses, and particularly female actor-managers, not only to earn a living, but in their creative process itself. It is important to throw light on the terms that Gramatica and the whole category of female actresses were forced to continuously negotiate, due to the circumstances they were living in. The changes that theatre in Italy was undergoing in the first decades of the century*

*played a determining role in the choices made by Emma Gramatica, who can be considered as one of the last actor-managers of the past century. The article focuses on Gramatica's correspondence; it analyses some unpublished letters which provide the picture of a determined, independent and business-minded female actor manager.*

Gabriele Sofia, *Craig, Mussolini e i fascismi. Leadership in teatro, leadership in politica*

Il rapporto tra Edward Gordon Craig e i sistemi politici totalitari che funestarono l'Europa è stato considerato un problema secondario negli studi sul regista. Eppure, il punto di vista di una grande personalità del teatro, ricostruito attraverso l'analisi dei diari, delle lettere e degli scritti di Craig, permette di rileggere alcune tra le vicende più complesse e dolorose del secolo scorso. Il saggio esplora il rapporto tra Craig e il regime fascista nelle sue fasi diverse, alcune di ammirazione (considerava Mussolini un fondamentale esempio di leadership) altre di delusione. In seguito, Craig si recò in Unione Sovietica dove si confrontò con un altro sistema dittatoriale e cercò modelli alternativi di leadership nei grandi registi russi dell'epoca: Stanislavskij, Mejerchol'd, Tairov, Michoels. Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, si trovò a fare i conti anche con la repressione nazista in Francia, paese in cui si era trasferito, e con i rastrellamenti dei cittadini britannici che fecero seguito all'occupazione di Parigi.

Gabriele Sofia, *Craig, Mussolini and fascisms. Leadership in theatre, leadership in politics*

*Craig's relationship with the totalitarian political systems that dominated Europe has been considered a side issue in studies about the theatre director. Yet, the point of view of a theatre person of great importance such as Craig, which may be reconstructed through the analysis of his diaries, letters and writings, allows for a re-reading of certain complex and painful events of the last century. The article explores Craig's relationship with the fascist regime in its different phases, some of admiration (Craig considered Mussolini as an important example of leadership), others of disappointment. Subsequently, Craig went to the Soviet Union where he had to deal with another dictatorial system and sought alternative models of leadership in the great Russian directors of the time: Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Michoels. When World War II was declared, he also had to face Nazi repression in France, where he had moved to, and the round-ups of British citizens following the occupation of Paris.*

Valentina Venturini, *Mariano Dolci racconta. L'anima dei burattini e dei loro burattinai*

L'articolo è un racconto intorno al teatro e alla vita (ad esso intrecciata) di Mariano Dolci, maestro burattinaio e di teatro di figura, il cui magistero, più che quarantennale, spazia dal teatro professionale e sociale alla pedagogia, dal teatro per l'infanzia a quello nei contesti di fragilità, con particolare attenzione (e risultati) negli ambiti dell'educazione e del disagio mentale (e della sua cura). Contesti intrecciati e comunicanti, capaci di arricchirsi e di fecondarsi a vicenda, l'impegno nei quali merita di essere considerato percorrendo la storia personale di Mariano Dolci: l'infanzia, l'incontro con il suo Maestro, la scoperta del teatro come arte della relazione e dei burattini come linguaggio. A emergere è l'anima dei burattini (e dei loro burattinai), ricostruita soprattutto attraverso la "voce" di Dolci, all'esito di un montaggio realizzato "mescolando" brani tratti da una lunga intervista realizzata dall'Autrice a brani tratti da alcune sue lezioni, a interventi tenuti a convegni e festival e ad alcuni dei suoi scritti.

Valentina Venturini, *Mariano Dolci recounts. The soul of puppets and their puppeteers*

*The article tells the story of the theatre and life (connected to the theatre) of Mariano Dolci, a master puppeteer working in puppet theatre, whose career, spanning over forty years, ranges from professional and community theatre to pedagogy, from theatre for children to theatre in vulnerable contexts, with special attention (and results) in educational environments and in mental health (and its treatment). These merging interconnected contexts can mutually enrich and nourish each other, and Mariano Dolci's commitment to this environment is displayed throughout his personal history: The personal history of Mariano Dolci, who engaged with these contexts, deserves to be recounted: his childhood, his encounter with his master, the discovery of theatre as an art of storytelling and puppets as language. What emerges is the soul of the puppets (and that of their puppeteers) which is recreated especially through Dolci's 'voice', at the conclusion of a montage that was made by 'mixing' pieces taken from a long interview held by the author, others taken from some of his lessons, interventions at conferences and festivals, and some of his writings.*

*L'uso della fotografia nei libri della danza dell'inizio del Novecento. Casi studio e zone di interrelazione. Dossier a cura di Samantha Marenzi*

Alla luce degli studi sui rapporti tra fotografia e teatro che negli ultimi anni hanno visto un importante sviluppo, il Dossier indaga l'utilizzo delle

immagini fotografiche nei libri dei primi decenni del Novecento, con particolare attenzione ai volumi dedicati alla danza e all'arte del movimento di cui vengono presi in esame alcuni casi studio. Il contributo di Arnaud Rykner, tra i maggiori studiosi di fotografia di scena in Francia, offre una importante premessa tecnica sui processi che, a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, rendono possibile la riproduzione tipografica delle fotografie facendo penetrare l'immagine meccanica nei periodici, nelle riviste e nei libri, e in particolare nei libri di teatro. Dai ritratti che portano i volti degli attori sulle copertine dei periodici fino alle illustrazioni dei drammi che mostrano accanto ai testi la dimensione visiva della messa in scena, le fotografie di teatro sperimentano la gamma dei loro utilizzi mediatici e moltiplicano le forme della loro riproducibilità.

Una Scheda a cura di Samantha Marenzi e Simona Silvestri si focalizza sullo stesso arco cronologico ma attraverso i libri al confine tra arte scienza e cultura performativa, dove la fotografia costituisce uno dei principali strumenti di osservazione e di sollecitazione del movimento e delle espressioni. Nel quadro di una breve ricognizione di questa tipologia di volumi e delle sperimentazioni fotografiche che vi confluiscono, le autrici analizzano *La Danse Greque antique d'après les monuments figurés* di Maurice Emmanuel, dove la fotografia è utilizzata per comparare la danza del passato con quella del presente, e *L'Art et l'Hypnose* di Émile Magnin, dove Magdeleine G., celebre per le sue danze in stato di sonno indotto, appare in un repertorio visivo al confine tra documentazione clinica e fotografia di scena. I saggi che seguono costituiscono tre approfondimenti su casi studio che presentano diverse interrelazioni tra loro. Nascono da un contesto di ricerca che da anni indaga le relazioni tra arti visive e performative e sperimenta i relativi metodi di indagine coinvolgendo studiosi con diversi gradi di esperienza. Il primo, di Simona Silvestri, prende in esame l'utilizzo degli apparati visivi nei volumi che Émile Jaques-Dalcroze dedica a più riprese alla sistemazione teorica del suo metodo di ginnastica ritmica. In gran parte realizzate dal ginevrino Frédéric Boissonnas, le fotografie mostrano gli sviluppi del metodo nel corso degli anni e portano nella documentazione le istanze della fotografia archeologica, di cui il fotografo era un esperto, e del montaggio, le cui strategie caratterizzano i criteri di selezione e la sistemazione delle immagini nelle mostre e nei libri.

Il saggio di Samantha Marenzi si concentra su due libri che hanno dato un importante contributo alla definizione della danza moderna nei primi decenni del Novecento, mettendo a punto le formule della sua trasmissione attraverso i testi e soprattutto attraverso le immagini. *Der moderne Tanz* di Hans Brandenburg, che esce in Germania nel 1913 (e poi in due diverse edizioni nel 1917 e nel 1921), e *The Book of the Dance* di Arnold Genthe, pubblicato a New York nel 1916. Il libro di uno scrittore e quello di un fotografo, delle

vere e proprie mappe degli intrecci tra cultura coreutica e cultura visiva e delle migrazioni di immagini ed esperienze tra l'Europa e gli Stati Uniti. Il contributo di Raimondo Guarino osserva una serie di libri come terreno di studio necessario per comprendere il rapporto tra *Körperkultur* e cantieri della danza nella cultura di Weimar. Dopo aver registrato in altre sedi le tendenze filosofiche e ideologiche attratte nell'orizzonte della ginnastica espressiva, Guarino riprende alcuni sondaggi focalizzati sull'illustrazione fotografica dei libri che hanno condensato e arricchito argomenti e testimonianze sulla nuova pedagogia, la formazione del corpo espressivo, la sperimentazione sulle tecniche e le arti del movimento.

*The use of photography in books about dance at the turn of the twentieth century. Case studies and areas of interconnection.* Dossier edited by Samantha Marenzi

*Taking into account the recent intense development of studies about the relationship between photography and theatre, this Dossier examines the use of photographic images in books published in the early decades of the twentieth century. It gives particular attention to the volumes dedicated to dance and to the art of movement from which certain case studies are derived. The contribution by Arnaud Rykner, one of the most important scholars on the subject of theatre photography in France, provides an important technical premise on processes that, as from the last decades of the nineteenth century, enable the typographic reproduction of photographs, thereby allowing the mechanical image to penetrate periodicals, magazines and books, in particular, theatre books. From the photographs bearing the faces of actors on the covers of periodicals, to the illustration of dramas that show the visual dimension of the mise-en-scene, theatre photography experiments with a range of possible uses in the media and multiplies the forms of photographic reproduction.*

*A report edited by Samantha Marenzi and Simona Silvestri focuses on the same chronological period, but examines books situated at the limits of art, science and performative culture, where photography constitutes one of the principal instruments of observation and stimulation of movement and expression. Within the framework of a brief overview of this type of book, and the photographic experiments converging therein, the authors analyse *La Danse Grecque Antique d'après les monuments figurés*, by Maurice Emmanuel, where photography is used to compare the dance of the past with that of the present, as well as *L'Art et L'Hypnose* by Emile Magnin, where Madeleine G., renowned for her sleep-induced dances, appears in a visual repertoire situated at the limits between clinical documentation and stage photography. The articles that follow provide three in-depth studies on case studies that are*

*closely connected in different ways. They emerge from a research context that for years, has been investigating the relations between visual and performing arts and experimenting with pertinent methods of investigation involving scholars of different levels of experience. The first, by Simona Silvestri, examines the use of visual apparatus in the volumes that Emile Jaques-Dalcroze dedicates at various times to the theoretical disposition of his method of rhythmic gymnastics. Taken largely by Frédéric Boissonnas, from Geneva, the photographs show the development of the method over the years, and in the documentation provide instances of archeological photography, which the Swiss photographer specialised in. They also provide examples of montage, the strategies of which determine the selection criteria and the disposition of the photographs in the exhibitions and books.*

*Samantha Marenzi's article concerns two books which contributed greatly to the definition of modern dance in the first decades of the twentieth century, establishing the formulae for its transmission through texts, and especially, by means of images. Der moderne Tanz, by Hans Brandenburg, published in Germany in 1913, (and later in two different editions dated 1917 and 1921) and The Book of the Dance by Arnold Genthe, published in New York in 1916. A book by a writer, and another by a photographer, veritable maps of the connections between choreographic culture and visual culture and migrations of pictures and experiences between the United States and Europe. Raimondo Guarino's contribution examines a series of books as a necessary field of study to understand the relationship between Körperkultur and the dance workshops in the Weimar culture. After having noted in other locations the philosophical and ideological trends drawn into the area of expressive gymnastics, Guarino analyses a few surveys focusing on the photographic illustration of books that have condensed and enriched arguments and testimonies on the new pedagogy, the formation of an expressive body, the experimentation on techniques and the arts of movement.*

## NOTIZIE SUGLI AUTORI

**Raffaella Di Tizio** insegna Teatro contemporaneo presso il Dipartimento SARAS della Sapienza Università di Roma, ed è assegnista di ricerca presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici per il progetto “ATTIMI – Atlante del teatro di lingua tedesca in Italia – Mediatori e interpreti” diretto da Marco Castellari. Fa parte della redazione del progetto “Lessico Teatrale Europeo” presso l'Università di Roma Tre, e ha scritto per il Dizionario biografico Treccani e per «L'Indice dei libri del mese». Tra le sue pubblicazioni il volume «*L'opera dello straccione*» di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista, Ariccia (RM), Aracne Editrice, 2018 – raffaelladitizio@yahoo.it

**Ángel Elizondo.** Originario della provincia di Salta, nel nord andino dell'Argentina, è una delle figure di riferimento del Mimo non solo nel suo paese, ma in tutta l'America latina. A ventitré anni, arriva a Buenos Aires per studiare teatro. Vi resta un paio d'anni ed entra a far parte di uno dei teatri del circuito indipendente, il Teatro de la Luna, dove viene in contatto, tra l'altro, con Roberto Durán, Juan Carlos Gené e María Escudero ed è attraverso questi ultimi due che ha per la prima volta un'esperienza legata al Mimo e alla pantomima. Nel 1957 Escudero ed Elizondo vedono uno spettacolo di Marcel Marceau e decidono di andare a Parigi per studiare con lui, Marceau è in tournée a New York ed Elizondo decide di risalire alle fonti e si rivolge a Decroux: sarà lui il suo maestro. Resta a Parigi per sette anni ed entra a far parte della compagnia del figlio di Decroux, Maximilien, studia alla scuola di Jacques Lecoq e dirige l'ensemble folklorico dei Ballets Populares de América Latina con cui realizza tournée in Francia e all'estero. Nel 1964 torna in Argentina e subito fonda a Buenos Aires la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal che negli anni Settanta prenderà il nome di Escuela Argentina de Mimo, Expresión y Comunicación Corporal: è lo stesso che ha ancora oggi. Nel 1965 dà vita alla Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo che pure negli anni Settanta muterà nome per l'attuale Compañía Argentina de Mimo. In più di quarant'anni di attività, oltre ai ventuno spettacoli con la sua Compagnia, sono moltissime le collaborazioni con altre realtà; dai lavori sperimentali negli ospedali psichiatrici alla partecipazione a incontri e congressi di psicodramma, psicologia e psichiatria, dalla attività pedagogica svolta nella maggior parte delle scuole teatrali argentine alla partecipazione alle diverse edizioni del Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, fino all'impulso fondamentale dato, nel 1973, alla creazione della Asociación Argentina de Mimo. Molti anche i premi alla carriera conferitegli, tra gli altri, dall'Istituto Nazionale del Teatro e dall'Università di Buenos Aires – escuelamimo@gmail.com

**Ignacio González** è ricercatore specializzato in danza e teatro e borsista del Consiglio Nazionale Argentino della Ricerca Scientifica e Tecnica. Dal 2016 è docente di Problemi della danza e di Storia della danza in Argentina presso l'Istituto di Arti dello Spettacolo della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires (UBA). Ha collaborato a diverse attività accademiche, editoriali e di produzione esecutiva per le Giornate di Ricerca della Danza e per la Biennale della Performance. Dal 2013 fa parte dell'Area di Ricerca in Scienze dell'Arte, coordinata da Jorge Dubatti presso il Centro Culturale della Cooperazione di Buenos Aires – gonzalez@uba.ar

**Raimondo Guarino** è docente di Teatro al DAMS dell'Università Roma Tre. Studioso di teatro e della sua cultura materiale, si è occupato di molti aspetti delle discipline dello spettacolo, da Shakespeare al rapporto tra teatro e città nel Rinascimento alla nozione di ritmo nel Novecento, e ha all'attivo diversi contributi di natura storiografica. Ha pubblicato recentemente saggi su Bode, Klages, la fotografia e la danza in Germania nel primo Novecento. Ha curato, con Lene Buhl Petersen, una raccolta di studi sulla drammaturgia e il libro nell'Europa moderna (*Beyond Books and Plays*, Firenze University Press, 2019) – raimondo.guarino@uniroma3.it

**Víctor Hernando** si è formato come mimo a Buenos Aires con Alberto Sava, con Roberto Escobar e Igón Lerchundi e con Ángel Elizondo. Ha poi perfezionato i suoi studi a Parigi con Thomas Lehabart e poi di nuovo a Buenos Aires con Corinne Soum. Ha avuto la cattedra di Movimento Espressivo presso il Collegium Musicum di Buenos Aires e quella di Formazione Corporea e Educazione del Movimento presso la Scuola di Mimo Contemporaneo. Docente di Educazione Fisica, nel 1996 ha pubblicato il volume *Mimografías* (Buenos Aires, Ediciones Vuelo Horizontal) e nel 1979 ha fondato la rivista «Movimimo» che continua a svolgere un'importante attività di diffusione e conoscenza del radicamento del mimo in Argentina e in America latina. Nel 1984 ha fondato il Centro di Ricerca Formazione e Creazione Movimimo che, attraverso l'attività di gruppi di studio, promuove la sperimentazione e la riflessione teorico-pratica. È stato tra i fondatori, nel 1973, della Asociación Argentina de Mimo che ha per anni diretto. È autore del mimodramma *Kloketen* e attualmente è il coordinatore dell'Area di Ricerche sul Mimo presso l'Istituto di Arti dello Spettacolo della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires (UBA) – movimimo@educ.ar

**Doriana Legge** è assegnista di ricerca presso l'Università degli studi dell'Aquila, dove insegna Storia del teatro e Problemi di storiografia dello spettacolo (dal 2015 a oggi). È direttrice artistica di Aria – Festival di Teatro dell'Università dell'Aquila, al quale ha dato inizio nel 2018. Si è occupata del



teatro italiano durante gli anni del fascismo, in particolar modo della figura di Beniamino Joppolo (*Inseguendo I Carabinieri. Beniamino Joppolo, ovvero la pratica della singolarità*, Roma, Bulzoni, 2020). Tra le sue ultime pubblicazioni, in rivista e volume, figurano studi sugli orientamenti, funzioni e percezioni del registro sonoro nel teatro – [dorianalegge@gmail.com](mailto:dorianalegge@gmail.com)

**Samantha Marenzi** è ricercatrice al DAMS dell'Università Roma Tre, dove insegna. Studia i rapporti tra arti visive e performative, il Butō, e alcune figure prominenti del teatro del Novecento come Antonin Artaud e Edward Gordon Craig. Coordina un gruppo di ricerca sulla fotografia di danza. È fotografa specializzata in tecniche analogiche e collabora stabilmente con Officine Fotografiche Roma. Si è formata come danzatrice con i maestri giapponesi Masaki Iwana e Akira Kasai. Con l'associazione Le Decadi anima progetti di ricerca visiva e performativa. Collabora con diversi festival di teatro in qualità di consulente, curatrice artistica, coordinatrice scientifica. Ha pubblicato i volumi *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro* (Roma, Bulzoni, 2013) e *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento* (Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018) – [samantha@samanthamarenzi.it](mailto:samantha@samanthamarenzi.it)

**Francesca Romana Rietti** svolge attività di ricerca nell'ambito del mimo corporeo di Étienne Decroux e, in particolar modo, del suo allievo Jean-Louis Barrault su cui ha pubblicato il volume *Jean-Louis Barrault. Artigianato teatrale*, della pedagogia teatrale, della drammaturgia dell'attore, dell'antropologia teatrale e della storiografia teatrale. Nel 2008, insieme con Mirella Schino e Valentina Tibaldi, ha fondato gli Odin Teatret Archives, con cui ha collaborato fino al 2020. Dal 2015 cura con Lluís Masgrau la cronologia dell'opera scritta di Eugenio Barba e dal 2021 è responsabile degli Archivi della Fondazione Barba-Varley. Dal 1996 al 2003 ha fatto parte del progetto pedagogico internazionale The Bridge of Winds, diretto e fondato da Iben Nagel Rasmussen e dal 2000 collabora come consulente letteraria e d'archivio con il danese Teatret Om. Dal 2021 fa parte della redazione del «Journal of Theatre Anthropology» – [francescaromanarietti@gmail.com](mailto:francescaromanarietti@gmail.com)

**Aldo Roma** è *boursier postdoctoral* all'Université de Liège e insegna Problemi di storiografia del teatro e dello spettacolo alla Sapienza Università di Roma. È stato *chercheur accueilli* all'École française de Rome nell'ambito del progetto ERC *PerformArt*, diretto da Anne-Madeleine Goulet, per il quale ha svolto una ricerca individuale sulla pratica delle arti performative nel Collegio Nazareno di Roma. Attualmente lavora sulle forme del mecenatismo dei cardinali protettori delle corone, in particolare dei cardinali Barberini, in relazione ai collegi nazionali di Roma. Ha pubblicato diversi contributi, tra cui la

monografia *“San Bonifazio” di Giulio Rospigliosi (1638). Un melodramma nella Roma barberiniana* (Roma, Bulzoni, 2020) – aldoroma@gmail.com

**Arnaud Rykner** è drammaturgo, romanziere, saggista, e insegna all’Université Sorbonne Nouvelle presso l’Institut d’Études Théâtrales di cui è direttore. Diversi suoi testi teatrali sono stati rappresentati in Francia. Ha all’attivo collaborazioni teatrali, regie e trasmissioni radiofoniche, oltre a numerose pubblicazioni scientifiche. Tra i suoi più recenti temi di ricerca ci sono i rapporti tra teatro e immagine fissa, e in particolare tra scena e fotografia, cui ha dedicato un doppio numero della «Revue d’Histoire du Théâtre» come curatore. La fotografia di teatro a cavallo tra Otto e Novecento è oggetto di una sua monografia in corso di pubblicazione – arnaud.rykner@neuf.fr

**Simona Silvestri** è dottoranda al DAMS dell’Università Roma Tre dove ha svolto gli studi e partecipato a progetti, tirocini, attività che vanno dalla ricerca alla organizzazione nell’ambito del teatro e della danza. Abbina alla formazione artistica e grafica quella nelle pratiche dei linguaggi performativi. Dal 2018 partecipa al gruppo di ricerca sulla fotografia di danza nella prima metà del Novecento coordinato da Samantha Marenzi, nel cui contesto ha pubblicato gli esiti dei suoi studi. È nella redazione di «*merdre!*», supplemento online della rivista di studi «Teatro e Storia» – simona.silvestri@outlook.it

**Gabriele Sofia** insegna Storie e culture degli spazi teatrali e Principi e metodi della composizione scenica all’Università Roma Tre. Precedentemente ha insegnato all’Université Grenoble Alpes e all’Université Paul Valéry Montpellier 3 dove 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

**Valentina Venturini** insegna Problemi di storiografia dello spettacolo, Culture teatrali comparate e Tradizioni, mestieri, teatro vivo all’Università Roma Tre. I suoi studi interessano, in particolare: il Cunto e il teatro dei Pupi, riguardo al quale sta ora conducendo una specifica ricerca sullo sviluppo di questa arte in Argentina nella metà del secolo scorso; il teatro in carcere e nel sociale; il teatro napoletano tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento. È autrice di varie pubblicazioni tra monografie, curatele e saggi sui temi delle sue ricerche. Per «Teatro e Storia» ha scritto: *A theatre that is more than theatre. Dialogo immaginario con Ferdinando Taviani sul teatro in carcere* (2021), *Le domande degli artisti. I “pupi” del «Don Chisciotte»* (2015),

*Appunti sulle scritture teatrali* (2011), *Sull'origine (palermitana) dell'Opera dei pupi* (2010), *Il Teatro d'Arte di Viviani* (2006), *Colloqui con Alessandro d'Amico intorno al Museo dell'attore di Genova e alla famiglia d'arte Salvini* (2004), *Le compagnie di Raffaele Viviani attraverso contratti e scritture (1916-1920)* (2002) – [valentina.venturini@uniroma3.it](mailto:valentina.venturini@uniroma3.it)

**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. Ha pubblicato, all'interno di un Dossier sul Terzo Teatro curato insieme a Mirella Schino, un articolo sui Gruppi di Base italiani (*Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)*, «Teatro e Storia», n. 41, 2020). Tra i suoi spettacoli: *Orazio - vite nude*, 2011; *Fuga da Mozart - divagazioni di un direttore d'orchestra*, 2018; *La finzione veritiera - storia di San Genesio commediante e martire*, 2019, presentato al Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro – [lucavonella@teatroacanone.it](mailto:lucavonella@teatroacanone.it)









